



Poéticas del relato y la conciencia en *Manos traslúcidas en fiebre de olvido* y *Lote 77*.

Mirna Capetinich

(Universidad Nacional del Nordeste, Chaco, Argentina)

"...la respuesta al "quién soy" sólo puede ser narrativa porque el sujeto es en la medida en que se puede relatar."
(Irene Klein. *La ficción de la memoria*)

1. Punto de partida

Cuando leí por primera vez *Manos traslúcidas en fiebre de olvido* de Gabriel Fernández Chapo¹, no pude dejar de asociarla a una obra que hasta entonces sólo había visto representada en la XIV Fiesta Nacional de Teatro: *Lote 77*, dirigida y escrita por Marcelo Mininno².

Y la asociación o intertextualidad que mi mente iba haciendo a medida que la leía no se basaba en los universos de ficción o realidades aludidas en ellas, sino, básicamente, en sus discursos o procedimientos escriturarios. Esto es, durante la lectura iba comprobando cómo en ambos textos resonaban procedimientos propios de la narración literaria: a saber, la recurrencia al *relato* en la enunciación; el manejo implícito o explícito de las distintas *focalizaciones* o *puntos de vista* de una narración; la remisión a *diversos modos del relato* a partir del orden de los hechos referidos, su duración y frecuencia; el empleo del *fluir* o *flujo de la conciencia*, entre otros.

¹ Dramaturgo contemporáneo, integrante de la "Nueva dramaturgia bonaerense", además de docente e investigador teatral. Licenciado y profesor en Letras, su producción dramática reciente comprende: *Luca Prodan* (2009); *Llámame traidor* (2008); *Cromosoma Galia* (2008); *Harriet. Boceto sobre una inglesa de cierta edad* (2007); *Perturbaciones* (2006); y *La casa chica* (2005). Cfr. AAVV. *Concurso Nacional de Ensayos teatrales "Alfredo de la Guardia"*, p. 114.

² Actor bonaerense formado en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD) durante los 90. Cuenta con una trayectoria como actor en más de 25 espectáculos tanto en el circuito oficial como alternativo bajo la dirección de Ciro Zorzoli, Santiago Doria, Villanueva Cosse, Luis Cano, Raúl Brambilla, Michel Didyn, entre otros. Docente desde 2001 de Técnica Actoral en la EMAD. *Lote 77* es su ópera prima como autor y director y por ella ha sido distinguido en 2008 con los premios *Teatro Del Mundo*, *Florencio Sánchez*, *Trinidad Guevara* y *María Guerrero*. Cfr. Secretaría de Cultura de Córdoba. *Catálogo 7º Festival Internacional de Teatro Mercosur, 2 al 11 de octubre de 2009*, p. 44.



Cuando tuve en mis manos el texto dramático *Lote 77*, comprobé que -al igual que la obra de Fernández Chapo- ofrecía la particularidad de colocar en tensión permanente la *palabra-instrumental* con la *palabra-acción*³. Ambas entraban en hibridez o lograban fusionarse en muchas ocasiones. Y este rasgo dotaba al texto de una identidad propia en relación con otros de escritura dramática más tradicional o convencional. Dicha situación me motivó, entonces, a pensar el presente trabajo a partir del reconocimiento de analogías y diferencias entre las obras mencionadas. Para ello, fue necesario bucear sobre sus génesis o procesos de creación; sus contextos de producción y recepción; los paratextos autorales con los que pudiera contar (notas y entrevistas escritas, orales, virtuales; programas de mano, catálogos de festivales). Elementos todos válidos a la hora de explorar hermenéuticamente las obras. El encuadre teórico al que recurrí para el análisis e interpretación de los textos está basado en aportaciones de teorías literarias, teatrologías y algunos discursos sociológicos contemporáneos⁴. A fin de orientar el desarrollo del diálogo entre las obras, tomaré como otras variables de análisis la *génesis y tipología dramatúrgica*, su *contenido*, *tematizaciones* e *implicancias semánticas*.

³ Me permito estas categorizaciones, parafraseando a M. Vinaver, quien establece la distinción entre *didascalias activas* e *instrumentales*. Extiende esta conceptualización a la noción de *palabra instrumental* y *palabra acción*, a fin de distinguir entre la palabra que meramente instala una atmósfera o descripción de situación, ambiente o carácter, en contraste con la palabra que genera o hace avanzar la acción dramática. Michel Vinaver. *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*. Actes, Sud, Paris. Trad. Soledad González, en: *Apuntes de clase. Posgrado en Formación en Dramaturgia*. UNC, 2009.

⁴ En este sentido, se ha recurrido a conceptualizaciones sobre el relato inauguradas por teorías literarias estructuralistas y a aportes de Irene Klein en: *La ficción de la memoria. La narración de historias de vida*. Bs. As., Prometeo Libros, 2008, 191 p. En cuanto a semiótica, teatrología y parámetros de análisis teatrales, se tomaron conceptos de Umberto Eco, Anne Übersfeld, Jorge Dubatti, José Sanchís Sinisterra, Michel Vinaver. En relación con aportes sociológicos contextualizadores de las obras, se han consultado visiones sobre "La violencia", "El macho" y "Los jóvenes" de diversos especialistas e intelectuales argentinos esbozados en *Debates en la cultura argentina 2005-2006*, t. 1 y t. 4. Bs. As., Emecé, 2007. Además, sobre los temas Familias y Jóvenes de la Postmodernidad se han consultado artículos de Ma. del Carmen Feijoó: "El viejo país", en: *Nuevo país, nueva pobreza*. Fondo de Cultura Económica, pp.15-23; Silvia Duschatzky y Cristina Corea: "Escenarios de expulsión social y subjetividad" y "Las instituciones en la pendiente", en: *Chicos en banda. Los caminos de la subjetividad en el declive de las instituciones*. Bs. As, Paidós, pp. 17- 29 y 69-93; Catalina Wainerman- Rosa Geldstein: "Viviendo en familia: ayer y hoy", en: *Vivir en familia*. Buenos Aires, UNICEF/Losada, pp. 183-230; Elizabeth Jelin: "Hacia nuevas estructuraciones de la familia y el hogar en los tiempos del divorcio y el envejecimiento", en: *Pan y afectos. La transformación de las familias*. México, FCE, pp. 84-103.

2. Analogías y diferencias entre *Manos traslúcidas...* y *Lote 77*.

2.1. Génesis y tipología dramática de cada obra.

En cuanto a sus procesos de escritura, cabe consignar que las obras –si bien han sido escritas contemporánea y coetáneamente⁵, pues ambos autores pertenecen a la provincia de Buenos Aires– ofrecen diferentes génesis. Aunque las dos estén firmadas por un autor (Gabriel Fernández Chapo y Marcelo Mininno, en uno y otro caso), el proceso de creación fue distinto.

Fernández Chapo señala, por su parte, que *Manos traslúcidas en fiebre de olvido* fue concebida a partir de:

(...) una imagen visual disparadora que es la de una madre a la cual se le cae de sus brazos su bebé. Esa imagen se empezó a cruzar con un universo conocido para mí y que tenía pretensión de abordar que es la problemática de los barrios del conurbano bonaerense o del Gran Buenos Aires, lugar desde donde soy oriundo. Me interesaba el tema de las expectativas de futuro, las posibilidades de sueños, de idea de familia en ciertos núcleos de esa región. Fui escribiendo la obra a partir de un taller de dramaturgia realizado durante un año con Mauricio Kartun y Lautaro Vilo, y contó con el seguimiento de ellos. Fue una composición meramente de escritorio, aunque procuré no perder de vista la dimensión de virtualidad escénica del texto dramático.⁶

En tanto que Marcelo Mininno, consultado acerca de cómo surgió su obra, responde:

Cuando nos juntamos con los tres actores (Andrés D' Adamo, Lautaro Delgado y Rodrigo González Garillo) solo podía mostrarles un video en el cual estaba con mi papá castrando un ternero. Vimos ese vídeo y les conté que quería probar, en un espacio escénico, cruzar el mundo masculino con las tareas rurales ganaderas.

El proceso de ensayos duró un año... trabajamos improvisaciones, íbamos al Mercado de Liniers y luego intentábamos reproducir conductas... probamos infinitas posibilidades de descubrir lo que creíamos llamar "lo masculino".

El texto apareció mucho después... casi como consecuencia de todo lo trabajado, prueba y error, muchos de los textos fueron dichos por los

⁵ *Lote 77* fue escrita en 2007 y estrenada en 2008. *Manos traslúcidas...* fue escrita en 2006, presentada en el Concurso de Dramaturgia del Fondo Nacional de las Artes 2007, cuyo fallo le otorgó una premiación a mediados de 2008; y estrenada en 2010.

⁶ Entrevista personal *on line* a G. Fernández Chapo, 7 de diciembre de 2009.



actores en los ensayos, muchos fueron totalmente inventados, muchos otros resultaron de escribir, tachar, probar y volver a escribir. *Lote 77* no hubiera sido posible de escribir si no me hubiese encontrado con tres actores estupendos, ricos, inteligentes y permeables. Dispuestos a transitar y profundizar a cada instante.⁷

Como se observa, la primera obra podría enmarcarse en lo que se conoce como *dramaturgia de autor*⁸, debido al proceso creador personal de Fernández Chapo. En cambio, la de Marcelo Mininno sería resultado de una hibridez entre las *dramaturgias de autor, de actor y de director*⁹, ya que -si bien surgió de una idea personal y está firmada por un solo nombre-, el autor y director reconoce que fue gestada como producto de un trabajo previo y prolongado de improvisación y ensayo-error con sus actores, quienes no sólo aportaron a su escritura varios textos verbales sino secuencias de acciones dramáticas.

2.2. Contenido e implicancias semánticas.

En cuanto a su contenido, podríamos precisar que aunque pertenecen a contextos históricos y espaciales similares -pues ambas fueron creadas a fines de los 2000 desde Buenos Aires -, cada obra trata problemáticas distintas.

En *Manos traslúcidas...* se presenta en un primer plano la relación de un triángulo sentimental entre Micaela, su hermana Susana y Gastón, novio/pareja de la primera y amante de la segunda. Ese triángulo comprende, a su vez, otras tres historias: la complicada relación entre Gastón y Micaela, padres jóvenes de una beba y con una vida al límite por no tener estabilidad laboral y estar inmersos en la drogadicción y el narcotráfico; la relación sentimental secreta entre Gastón y Susana y la intolerante relación entre Micaela y Susana. En efecto, a través de esta fábula se connotan temas sociales y culturales contemporáneos como la familia disfuncional, la *liquidez*, contingencia e inestabilidad de los vínculos familiares y

⁷ Geoteatral, Notas, en:

http://www.geoteatral.com.ar/frontend/nota.php?seccion_id=10&sub_seccion_id=22&contenido_id.

Fecha de consulta: febrero 2010.

⁸ Para los tipos de dramaturgia, recurrimos a Jorge Dubatti, quien -dadas las diversas condiciones que han ido teniendo los procesos dramáticos en el teatro de la postdictadura argentina (1983 a la actualidad) - distingue los siguientes: dramaturgia de autor, de director, de actor y de grupo, con sus respectivas combinaciones y formas híbridas. Cfr. J. Dubatti: "Tipología del texto dramático", en: *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Bs. As., Atuel, 2002, pp. 89-96.

⁹ Dubatti las engloba a estas tres en "dramaturgia de escena". *Ib.*, p. 90.



sentimentales, la violencia familiar, la delincuencia, drogadicción, falta de confianza y expectativas superadoras en culturas juveniles marginales o socialmente excluidas.

Lote 77, en cambio, presenta la fábula de un remate ganadero en un predio rural, lo cual será motivo para polemizar artísticamente sobre la masculinidad del ser humano y su paralelo con los vacunos, más específicamente, toros. Esta fábula enmarca otra serie de historias o relatos mínimos personales puestos en boca de tres personajes/actores (De Andrea, Ferreiro y López), todos jóvenes de 30 años. Como se ve, al igual que en la obra de Chapo, aquí también prevalece una *tríada* de personajes jóvenes como fórmula para generar conflicto entre dos fuerzas actantes, a partir de la intervención de una tercera que desequilibra o armoniza, según las circunstancias.

Las dos obras plantean metafóricamente realidades sociales y culturales contemporáneas. Surgida la obra de Fernández Chapo en un contexto histórico reciente del conurbano bonaerense, es un reflejo de las vivencias de grupos juveniles sumidos en la marginalidad económica y la exclusión social, característicos de la sociedad argentina postmoderna y contemporánea. Aunque la situación familiar y económica de Gastón y Micaela, con una beba en común, contrasta con la de Susana, quien aparentemente responde a otro status social por sus vinculaciones laborales y sentimentales, pero que igualmente no le otorgan plena felicidad.

En *Lote 77*, junto al tratamiento central de la construcción de la masculinidad, se presentan alusiones implícitas, encubiertas o metafóricas a nuestro pasado argentino más reciente y nuestra actualidad: la desaparición y el exilio de personas en tiempos de la dictadura de los setenta; la guerra de Malvinas; la hiperinflación; las dificultades en la inserción laboral juvenil. Cabe aclarar que esta obra fue estrenada y puesta en escena repetidas veces en 2008, año en que el país estaba viviendo una histórica crisis social y económica a raíz de cortes de ruta y paros por largo tiempo promovidos por ciertos productores rurales en oposición a la Resolución Nº 125, propuesta por la presidenta Cristina Fernández de Kirchner, luego derogada, y que establecía retenciones para la comercialización de granos.



El propio autor, en un reportaje radial realizado en 2008¹⁰, señalaba que su obra cobraba significancia y actualización en ese histórico conflicto suscitado en nuestro país entre un sector de productores agropecuarios y el gobierno nacional, pues mostraba parte de la realidad del campo al presentar información sobre cuál era el proceso de crianza del ganado vacuno hasta llegar a faenarse y rematarse en el mercado. Era ése un modo de hacer conocer, sobre todo a la gente ajena al campo –decía –, qué proceso sigue la carne vacuna que llega al plato de los argentinos.

Ambas obras, entonces, se convierten en “metáforas epistemológicas”¹¹ en tanto modos no científicos, sino artísticos de hacer conocer la realidad que las enmarca. En efecto, dichas obras hablan estéticamente de los paradigmas, valores, principios, polémicas y problemáticas de su contexto de producción; o, en otras palabras, exponen miradas posibles para debatir sobre problemáticas o planteos histórico-socio-culturales que connotan.

2.3. Forma o expresión: estructura dramática; procedimientos discursivos recurrentes. Poéticas del relato y la conciencia.

Manos traslúcidas..., a nivel formal, responde a la estructura dramática tradicional, ya que se presenta en tres actos compuestos cada uno de tres escenas numeradas y tituladas (1. *Vitel Toné*; 2. *Deberes*; 3. *Sueño de Purgatorio*; 4. *Tatuajes*; 5. *Palabras amplias*; 6. *Preguntas Microondas*; 7. *Sábanas pegajosas*; 8. *Glade Floral*; 9. *Canción de cuna*). Esa estructura tripartita concuerda, además, con la tríada de personajes/roles que aparece continuamente en la obra y cuyos protagonistas son Micaela, Susana, Gastón.

No obstante, a pesar de que responda formalmente a una estructura simétricamente elaborada, su transgresión a la dramaturgia tradicional se halla

¹⁰ Cfr. en: <http://www.Lote77web.blogspot.com/>. Fecha de consulta: febrero 2010.

¹¹ “El arte más que *conocer* el mundo, *produce* complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como *metáfora epistemológica*; es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura – el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad.” U. Eco. *Obra abierta*. 3ª ed., Barcelona, Ariel, 1990; 88-89.



precisamente en su *discurso*, en la coexistencia, sin notaciones gráficas distintivas, de pensamientos de personajes junto a didascalias de acción o de atmósfera.

Lote 77, por su parte, no presenta la división tradicional en actos, pero sí está estructurada en once partes tituladas, no numeradas, que se corresponden con una escena (*Corral, Baño, Íntimo, Articulado, Práctica de género I, Recreo, Práctica de género II, Examen escrito, Práctica del género III, Lección oral, Práctica de género IV. Final*). Aquí la relación entre las partes está dada por el tratamiento temático de la construcción de la masculinidad y el paralelismo permanente entre el hombre *macho* y el animal vacuno *macho*. Los parlamentos y didascalias responden a una dramaturgia fragmentada y repetitiva, que presenta continuos saltos temáticos y temporales.

A continuación, se irán contrastando los discursos de las obras a partir de ciertas categorías de análisis que permitan reconocer y comentar *procedimientos discursivos* recurrentes en cada una y su relación con las técnicas del *relato* literario.

2.3.1. Didascalias en los discursos de los personajes

Manos traslúcidas... transgrede las notaciones gráficas que comúnmente se emplean en el discurso dramático (por ejemplo, el uso de paréntesis, de fuente o tipografía diferente para el lenguaje acotacional), ya que en los mismos parlamentos van insertas las didascalias, tanto activas como instrumentales, y ciertas técnicas del *fluir de la conciencia*, como el estilo indirecto libre y el monólogo interior:

MICAELA: Micaela en su living. Árbol de navidad flaco, sin guirnaldas ni pesebre. Fuma. Un televisor encendido titila en un rincón. Fuma aceleradamente. Está desesperada. Lamenta no tener otra cosa para aspirar que silencie esas neuronas que se baten a duelo. Espera a su hombre. El padre de su hija. Las últimas horas fueron difíciles. Muchas llamadas extrañas. Se fue sin palabras y sin dejar un peso. No hay sidra, vitel toné ni turrón duro que te raspe las muelas. Hasta la bombacha rosa cuelga mugrienta de la manija de la ventana del baño. La nena llora y no tiene leche ni en la heladera ni en los pechos. Seca. El llanto es pus. Piensa. Te infecta los oídos hasta casi llegar a odiar. Balanceando a la beba: No llore, mi nena linda. Deje que su madre lllore



por usted con la boca y los ojos cerrados. [...] Debo odiarlo. Sí, debo odiarlo. Siempre, cuando más lo odio, aparece. Se ríe y me borra todo de un soplido. [... ...]

Suena el portero eléctrico. Nerviosa. Hoy me miré al espejo y me fue triste. No es mi día. ¿Será papi?

Atiende.

¿Gastón?

Silencio.

¿Quién?

Silencio.

¿Cómo vas a venir acá, pedazo de boludo? Buscalo en la calle, en la plaza. Acá no está.¹²

Vemos cómo junto al monólogo –o “falso diálogo”¹³ de Micaela dirigido por un momento a alguien que viene a buscar a Gastón para comprarle droga y, por otro, a su beba–, se colocan didascalias en 3ª persona (“Fuma. Un televisor encendido titila en un rincón. Fuma aceleradamente. Está desesperada. (...) Espera a su hombre.”) o adjetivadas (“Nerviosa.”), que sirven para describir la acción dramática e instalar el conflicto; caracterizar la atmósfera, los personajes y/o referir situaciones pasadas (“Las últimas horas fueron difíciles. Muchas llamadas extrañas. Se fue sin palabras y sin dejar un peso.”).

Asimismo, se utiliza lo que en la narrativa literaria se conoce como el “fluir o flujo de la conciencia”¹⁴, a través del empleo del estilo indirecto libre (“Las últimas horas fueron difíciles. Muchas llamadas extrañas. Se fue sin palabras y sin dejar un peso. No hay sidra, vitel toné ni turrón duro que te raspe las muelas. Hasta la bombacha rosa cuelga mugrienta de la manija de la ventana del baño. La nena llora y no tiene leche ni en la heladera ni en los pechos.”) y del monólogo interior (“Debo odiarlo. Sí, debo odiarlo. Siempre, cuando más lo odio, aparece.”; “Hoy me miré al espejo y me fue triste. No es mi día”).

¹² Esc. 1. *Vitel Toné*, Acto I, p.1

¹³ Anne Übersfeld: “Formas del intercambio”, en *El diálogo teatral*, Buenos Aires, Galerna, 2004, pp 21-44. Cfr. p. 27

¹⁴ Definido por David Lodge de esta forma: “Hay dos técnicas básicas para presentar la conciencia en la ficción en prosa. Una es el monólogo interior, en el que el sujeto gramatical del discurso es un yo, y nosotros, por así decirlo, oímos a hurtadillas al personaje verbalizando sus pensamientos a medida que se producen. (...) El otro, llamado estilo indirecto libre, (...) reproduce el pensamiento del personaje en estilo indirecto (en tercera persona y en pretérito) pero respeta el tipo de vocabulario propio del personaje, y suprime algunas de las acotaciones (...) que requeriría un estilo narrativo más tradicional.” D. Lodge. “El flujo de conciencia”, en: *El arte de la ficción*. Barcelona, Península, 2006, p. 74-75.

Estos rasgos se repiten a lo largo de la obra y hasta el final, sólo que muchas veces preceden a una serie de diálogos: *entre Susana y Gastón* (Esc. 2, Acto I; Esc. 7, Acto III); *entre Susana y Micaela*; *Susana y Micaela/Polici a y Susana/Polici a y Micaela* (Esc. 3, Acto I; Esc. 4, 5 y 6, Acto III); *entre Gastón y Micaela* (Esc. 8, Acto III); y *entre Gastón, Micaela y Susana* (Esc. 9, Acto III). Aunque, cabe aclarar, muchos de los parlamentos de los diálogos no son puros, sino que también están contaminados de didascalias o frases en tercera persona gramatical que refieren distanciamientos y elucubraciones del personaje que interactúa con otro, descripciones de acciones físicas, de atmósfera o situación. Como ocurre en las frases subrayadas de los parlamentos de Gastón transcritos a continuación:

SUSANA: Gastón, acá... mirame, a ver si me entendés... debo pedirte que te vayas.

GASTÓN:  Eh? Ya te expliqué. Acá... escuchame, a ver si me entendés: necesito que me guardes unos días.

SUSANA: Podría traer algún malentendido que te quedes acá. Vos sabés que las cosas entre Micaela y yo no est n bien.

GASTÓN: No puedo ir a casa.  No entendés? Ya tienen la orden de arresto. Mir . Acá. Sí. *Se levanta la remera*. Estas marcas.  Las ves? Recorren toda la espalda. De punta a punta. Hay una que parece una nube, pero dolió como una tormenta.  Quer s que te cuente? Son de la última vez que me agarr  la cana. Todavía no puedo dormir boca arriba.

SUSANA: Bajate la remera.

GASTÓN:  Qu  pasa? *Pausa.  l la mira profundamente.  Te impresionaron? Ella me miente.*

SUSANA: S , un poco. Sabés que soy sensible.¹⁵



*Manos traslúcidas en fiebre de olvido. Fotos de Julia Celeiro y Mariano Di Cesare
Gentileza de Gabriel Fernández Chapo*

¹⁵ (Esc. 2. *Deberes*, Acto I, p.6)



En cuanto a *Lote 77*, sí existen didascalias entre paréntesis, con otra tipografía y en tercera persona gramatical, en oraciones personales o impersonales, tal como aparecen en el discurso dramático tradicional. Por ejemplo, así comienza la obra:

(Arman un corral. Verano, luego De Andrea arroja agua con una manguera mientras Ferreiro pasa el secador de piso arrastrando el agua hacia las rejillas... Están baldeando el suelo, cemento gris agrietado, quitando los restos de bosta que han dejado los novillos en el remate inmediato anterior.)

[... ...]

DE ANDREA: *(Cerrando la canilla)* Listo. *(Saca la manguera y la enrolla. A López.)* Seguí.¹⁶

No obstante –y aquí cierta semejanza con *Manos traslúcidas...* –, los discursos de los personajes a veces contienen frases directrices de puesta en escena o representación, que actúan como indicadoras de movimientos escénicos, gestualidad corporal, interpretación o atmósfera de la escena dramatizada. Por lo tanto, las didascalias entre paréntesis se ven repetidas y/o reforzadas por frases performáticas¹⁷ que el propio actor/personaje enuncia ante el público y ante sus compañeros actores. Véanse ejemplos en lo subrayado:

FERREIRO: *(Anunciando al público)... "Íntimo". Corren a sentarse en los bancos de madera.*¹⁸

LÓPEZ: López. Entro. Abro la canilla. (Abre la canilla). Me mojo las manos. Me miro al espejo. Miro hacia arriba... me peino. Cierro la canilla (Cierra la canilla). Estoy descompuesto. Me duele la panza. Me encierro en el último cuartito. Agarro el papel higiénico y corto trozos que pongo sobre la tabla del inodoro. Me saco el pantalón y el calzoncillo. Me siento. Miro fijamente el piso. (Resopla) Resoplo. Listo. Abrocho el pantalón. Abro la puerta. Camino, voy hacia el espejo para lavarme las manos. Me miro en el espejo. Tengo un grano. Lo aprieto. Abro la canilla (Abre la canilla). Me mojo la cara. Salgo.

¹⁶ Escena *Corral*, p. 1.

¹⁷ Aquellas en las que se dice y hace lo que se dice. John Austin y John Searle fueron los lingüistas norteamericanos que instauraron en el siglo XX la noción de acto de habla performativo o performático. Cfr. "La filosofía de John Austin", de G. Carrió y E. Rabossi, en: J. Austin. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona, Paidós, p. 7-35.

¹⁸ Final de Escena *Baño*, p. 3.



FERREIRO: Ferreiro. Entro. Voy hacia la pared donde tengo que seguir trabajando, revestir con estos azulejos. Veo el balde, me olvidé el fratacho. Giro. Me acerco al primer mingitorio. Termino de orinar: Me miro al espejo. Voy hacia la puerta del segundo cuartito. Escribo algo. Salgo. (Tiempo). Entro. Dejo el fratacho al lado de los azulejos. Agarro el balde. Voy a la canilla. Lleno de agua el balde. Cierro la canilla (Cierra la canilla).

DE ANDREA: De Andrea. Entro. Abro las piernas. Bajo la bragueta. Agarro... no puedo mear. Silbo. Miro hacia el espejo (Tiempo). Voy al inodoro. Entro. Dejo la puerta abierta. No puedo. Cierro la puerta. Termino. Abro la puerta. Voy hacia el espejo. Me toco la cara. Abro la canilla (Abre la canilla). Me saco el reloj para que no se rompa con el agua. (...) Cierro la canilla (Cierra la canilla) y salgo. (Al salir se acerca a la campana. La toca. Se miran. Anunciando al público) ... "Articulado".¹⁹

A diferencia de lo que ocurre en *Manos...*, las frases didascálicas pronunciadas aquí por los personajes no están predominantemente en 3ª persona gramatical, sino en 1ª o 2ª, pues se corresponden con el carácter metateatral que atraviesa esta obra. Hay una situación ficticia que se muestra en imágenes (remate de vacunos en un predio rural), enmarcada en el recurso del teatro en el teatro. Esto es, se hace saber en varios momentos de la obra que lo que se está vivenciando en escena forma parte de una actuación o quehacer teatral allí y ahora, cuestión que produce permanentes distanciamientos de los actores con la fábula o ficción.

Dicho de otro modo, en la obra siempre hay *tres personajes* –otra semejanza con el texto de F. Chapo– y *tres actores* que los componen, pero sin ocultarse como tales sino rompiendo la llamada *cuarta pared* en el espacio teatral tradicional, es decir, mostrándose ante el público, y también ante ellos mismos, como parte de una teatralidad en escena. En sus parlamentos emplean la 3ª y 1ª personas gramaticales cuando describen lo que pasa en escena y lo que observan; y, la 2ª persona cuando apelan a un actor/personaje para que accione de tal o cual manera, se corrija o recomience su interpretación. Así, por ejemplo, observamos:

LÓPEZ: [...] Llave de paso, rejilla, un, dos, tres mingitorios que tienen más o menos un metro treinta. Todos tienen distintas rejillas. Entra un hombre. Entró De Andrea. [Uso de la apelación o 2ª pers. gr. Manifestación del "teatro en el teatro".]

¹⁹ Escena *Íntimo*, p. 3-4.



DE ANDREA: Sí...

FERREIRO: El muchacho se acaba de encerrar en uno de los cuartitos del baño. La puerta tiene inscripciones con fibra y con lapicera.

LÓPEZ: Agarro el papel higiénico y corto trozos que pongo sobre la tabla del inodoro.

DE ANDREA: (*Entrando*) Entro. [Uso de didascalia de movimiento escénico de un actor en 1ª pers. gr., en boca del mismo personaje]

LÓPEZ: Me saco el pantalón y el calzoncillo. Me siento. Miro fijamente al piso.

FERREIRO: El hombre que acaba de entrar ocupa el segundo mingitorio. Tiene unos treinta años, viste traje de oficina, pelo corto, barba de unos días, cuerpo atlético.

DE ANDREA: ... Estoy con las piernas abiertas, bajé la bragueta. (*Silba*) [Uso de didascalia tradicional en 3ª pers. gr.]

FERREIRO: No puede orinar... Susurra una canción. *Silba*. [Uso de didascalia de interpretación en 3ª pers., en boca de un personaje que observa o describe lo que pasa en escena]²⁰

FERREIRO: Saliste antes. [Uso de la apelación o 2ª pers. Manifestación del "teatro en el teatro".]

DE ANDREA: No importa.

LÓPEZ: Todo importa. Volvé. [Uso de la apelación o 2ª pers. Manifestación del "teatro en el teatro".]

DE ANDREA: (*Vuelve al cuartito. Sale nuevamente.*) Abro la puerta. [Uso de didascalia tradicional y frase del personaje en 1ª pers. para describir movimiento escénico.]

LÓPEZ: No. Yo abro la puerta. [Corrección en 1ª pers. Manifestación del "teatro en el teatro".]

FERREIRO: No, no... está mal. [Ídem anterior]²¹

Casos como éstos abundan en todo el texto de Mininno. Y, más allá de responder a un rasgo identitario de su dramaturgia, cumplen la función de remarcar o hacer reflexionar sobre el carácter del acontecer teatral en tanto hechura poética o ficción creadora. En la obra no sólo aparecen los personajes López, De Andrea y Ferreiro, diferenciados por sus biografías personales y vivencias de su infancia, adolescencia y adultez; sino que también éstos juegan –cada vez que recuerdan escenas del pasado o que imaginan escenas del futuro– como actores que desempeñan papeles de animales/novillos para el remate²²; y de hijos, padres, niños, adolescentes, adultos, de enfermero, preparador físico y jugador o de padre/ternero.²³

²⁰ Escena *Articulado*, p. 4-5.

²¹ Escena *Práctica de género I*, p. 16.

²² Cfr. con escena *Examen escrito*; didascalia de escena *Práctica de género III*: "(Los tres comienzan a mugir o moverse acorralados)", p. 23; y escena *Práctica de género IV. Final*, en el momento en que



2.3.2. La mirada del personaje/narrador, su punto de vista:

Otro rasgo propio de la narrativa literaria que puede evidenciarse en *Manos traslúcidas...* tiene que ver con el *discurso de cada personaje en tanto narrador* con un determinado *punto de vista y focalización*²⁴. En este caso, cada personaje del texto dramático asume la voz de un narrador que cuenta los hechos que observa o experimenta. Podría decirse que cada narrador asume una *focalización interna* en tanto cuenta desde una *visión con el personaje o de campo limitado*. Dicha focalización es *variada*, pues los narradores-personajes van cambiando a lo largo de la obra; esto es, se cuentan/describen/relatan los hechos desde la mirada de Micaela, Gastón y Susana, según van apareciendo. Así, por ejemplo, en un extenso parlamento de Gastón se pueden percibir frases (véanse las subrayadas, fundamentalmente) que hablan de su punto de vista y focalización, de la perspectiva dinámica de su mirada, a la vez que se narra o acontecen los hechos. Inclusive se mezcla con el *fluir de su conciencia* por el empleo del estilo indirecto libre y el monólogo interior (véanse algunas frases no subrayadas):

GASTÓN: Gastón se esconde. Busca un refugio. Siente las respiraciones de los canas cerca, los pasos que parecen robarle las sombras que va dejando atrás. Todo el mundo lo sabe. Le filman el edificio, las ventanas del departamento, todo. Quién carajo entra. Quién carajo sale. El juzgado necesita pruebas. No bastan las denuncias de los vecinos. Un yuta hace guardia desde el auto. Sus uñas mal cortadas hacen foco desde la verdad de enfrente. Negrito de pelo corto, chupa pija del comisario, con la cumbia santafesina bajita en un estéreo a botonera, todavía no transaste tanto para cambiar el Renault 12 blanco. ¿Se verá la nena del octavo pasando sus crayones por las paredes del pasillo de entrada en tus vídeos de poli aburrido? [...] Con eso solo basta para que los ojos desaparezcan sin palabras de las mirillas de las puertas que Gastón toca. Como un enfermo sin virus deambula por porteros eléctricos de casas de amigos que ya no

portan caravanas propias de los novillos: "López: (...) Me mojo las patas delanteras. Me miro. Tengo la caravana número trece.", p. 25.

²³ Véanse fundamentalmente las escenas *Práctica de género I, Práctica de género II, Práctica de género III, Lección oral y Práctica de género IV. Final*.

²⁴ Cuando hablamos de "punto de vista" nos referimos a la voz que cuenta la historia; y la "focalización" tiene que ver con el *lugar o foco* desde el que se mira o narra la historia. De modo que se distinguen distintos puntos de vista y focalizaciones, según se cuente la historia de tal o cual forma. Cfr. Alicia S. Montes de Faisal: "El modo en el relato: distancia y perspectiva", en: *El viejo oficio de contar historias. El discurso narrativo*. Bs. As., Kapelusz, 1999, p. 33-39.



son. [...] Nadie quiere saber de él. Gastón en el departamento de Susana.²⁵

La perspectiva del narrador no sólo se instala en el mundo interior de Gastón, sino en las conductas de los seres que observa él y que constituyen el mundo exterior. Otros ejemplos de este caso podrán hallarse en un fragmento transcrito más adelante²⁶. Allí el foco del narrador alterna entre las perspectivas de los personajes Micaela y Susana.

Si considerásemos ahora el texto de *Lote 77* como discurso que también opera con marcas de la narración literaria, advertiríamos –acerca de la mirada, puntos de vista o focalizaciones de los personajes en tanto narradores– que se adoptan varios modos. Por un lado, una *focalización interna*, pues los interlocutores/narradores /relatores hablan desde una visión *con el personaje* o de *campo limitado*, reproducen en 1ª o 3ª personas gramaticales recuerdos, pensamientos o miradas actuales de los personajes. Esta *focalización interna* es a veces *variada*: desde la voz de tres personajes se cuentan varios hechos o impresiones del pasado (infancia, adolescencia), presente (adulthood) o futuro (senectud); o *múltiple*: un mismo hecho o una misma impresión (episodio de la pérdida de dientes de Ferreiro, por ejemplo) se narran varias veces desde ópticas diferentes, según las circunstancias.

Pero además –y a diferencia de la obra de Chapo–, los narradores personajes también adoptan una *focalización externa* o *visión desde afuera*, pues relatan lo que los personajes *dicen* o *hacen*, convirtiendo sus discursos en relatos objetivos. Tomando la escena *Práctica de género II*, es posible encontrar estos ejemplos:

Focalización interna variada en primera persona gramatical

FERREIRO: Me miro al espejo. Lleno de agua el balde. ¡Práctica! (*Ferreiro comienza a ponerse perfume, López a afeitarse y De Andrea a secarse*) Hace una semana que no voy a la facultad... hago como que voy pero me quedo en el bar. El tablero y los... Todo, el tablero también se puede vender. No entendía nada. Si querés estudié arquitectura vos, papá... Lo mismo voy a conseguir un

²⁵ Escena 2. *Deberes*, Acto I, p. 4-5.

²⁶ Cfr. en ítem 2.3.3., Esena 4. *Tatuajes*, Acto II, p. 15-16.



trabajo de cadete. Marqué un montón en el diario. No voy a estudiar pero voy a trabajar... viajar en subte como un ganado todas las mañanas. Además ya soy mayor de edad. Ahora con un trabajo de ocho horas podés ahorrar y todo. Estamos en el primer mundo... un peso un dólar. Es distinto papá... ¡Bueno!... Se pone un cartelito en la facultad... están nuevos... enseguida se van a vender.

LÓPEZ: Celebro mi primera afeitada. Nosotros ya habíamos vuelto al país y mamá tenía novio nuevo que vivía cerca. Él me enseñó a afeitarme. Estábamos frente al espejo infinito. Se puso a mi lado y empezamos a ponernos cremas los dos. Era de mañana y esa noche él se había quedado a dormir. [...]

DE ANDREA: Desde que murió papá yo me hice cargo de su empresa, de sus problemas. Me hubiera gustado aprender más de él... no sé. Se nos fue el tiempo. Siempre hice lo que él me dijo: dejé la secundaria porque ya estaba jugando al fútbol. Dejé el fútbol cuando me cagué la rodilla. Dejé mi hijo sin padre por hacerle caso a mi padre. ¡Ay!... (*López cierra la canilla*) Me corté. ¿Sangra mucho?²⁷



En estos parlamentos –obviando las didascalias del primero– se presentan, de modo alternado, relatos en 1ª persona gramatical desde tres puntos de vista: Ferreiro, López y De Andrea. Cada uno narra sobre la relación con su figura paterna, real o sustituta. Y a veces el empleo de otra persona gramatical, la segunda persona en el caso de Ferreiro, por ejemplo, sirve para referir un diálogo mantenido con su padre.

Lote 77 – Foto de Pablo Morgavi, gentileza
Luciana Zylberberg

²⁷ Escena *Práctica de género II*, p. 16.



Focalizaciones interna y externa combinadas, en 1ª y 3ª personas gramaticales

En los casos que siguen, hay una combinación de focalizaciones, según se tome al *narrador en tanto personaje* que habla de sí mismo (en 1ª persona) o de otro (en 3ª persona); o al *narrador implicado en las didascalias*.

LÓPEZ: Piensa en su hijo y en qué tan parecido a él se estará poniendo. Ve su rostro parecido al de su propio padre, le late fuerte el corazón... Tiene miedo. Se siente un fracasado... La empresa la fundó su padre, la empresa la acaba de fundir él, apenas unos días antes de navidad. Abre la canilla y se moja las manos. [Focalización interna en 3ª pers. El personaje/narrador LÓPEZ relata lo que piensa y siente el personaje DE ANDREA y lo que observa de él.]

DE ANDREA: Para lavarme las manos primero me sacó el reloj porque me lo regaló papá. [Focalización interna en 1ª pers.: DE ANDREA narra desde su punto de vista lo que hace.]

FERREIRO: Bueno... Se saca el reloj que le regaló su padre para que no se le moje. (*De Andrea se saca el reloj, luego abre la canilla.*) Listo. Mojate las manos. [Focalización externa: FERREIRO narra en 3ª pers. lo que observa de DE ANDREA. Se suma una apelación dirigida a LÓPEZ que revela el recurso del "teatro en el teatro" presente en toda la obra.]

LÓPEZ: Las manos mojadas las pasa por su cara... siente mucho calor, suda... siente un fuerte dolor en el pecho... Está angustiado y cree tener un infarto. [Focalización interna: LÓPEZ narra en 3ª pers. lo que DE ANDREA siente y hace.]

[... ...]

FERREIRO: Esta cicatriz que tengo acá es de mi primer neumotórax. Celebro la mañana en que no podía respirar. Me fui al hospital de mi obra social, una cagada... pero igual los médicos le ponen voluntad... y le digo al médico de la guardia: "No puedo respirar"... "Esperá un segundito". Me saca una placa y en la placa no estaba el pulmón. Yo ya en casa tenía el dolor pero como estaba nervioso seguía fumando... Al final me voy a morir... [Focalización interna en 1ª persona: FERREIRO narra algo de su pasado.]

LÓPEZ: Como se murió su madre... fumando. [Focalización interna en 3ª pers.: LÓPEZ habla de FERREIRO y anticipa información al lector]

FERREIRO: "¡Si se muere que no la velen en la casa!"... "¡Si se muere que no la velen en mi casa!"... Ahora estoy durmiendo en la misma cama donde murió mamá, sobre el mismo colchón, con el mismo camisón que ella usaba en verano. Entonces ella me abrazaba y yo aprendía a rezar acurrucado en sus brazos;... [Focalización interna en 1ª pers.: FERREIRO relata lo que él vivió.]

DE ANDREA: El reloj que me regaló papá marca las horas... [Focalización interna en 1ª pers.: DE ANDREA narra desde su punto de vista]



LÓPEZ: La noche en que se llevaron a papá mi hermana había dejado su primer diente de leche bajo la almohada. A papá se lo llevaron. El diente se lo olvidaron. Yo le rompí los dientes a él en la escuela. Llegado a mis sesenta tendré que hacerme casi toda la dentadura nueva. [Focalización interna en 1ª pers.: desde su punto de vista LÓPEZ cuenta sobre su pasado y confiesa un acto de violencia que escenas más adelante es tratado por FERREIRO.]

DE ANDREA: Me miro al espejo. Es sólo un temor. Tengo treinta años... Un hombre a los treinta años no puede tener un infarto. [Focalización interna en 1ª pers.]

LÓPEZ: Se dice. [Focalización externa en 3ª pers.: LÓPEZ narra lo que escucha]

FERREIRO: Se mira. [Focalización externa en 3ª pers.: FERREIRO narra lo que ve]

DE ANDREA: Me miro. Salgo. (Focalización interna en 1ª pers.)

LÓPEZ: No. Volvé. Pasa las manos húmedas por su pantalón. (Focalización externa en 3ª pers. LÓPEZ narra lo que ve. La corrección y pedido enunciados con adverbio de negación y empleo de 2ª pers. gram. es signo del recurso "teatro en el teatro" ya explicado previamente.)

[...]

FERREIRO: Yo cierro la canilla... (*Va a cerrar la canilla. Ve que la canilla está cerrada*) pero la canilla ya está cerrada. [Focalización interna en 1ª pers. del personaje FERREIRO en tanto narrador; pero focalización externa en 3ª pers. del narrador de las didascalias]²⁸

No prevalecen en el texto de Mininno las técnicas del *fluir de la conciencia* (estilo indirecto libre y monólogo interior), como sí ocurre en el texto de F. Chapo. En este caso, en *Lote 77*, el relato de los parlamentos de los personajes es más performático en el sentido de implicar *decir* y *hacer*. Las palabras entonces se lanzan para provocar un efecto en el otro compañero actor-personaje y en el público, pues continuamente se muestra que se está haciendo teatro en el teatro. Entonces, se ven tres figuras del narrador que revelan modos diferentes de focalización:

-El narrador/personaje/actor que *relata su pasado*, o que *dice y hace* lo que dice en el momento de la enunciación y desde su punto de vista: uso de focalización interna en 1ª persona;

²⁸ Escena *Práctica de género II*, p. 17-19.



-El narrador/personaje/actor que *relata lo que observa*, que dice lo que *piensa, siente y acciona otro personaje*: uso de focalización interna o externa en 3ª persona;

- El narrador de las didascalias propiamente dichas, aquellas oraciones entre paréntesis que *relatan* lo que los personajes/actores *hacen*: uso de focalización externa en 3ª persona.

A diferencia de la obra de F. Chapo –donde las elucubraciones de los personajes están en boca de los mismos personajes, pero expresadas en tercera persona–, aquí están en tercera persona pero desde otro personaje. Además, hay dos tipos de didascalias: las de estilo tradicional –rasgo no presente en la obra de F. Chapo– y las de estilo transgresor, si incluimos aquí los enunciados pronunciados por los personajes que actúan como didascalias de puesta en escena y dirección, y que evidencian el recurso del teatro en el teatro.

Más ejemplos del empleo de focalizaciones podrán consultarse en el ítem siguiente, cuando se aborden los modos del relato.

2. 3. 3. Modos del relato según orden, duración y frecuencia²⁹:

En cuanto al texto de Fernández Chapo, la escena en la que se explota al máximo la fidelidad al relato es –a nuestro modo de ver– la primera del *Acto II*. En la fábula ha transcurrido un mes desde que Gastón llegó a la cárcel; Susana y Micaela se acercan a visitarlo. El autor elige contar esta situación a través de una escena en donde se presentan en paralelo escenarios y situaciones de lo que va aconteciendo a cada una (el ingreso de Susana al penal y el viaje hacia el penal de Micaela) hasta que se encuentran. Dos escenarios, un mismo tiempo histórico y dos perspectivas narrativas:

SUSANA: Susana aún tiembla en el ingreso a la cárcel donde está detenido Gastón. Años apagando toda emoción para que las manos incorrectas de un hombre reabran el expediente de su pasado de excesos. La garganta seca, como atravesada por una barrita de cereales. Los jeans crujen. Entre las rodillas. Crujen.

²⁹ Estos conceptos corresponden a aportes instaurados por corrientes literarias narratológicas estructuralistas. Cfr. Alicia Montes de Faisal: "El relato y el tiempo", en: op. cit., p. 14-18.



MICAELA: El penal queda lejos. Supuestamente a 60 kilómetros. Pero parece otro país. Los colectivos de provincia son más caros y casi dos horas y media se tarda en llegar. En ese viaje Micaela recuerda con la fuerza de todas sus vidas porque olvida que su hombre está preso.

[... ...]

MICAELA: ¿Qué mierda hacés acá?

SUSANA: No contesté. Esperé unos segundos esperando que todo se disolviera porque sí. Me voy.

MICAELA: No te vas nada. Susana, te pregunté qué mierda estás haciendo acá.

SUSANA: Uhhhhh... dijeron en eco las gritonas. Sabían de violencia. Sus ojos parecían decenas de controles remotos sintonizando la misma señal. Gastón tiene derecho.

MICAELA: ¿A qué?

SUSANA: A saber la verdad sobre su hija.

[... ...]

SUSANA: Por favor, Micaela. Mirá si me va a interesar Gastón. Le dije mientras mi boca aún guardaba en su recuerdo el frío aro titilando contra mis dientes.³⁰



*Manos traslúcidas en fiebre de olvido. Fotos de Julia Celeiro y Mariano Di Cesare
Gentileza de Gabriel Fernández Chapo*

³⁰ Escena 4. *Tatuajes*, Acto II, p. 15-16.



Los dos primeros parlamentos de Susana y Micaela transcritos son muestra de los siete que tiene el comienzo de esta escena y, según su modo de escritura, actúan como relatos alternados. A continuación, se entabla el diálogo entre ellas ("¿Qué mierda hacés acá?", comienza Micaela). Sin embargo, no se trata de un diálogo puro sino que –además de las apelaciones y pensamientos en 2ª y 1ª personas gramaticales, respectivamente – sigue presentando en boca de Susana el uso de la 3ª persona gramatical conjugada en Presente, Pretéritos imperfecto o perfecto simple, para referir lo que pasa por su mente y a su alrededor en ese mismo momento (véanse las frases subrayadas). Se observa entonces que la *duración* del relato en relación con la acción o historia que está aconteciendo se da a través de un ritmo *lento* e *intermedio*³¹. Esto es, la acción se retarda por las pausas descriptivas en 3ª persona de los primeros parlamentos que remiten a un ritmo lento; mientras que cuando comienza el diálogo, el ritmo se torna intermedio.

Respecto del orden de los hechos, cabe destacarse que la fábula en *Manos traslúcidas...* –a pesar de escasos saltos hacia atrás para relatar sobre el pasado de los personajes³²– se presenta de modo cronológico o lineal, pues la acción avanza hacia delante: desde el allanamiento de la casa de Micaela, la caída de su beba, la huida y refugio de Gastón, su captura y encarcelamiento, las visitas higiénicas por parte de Micaela y Susana, hasta la salida de Gastón de la cárcel y el encuentro final de los tres en el departamento de Micaela encerrada en su cocina.

Los discursos/relatos de esta obra, generalmente no se repiten una y otra vez, como ocurre en la dramaturgia de Mininno. Es decir que los hechos y escenas se van sucediendo consecutivamente y –salvo una referencia de Micaela a Susana/Policía acerca la caída de su beba cuando allanan su domicilio no vuelven a nombrarse ni a relatarse.

El modo del relato en que se cuentan los hechos y acciones en *Lote 77* obedece al predominio de un orden no cronológico o lineal, en el sentido de se halla

³¹ Los tipos de ritmo por la duración del relato en relación con la historia pueden ser: rápido (cuando hay elipsis); intermedio (en escenas dialogadas o relato sumario) y lento (por pausas descriptivas). Cfr. Alicia S. Montes de Faisal, op. cit., p. 16-17.

³² Véase por ej. el racconto que hace Micaela cuando se enfrenta con su hermana: "Yo era pendejita. Nos contaban cosas raras de vos. Que te fuiste por esto o por aquello. Pero no me importaba. Y después volviste y eras la reina. Toda una señorita de alta sociedad. Pero tu familia no. Te avergonzábamos." Escena 3. Sueño del purgatorio, Acto I, p. 12.



interceptado por ciertas anacronías: saltos al pasado y al futuro de los personajes y actualizaciones de ese pasado y de ese futuro. Esto es, si bien hay un avance lineal de los hechos desde la primera escena a la última, ese avance se produce a partir de un punto de anclaje (= situación de remate público de vacunos en un corral y encuentro de los tres empleados de ese corral), desde el que se actualizan diversos relatos del pasado y futuro de los personajes con otros escenarios (baño del subsuelo, baño de la escuela, pieza y cocina de Ferreiro, baño público, por ejemplo).

Respecto de la *frecuencia* del relato que se cuenta a través de las voces de los personajes, hay que destacar que los parlamentos de *Lote 77* son *iterativos* dado que se repiten una y otra vez de la misma manera o con leves variantes. Esas variantes están dadas por: *ampliación, reducción o modificaciones leves* de frases o enunciados; *explicaciones informativas* sobre el ganado vacuno; *saltos temporales o cambios de tiempos verbales* del relato; y *avances cronológicos* de la fábula.

En cuanto a la *duración* del relato de los actores/personajes, se destaca un ritmo *intermedio y lento*, al igual que en la obra de Chapo. Y esto se debe a que prevalecen las escenas dialogadas que, a su vez, son interrumpidas en varias ocasiones por pausas descriptivas sobre la crianza y faena de animales vacunos, el pasado o futuro de los personajes.

A modo de ejemplo de la *frecuencia* del relato de los personajes, se transcribirá un fragmento de la Escena *Articulado* y se irá explicando, entre corchetes, cómo se repiten muchas réplicas ya dichas en escenas anteriores (Esc. *Íntimo*), o que aparecerán en escenas posteriores (Esc. *Práctica de género I*):

LÓPEZ: Agarro el papel higiénico y corto trozos que pongo sobre la tabla del inodoro. [Esta frase ya fue expresada en la Esc. *Íntimo*, p. 3. De modo que la acción del personaje resulta *iterativa*. Además se presenta aquí fragmentada en varios parlamentos respecto de su anterior aparición en donde en un solo parlamento estaba el enunciado. Se nota entonces *modificación* de la frase *por reducción y fragmentación* en dos parlamentos.]

DE ANDREA: (*Entrando*) Entro. [En la Esc. *Íntimo* estas frases están en boca de DE ANDREA, pero sucedidas de otras frases performáticas. De modo que aquí habría *modificación por reducción*.]



LÓPEZ: Me saco el pantalón y el calzoncillo. Me siento. Miro fijamente al piso.

FERREIRO: El hombre que acaba de entrar ocupa el segundo mingitorio. Tiene unos treinta años, viste traje de oficina, pelo corto, barba de unos días, cuerpo atlético. [En la Esc. *Práctica de género I*, p. 9, estos últimos enunciados se repiten en boca de FERREIRO, el primero de ellos; y en boca de LÓPEZ, el último.]

DE ANDREA: ... Estoy con las piernas abiertas, bajé la bragueta... (*Silba*) [En Esc. cit. arriba, p.9, estas frases vuelven a ser pronunciadas por DE ANDREA, sólo que la acotación aparece pronunciada por LÓPEZ en Modo Imperativo: "Silbá"]

FERREIRO: No puede orinar... Susurra una canción. Silba. [En *ib.*, p. 9, estas frases están distribuidas en dos intervenciones de FERREIRO, interceptadas por la frase de LÓPEZ en Modo Imperativo referida antes.]

DE ANDREA: Estoy iluminado por dos tubos fluorescentes con bases mal pintadas también oxidadas. Los tubos se unen por un cable viejo. Miro hacia el espejo, por el espejo veo que hay un hombre de espaldas que parece estar trabajando... pegando unos azulejos... treinta años, flaco, morocho. [En *ib.*, p. 9, esta frase se repite sin variantes y en boca del mismo personaje.]

FERREIRO: Giro. Por el espejo veo que el hombre que está en el segundo mingitorio me estaba mirando. Desvió la mirada rápido cuando giré. [En *ib.*, p. 10, estas frases se repiten con variantes en los tiempos verbales de las dos primeras oraciones: "Yo giré. Por el espejo veo que me mirás."]

DE ANDREA: El hombre que estaba pegando los azulejos se acerca a.... [En *ib.*, p. 10, esta frase se enuncia con agregado: "Te acercás... el hombre que estaba pegando los azulejos se acerca..."]

FERREIRO: Me paro en el mingitorio más cercano al espejo... [En *ib.*, p. 10, la frase es repetida de la misma manera y por el mismo personaje.]

DE ANDREA: No puedo mear. [En *ib.*, p. 10, la frase es repetida pero con el agregado al final del adverbio "así".]

FERREIRO: El muchacho se cruza a uno de los cuartitos que están frente a los mingitorios. Deja la puerta abierta. [En *ib.*, p. 10, la primera frase se repite con variante en la proposición subordinada adjetiva de "cuartitos": "El muchacho se cruza a uno de los cuartitos que están atrás". La segunda frase se repite tal cual.]

DE ANDREA: Intento. No puedo. [En *ib.*, p. 10, se repiten tal cual.]

LÓPEZ: La puerta de al lado se cierra. [En *ib.*, p. 10, se repite tal cual.]

FERREIRO: Cerró la puerta. [Se repite esta frase pero *ampliada* por dos oraciones más, en boca del mismo personaje: "Cerró la puerta. Yo termino de orinar. Me miro al espejo."]³³

³³ Escena *Articulado*, p. 5.



Lote 77 – Foto de Pablo Morgavi, gentileza Luciana Zylberberg

3. Punto de llegada. Conclusiones

Luego del cotejo entre *Manos traslúcidas en fiebre de olvido* y *Lote 77*, y retomando las hipótesis de partida de este trabajo, se ha podido comprobar que en sus dramaturgias prevalecen algunos puntos en común y algunas diferencias. Las analogías tienen que ver con que ambas obras:

- subvierten el modo de escritura dramática tradicional al recurrir a las técnicas y modos del relato literario;
- transgreden la notación dramática tradicional al emplear didascalias performáticas y la 3ª persona gramatical en boca de los mismos personajes, lo cual instaura un relato al que podría denominárselo como *relato de desdoblamiento, despersonalización o distanciamiento*;
- pertenecen a un grupo de jóvenes dramaturgos, directores y actores bonaerenses y coetáneos, integrantes de la *generación joven* de la dramaturgia argentina;



- abordan, en tanto *metáforas epistemológicas*, realidades y problemáticas sociales contemporáneas (la masculinidad, la violencia familiar y social, las culturas juveniles marginales);
- presentan discursos donde predominan la *focalización interna (fija y variada)*, y la *externa*, como modos de incluir las perspectivas de las conciencias de los personajes protagonistas y/o de objetivar el discurso;
- presentan en su fábula una tríada de personajes principales, con diálogos a dos y tres voces, mediante los que se cuentan historias mínimas que implican relatos de vida significativos para cada sujeto, referidos a transformaciones claves en su vida, pasajes de un estado a otro, o huellas biográficas inolvidables;
- ofrecen discursos que actualizan el pasado de los personajes al usar tiempos del relato en presente;
- priorizan los procedimientos escriturarios y aspectos formales por sobre la fábula o historia que entretejen sus palabras;
- se ubican en la categoría de la *nueva dramaturgia* al presentar "*una arquitectura de interacciones, basada en diversas estrategias del discurso y en la combinatoria de códigos diversos, verbales y no verbales*", en oposición a la dramaturgia tradicional narrativa³⁴.

En cuanto a sus *diferencias*:

- *Manos traslúcidas...* es producto de un solo autor; *Lote 77*, de creación colectiva, o dramaturgia de escena (autor, director, actores);
- *Manos traslúcidas...* presenta la fábula respetando un orden más cronológico y menos fragmentado e iterativo que el que se da en *Lote 77*;
- en *Lote 77* está presente el recurso del "teatro en el teatro", la metateatralidad o la necesidad de demostrar que lo que se expone en escena es ficción, artificio o hechura poética. En *Manos traslúcidas...* no aparece el recurso de la metateatralidad, aunque también hay intención de mostrar que lo que dice es ficción por el uso transgresor de la escritura dramática, los puntos de vista y focalizaciones de los personajes.

³⁴ José Sanchís Sinisterra: "Cinco preguntas sobre el final del texto", en: *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Guadalajara, Ñaque Editora, 2002, p. 284.



En concreto, toda obra de arte nace a partir de las experiencias y vivencias del sujeto creador con respecto a su realidad histórica. La realidad constituye su materia prima básica. En estas obras analizadas, la realidad contemporánea y las vivencias de los autores en y con ella están traducidas estéticamente a partir de su escritura innovadora. Cuestión que comprobamos, además, conociendo sus propios comentarios acerca de sus procesos de creación.

En ambos discursos dramáticos predominan las poéticas del relato y la conciencia. Las técnicas del relato sirven para que los personajes del texto de Mininno, pero también él y sus actores, así como los personajes de Chapo y él mismo, puedan relatarse. De esa forma, configurarse su identidad y sentido de pertenencia a la sociedad que los rodea, ya que todo sujeto –según afirma Irene Klein– cobra presencia, historicidad o existencia en la medida en que puede relatarse.

mirnacapetinich@gmail.com

Abstract:

This article shows how the dramatic texts *Lote 77*, by Marcelo Mininno, and *Manos traslúcidas en fiebre de olvido*, by Gabriel Fernández Chapo share some writing techniques with the literary narration. To do so, the author focuses on the genesis of these plays, on their dramaturgical typologies, their structures and their plots, describing their analogies and differences. The purpose is to reveal the affirmation of historicity, presence and identity achieved through predominance of the poetics of narrative and conscience.

Palabras clave: *Lote 77*, Mininno, *Manos traslúcidas en fiebre de olvido*, Fernández Chapo, dramaturgia, género, identidad.

Key words: *Lote 77*, Mininno, *Manos traslúcidas en fiebre de olvido*, Fernández Chapo, dramaturgy, gender, identity.