



Entre continuidad y ruptura dramática: la crisis de la representación dramática en el trabajo del dramaturgo brasileño Luis Alberto de Abreu.

Stephan Baumgärtel

(Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil)

En 1993, el dramaturgo Luis Alberto de Abreu se estableció definitivamente como uno de los dramaturgos brasileños más importantes de la actualidad con su elaboración textual para la puesta en escena *El libro de Job* del director Antônio Araújo y su grupo *Vertigem*, en San Pablo. Esa transposición del texto bíblico para la escena contiene diversas características formales típicas de la dramaturgia de Abreu como, por ejemplo, el diálogo entre formas populares tradicionales y formas contemporáneas en la investigación de las posibilidades teatrales de un texto teatral; la presencia simultánea de estructuras fuertemente narrativas y líricas dentro del molde dramático; el mantenimiento de una intriga cerrada, con inicio, medio y fin, y, también la problematización formal de esa estructura y de su teleología inherente por medio de digresiones poéticas y narrativas.¹

Con digresiones poéticas, me refiero al impulso de desviar el centro de significación textual de la narrativa hacia el lenguaje, sus estructuras, dinamismos y pulsiones y, de ese modo, exponer el lenguaje y su acción verbal como segundo centro de significación al lado de la intriga, con el propósito de instalar una tensión significativa entre los dos ejes de comunicación teatral, ficticio o interno, y situacional y externo.

Por la digresión narrativa, entiendo episodios relatados en el interior de la ficción, que no poseen una motivación intrínseca con el desarrollar de la intriga.

¹ Sobre la dramaturgia de Luis Alberto de Abreu, sus influencias y su posición en la cultura teatral brasileña, ver, por ejemplo, Rubens José Souza Brito. *Dos Peões ao Rei. O Teatro Épico-Dramático de Luis Alberto de Abreu*. Tesis de Doctorado, 1999. USP: Escola das Artes. Disponible en: <http://www.iar.unicamp.br/docentes/rubensbrito/doutorado.pdf>, último acceso 31.07.2012; André Luiz Carrico. Por conta do Abreu: comédia popular na obra de Luis Alberto de Abreu. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 2004; y Isabel Cristina Saraiva, *Um novo olhar à figura do narrador: narradores de passagem*. Dissertação de mestrado. Campinas: UNICAMP, 2009.



Son accidentales desde el punto de vista de la ficción, pero importantes temáticamente. Esa digresión narrativa expone críticamente la construcción temática de la ficción para el lector, creando tensiones entre los diversos contextos ficticios y el contexto histórico del público, similares a las que actúan al nivel de la escena en la doble comunicación teatral. De ese modo, estas tensiones desdoblan las confrontaciones inscriptas en la coexistencia de situaciones ficcionales y reales de recepción.

Me interesa esa tensión establecida por la fidelidad con una estructura narrativa cerrada y el simultáneo debilitamiento de la cohesión narrativa por medio de digresiones poéticas y narrativas. A mi modo de ver, esta indica la necesidad percibida por el autor de mediar un legado dramático tradicional con formas teatrales más contemporáneas.² Podemos deducir de ese interés poético también un compromiso con la creación simbólica de un espacio colectivo cívico, bajo las condiciones socio-culturales de la contemporaneidad: el entrelazamiento simbólico de fragmentos miméticos para constituir, aun precariamente, un espacio inteligible, una geometría simbólica a partir de una mezcla de síntomas cuyo valor simbólico debe ser descubierto por el público en el proceso de recepción.

A partir de ello, considero que la reflexión sobre esa tensión formal sirve no solamente para situar al autor en el contexto histórico brasileño actual, sino también para discutir su dilema como problema ejemplar de la dramaturgia brasileña comprometida con la simbolización racional de un espacio cívico actual

Continuidad y ruptura con el drama en los textos teóricos de Abreu.

Lo que me interesa inicialmente es el modo como esa tensión atraviesa no solo la estructura poética de los textos teatrales del dramaturgo, sino también sus

² Ver, por ejemplo, sus reflexiones en Adélia Nicolette. *Até a última sílaba*. Sobre el teatro de Luís Alberto de Abreu. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004, p. 111: "Si en una época el drama conseguía traducir al hombre occidental, [...] con la industrialización, la modernidad, el drama ya no puede mas corresponder a esa tarea." En un texto escrito en 2001 (en Adélia Nicolette (org.) Luís Alberto de Abreu. *Um Teatro de Pesquisa*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 620)), donde afirma no solamente la validez de los modelos dramáticos del pasado, como también la necesidad de crear otros modelos contemporáneos: "Hay también una matriz contemporánea que debe ser revelada en su geometría y transformada en personaje. Existe la necesidad de la razón humana dar alguna geometría a los escombros que la intuición indica."



reflexiones teóricas. En sus ensayos sobre la práctica teatral y dramaturgía, Abreu se muestra plenamente consciente de que el dramaturgo manipula con su texto no solamente una dimensión representacional, sino también performativa. Reconoce, por ejemplo, la doble comunicación teatral –con su eje intra-ficcional y su eje escenario/público– como constitutivo para el teatro y el trabajo del dramaturgo. Ella se manifiesta, entre otras cosas, en el entrecruzamiento de la intriga con la dimensión performativa aquí y ahora del acto teatral. Dice Abreu:

Teatro es una arte efímera y presente, y eso quiere decir que su existencia se da en el momento en que el espectáculo sucede en su relación con el público. [...] Razono que, si la acción teatral, en general, y los diálogos en particular, hacen referencia al presente, a la representación, al 'aquí-y-ahora', la narración hace referencia a los hechos sucedidos, al ayer, al pasado.³

Sin embargo, todo lo que se habla en escena posee esa doble referencia, de constituir un aquí-y-ahora performativo y, simultáneamente, otro lugar, ficticio y fuera del presente, un pasado que sirve como herramienta simbólica para vislumbrar un posible futuro. Abreu percibe en el acto de narrar una posibilidad de mantener la percepción del público fijada simultáneamente en el interés en los acontecimientos del pasado y en el momento de la presentación. Observa que:

En el sistema narrativo, [...] el público es el interlocutor privilegiado, la relación fijada 'ojo-en-ojo' entre los personajes en el escenario se transfiere para el 'ojo-en-ojo' entre actor/narrador/personaje y público.⁴

Aquí estamos, en el contexto de la dramaturgia textual, ante un cambio fundamental y típico en el interior del teatro contemporáneo, el cambio del interés principal del eje intra-ficcional hacia el eje escenario-público, lo que posibilita un

³ "Teatro é uma arte efêmera y presente, y isso quer dizer que sua existência se dá no momento em que o espetáculo acontece em sua relação com o público. [...] Reflito que, se a ação teatral, no geral, y os diálogos, no particular, dizem respeito ao presente, à *re-presentação*, ao "aqui-agora", a narração diz respeito aos fatos acontecidos, ao ontem, ao passado." (en Nicolete, ob. cit.2011, p. 607, originalmente 2000)

⁴ "No sistema narrativo, [...] o público é o interlocutor privilegiado, a relação 'olho no olho' entre personagens no palco transfere-se para 'olho-no-olho' entre ator/narrador/ personagem y público." (ob. cit., 2011, p. 608).



enfoque en el cuestionamiento de los procedimientos miméticos del texto, pues, junto con el eje comunicativo, se desplaza también el conflicto. Afirmar el predominio del eje escenario-público dentro de la doble enunciación me parece fundamental, pues permite que el texto, en su funcionamiento 'ojo-en-ojo', pueda interrogar las bases epistemológicas de la representación y de su propia crítica con respecto a ella.

El foco crítico se disloca de la representación de un mundo empírico hacia la construcción y percepción de su imagen. La *mimesis* predominantemente representacional está siendo complementada por una *mimesis* predominantemente performativa, que propone que el modo de construir la imagen teatral sea también indicativo de su valor referencial simbólico. Con este enfoque, la *mimesis* performativa sería capaz de exponer críticamente las prácticas perceptivas de los espectadores.

Asimismo, un poco contra la lógica de su propio reconocimiento y contra la tendencia contemporánea, Abreu insiste en la hegemonía de la narrativa y de lo épico sobre las dimensiones performativas y líricas, pues cree en el carácter irrenunciable de la narración para construir lo que juzga imprescindible: la inteligibilidad del espectáculo. Con inteligibilidad, el dramaturgo se refiere a la configuración transparente de una reflexión estética sobre la relación entre el individuo y su medio social. Para Abreu, el imaginario social necesita de un hilo narrativo que equilibre la relación precaria entre episodio histórico, sensibilidad individual, y lenguaje simbólico. Observa que "La decadencia de la narrativa está íntimamente ligada a la decadencia del imaginario común."⁵

Será función del dramaturgo asegurar que su lenguaje simbólico se comunique con este imaginario común, que inhibe que los experimentos formales huyan demasiado de los moldes dramáticos tradicionales. En otras palabras, es el carácter narrativo de su poética teatral que asegura la intersubjetividad de las

⁵ "A decadência da narrativa está intimamente ligada à decadência do imaginário comum" (ibd., p.601). Asimismo, me parece importante reflexionar sobre la función del arte como impulso de instalar crisis: crisis de percepción, de estructuras afectivas, etc. La crisis solo puede ser pensada en relación a un contexto establecido, una tradición que está siendo interrogada y desestabilizada. O sea, el objetivo no es recuperar una narrativa estable, sino descubrir nuevos juegos para desestabilizar la percepción "tradicional". Inventar nuevos ejemplos acerca de cómo activar los hechos heterogéneos contra la fuerza totalizante de una intriga y viceversa.



imágenes. Detrás de esa búsqueda de las posibilidades de la narrativa entre tradición y modernidad, se puede destacar la figura del narrador de Benjamin,⁶ quien es, para Abreu,

alguien que transforma significativas experiencias humanas en material comunicable, alguien que conoce y respeta la tradición e, al mismo tiempo, está en sintonía con los movimientos de la ruptura, alguien que construye su arte a partir de una amalgama de la enseñanza más ancestral y de esa que soplan para el presente los vientos del futuro.⁷

Abreu, por lo tanto, se declara solidario con la función narrativa, la inteligencia narrativa⁸ y su dimensión inherente de temporalidad, de fábula coherente y intersubjetiva, si bien que no localiza esta inteligibilidad únicamente en la intriga de las acciones ficticias de los personajes, como lo hace la forma del drama. Cuando reconoce que el narrador trabaja "en sintonía con los movimientos de la ruptura", Abreu está consciente de que sólo el drama, nombre genérico dado a la forma teatral que es el drama burgués, no puede expresar adecuadamente las fuerzas formadoras de la contemporaneidad en sus conflictos actuales. Insistiendo en la importancia de la narrativa, Abreu refuerza su proyecto de crear un imaginario común a partir de la recordación que abarca el pasado ("el enseñamiento ancestral") para abrir un futuro ("del que sobran, para el tiempo presente, los vientos del futuro"). Veremos que Abreu coloca las dimensiones líricas

⁶ Abreu propuso en sus cursos de dramaturgia en la Escuela Libre de Santo André, ciudad cerca de San Pablo, que los estudiantes se inspiraran en la figura del narrador benjaminiano, adaptándolo para las necesidades contemporáneas (ver Saraiva, 2009).

⁷ "[...][...] alguém que transforma significativas experiências humanas em material comunicável, alguém que conhece e respeita a tradição e, ao mesmo tempo, está em sintonia com os movimentos da ruptura, alguém que constrói sua arte a partir de uma amálgama do ensinamento mais ancestral e do que sopram, para o tempo presente, os ventos do futuro." En: Luis Alberto de Abreu. "O dramaturgo e suas funções." *Rebento*, No. 2, Julho, SP: UNESP-Instituto de Artes, 2010, p. 27.

⁸ Paul Ricoeur (*Tempo e Narrativa*. Tomo II. Trad. Márcia Valeria Martinez de Aguiar. São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2010, publicado originalmente en 1984) usa este término para enfatizar el predominio de una comprensión narrativa de incidentes sobre una organización meramente estructural y atemporal de los hechos históricos. Es la narrativa que puede ser llamada *de intriga* en cuanto pueden discernirse totalidades temporales que operan una síntesis de la heterogeneidad de circunstancias, objetivos, medios, interacciones, etc. Esa primacía se da principalmente por la valorización de una búsqueda del sentido de los acontecimientos, o sea, simbolizarlos en relación con el ser humano, no como estructura neutra.



y dramáticas al servicio de la función épica, pero con momentos de tensión cruciales que vuelven sus textos contemporáneos.⁹

Por un lado, este proyecto de construcción teatral-estética de una memoria social se enlaza con un proyecto de representación más narrativa que dramática. Por otro lado, curiosamente, pero pertinente a su comprensión del modo narrativo como "narración escénica", la apertura hacia el modo narrativo de la construcción dramaturgica implica, para Abreu, un mayor enfoque en la situación teatral, la situación de presentar una historia. Abreu percibe que esa ubicación del centro significativo en la relación entre *actor/narrador/personaje* y *público* abre la dramaturgia más allá de la representación de una historia en forma dialogada y –lo que le interesa principalmente– más allá del subjetivismo melodramático. Pero me parece que subestima las fuerzas de ruptura que ese movimiento desencadena,¹⁰ fuerzas que rompen en parte con la representación figurativa del ser humano, una vez que ellas diluyen el predominio del personaje sobre la intriga en una interrogación temático de esa relación, desplazan el enfoque de las características sistemáticas del material hacia la dinámica del encuentro entre el artista y su material, o sea, hacia la cuestión de la subjetividad y de su carácter ejemplar, plasmados en los trazos formales del texto teatral.¹¹

Pero en la visión de Abreu sobre el narrador – y la próxima cita me permite afirmar también sobre el dramaturgo – este se asimila al portador de una función

⁹ En otro trabajo (Stephan Baumgärtel, "Em busca de uma teatralidade textual performativa além da representação dramática", en Edélcio Mostaço, et. Al. Sobre PerformAtividade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. p. 127-180.), discutí el significado poético y cultural del metateatro instalado en su texto *Lima Barreto, al terceiro dia*. Abreu problematiza el presente ficcional de la estructura dramática al complementarla con un presente ficcional que presenta, de hecho, un momento del pasado del protagonista Lima Barreto, como también con un plano de alucinaciones de esa figura. Es típico para la dramaturgia de Abreu entre continuidad y ruptura que los tres planos nos presentan con tres historias diferentes, cada una con inicio, medio y fin (ver también Nicolete, 2004, p.119). Lo que sucede es que los tres planos desplazan la atención del espectador también hacia los procedimientos con cuales el protagonista construye su mundo, o sea, se realiza un efecto meta-teatral que fortalece el eje comunicativo entre escenario y público y aproxima la estructura dramaturgica a una estructura de coro.

¹⁰ Se narrar implica siempre traer para el presente un momento ausente: esa función está intrínsecamente relacionada a nuestra capacidad de recordar. En ese contexto, es indicativo que en la modernidad, la representación aparezca como problemática en forma de una crisis de la capacidad de recordar del pasado (ver Richard Terdiman, *The Present Past. Modernity and the Memory Crisis*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1993).

¹¹ Se percibe una clara relación con el autor rapsoda de Jean-Pierre Sarrazac, en *O Futuro do Drama*. Porto: Editora das Letras, 2002. En tanto, los libros y textos de Sarrazac fueran publicados en Brasil solamente después de que Abreu publicara sus reflexiones poéticas sobre el sistema narrativa en la dramaturgia.



simbólica integrativa, de cuyas condiciones de posibilidad ya el propio Benjamin dudó. Abreu afirma, entretanto:

Al proponer la partida imaginativa de las experiencias humanas, el teatro narrativo reclama algo más allá de la mera geometría estética. Propone y pide la restauración de la antigua unidad entre público y privado, entre el individuo y su comunidad, entre la fuerza progresista y de ruptura de la imaginación individual y de la solidez del imaginario colectivo.¹²

Qué podría ser una forma textual convincente para esa unidad en tiempos de su crisis? Ya que no puede ser restaurada, sin tomar en consideración los cambios sociales y económicos, como por ejemplos los nuevos modos de integrar lo público y lo privado, realizados en los sitios y blogs de las redes sociales en el internet. El deseo de tal restauración me parece un punto nostálgico y problemático en el proyecto estético del autor Abreu, pero también el punto central de su crítica de la dramaturgia formalista ("mera geometría estética") contemporánea y, por extensión, de un tipo de pensamiento posmoderno a-histórico.

Sin duda, la imposibilidad de una restauración *a la antigua* no invalida el proyecto de evocar la realización (modificada) del imaginario social en un futuro. Entretanto, para eso, me parece que la cuestión central es cómo configurar la relación entre el agente de la narrativa, de la acción ficcional, y las transformaciones narradas. Vimos que, para Abreu, el centro de la acción ficcional es un sujeto que busca crear su destino contra los obstáculos sociales y económicos de su contexto histórico, pues el texto teatral debe reflejar no solo los conflictos y posibilidades de una situación histórica, sino también presentar caminos constructivos para el individuo que asiste al espectáculo. Por eso, usa una poética figurativa que limita su deconstrucción del formato dramático por medio de digresiones narrativas y líricas. Por otro lado, la dramaturgia contemporánea ya substituyó a ese sujeto figurativo por formaciones discursivas más abstractas y colectivas, porque juzga que ese sujeto, como agente de una historia, es obsoleto y poco atractivo. Más interesante que presentar los posibles conflictos dramáticos de

¹² "Ao propor a partilha imaginativa de experiencias humanas, o teatro narrativo solicita algo além da mera geometria estética. Propõe y pede a restauração da antiga unidade entre o público y o privado, o indivíduo y sua comunidade, a força progressista y de ruptura da imaginação individual y a solidez do imaginário coletivo." (Abreu, ob. cit., 2011, p. 609)



ese sujeto agente es presentar el drama de su disolución en estados que testimonian que el sujeto fue siempre un texto o un evento escrito por otras fuerzas que no están a su alcance. Sin embargo, ese interés contemporáneo muchas veces continúa interrogando y reivindicando la posibilidad de una transformación cualitativa de esa situación.

Las reflexiones de Abreu me parecen ser sintomáticas, por tanto, de un desafío doble y típico del dramaturgo contemporáneo: ¿cómo configurar, por medio de la forma del texto teatral, no solamente la validez del deseo humano de imaginar una experiencia de transformación cualitativa dentro de una situación que puede (o no) virar una historia (su historia), como también la crisis de la estructura que tradicionalmente lo expresó (la narrativa dramática dialogada y la poética figurativa, organizadas por un sujeto que se planta como centro de ese discurso)? Veo aquí la importancia de elementos textuales más performativos que representacionales que no solamente llaman la atención hacia el modo de construcción textual, sino también subvierten la representación transparente del mundo narrado y de su sujeto fundador. Pues en esas estructuras, el sujeto que desea transformaciones aparece en una miríada de fuerzas que lo atraviesan, pero que no son de su autoría.

La causa de las inconsistencias perceptibles en el proyecto estético de Abreu, desde mi punto de vista, se deben a que se ve ante un dilema que no es simplemente su dilema individual, sino un aspecto del dilema de la dramaturgia contemporánea: la búsqueda de formas representacionales que renuncien a la ilusión del sujeto como fundador de su propio discurso sin caer en la trampa de un enunciado supuestamente sin sujeto y posicionamiento y, por lo tanto, a-histórico. Dicho de modo positivo, se trata de una búsqueda de perspectivas radicalmente subjetivas, también ejemplares y intersubjetivables por medio de la actividad de recepción.

Detecto dentro de esa actividad artística una tensión entre dos fuerzas: una fuerza más racional y consciente y otra más inconsciente y hasta traumática; una que se expresa por medio de una mimesis de representación y otra que se expresa



por medio de una mimesis de producción;¹³ una que se asemeja a lo simbólico y semiótico; otra que se asemeja a lo sintomático y performativo. Lo que me interesa en ese dilema, y me parece emblemático, es la necesidad de cruzar la escritura simbólica representacional con la escritura sintomática performativa.

Esa búsqueda abre la representación teatral hacia modos performativos y hacia una poética de la producción formal potencialmente no-figurativa y abstracta, que va mas allá de las propuestas de Abreu; abre la escritura teatral hacia modelos literarios no de una intriga de acciones narrativas, sino de una configuración de acciones formales, como figuras de lenguajes que expresan sensibilidades, pensamientos, temáticas sociales o individuales sin basarse en acciones de personajes figurativos. Junto con las posibilidades contemporáneas de no-linealidad y no-causalidad, ese procedimiento crea un hueco entre intriga y fábula; abre la escritura hacia el uso de material que no forma parte integral de la intriga, o sea, que puede funcionar como cita de un momento histórico que no se deja mediar simbólicamente con el presente y, por lo tanto, se asemeja a un contenido traumático, a un hecho sucedido y persistente, psíquicamente insuperable, pero, también, inexpresable en términos simbólicos.

Aunque ese hueco no signifique necesariamente la no-inteligibilidad del texto, presenta una ruptura entre presente y historia, entre lo real y lo ficcional, que no se puede solucionar simbólicamente, y cuyo sentido existe solamente en el contexto de esa imposibilidad, como simbolización de un estado social traumatizado. Ante la permanencia problemática de elementos narrativos en una estructura textual no-lineal, y vice-versa, me parece adecuado denominar la estructura narrativa contemporánea como *para-narrativa*.

A lo mejor, ese sistema contemporáneo para-narrativo corre el riesgo de volverse exactamente la geometría que Abreu no quiere aceptar porque teme que sea algo estéril, una "mera geometría". Lo hace para poder hablar de una crisis del sujeto centrado y de su capacidad de crear una memoria, definiendo como memoria la actualización simbólica de contenidos no-presentes. En esa visión, la crisis del sujeto que se planta como centro y fundamento de la propia mirada y la crisis de

¹³ Sobre a transición de una mimesis de representación para una mimesis de producción, ver Luiz Costa Lima. *Mimesis e Modernidade: A forma das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.



sus lazos sociales se presentan lógicamente también como una crisis de la representación, en la medida en que llevar al presente, por medio de un procedimiento simbólico, un contenido que existe en otro lugar, es tanto la función de la memoria cuanto de la representación.

Al mismo tiempo, el ser traumatizado o alienado de sí mismo también habla, pero no habla de esos contenidos en términos simbólicos, sino predominantemente sintomáticos. Frente a esa problemática, el dilema de la escritura teatral contemporánea se expresa por medio de un entrecruzamiento de estructuras simbólicas (o representacionales) y sintomáticas (o performativas).

Continuidad y ruptura con el *drama* en dos textos teatrales de Abreu

1. *Sacra Folia*.

En el caso de Abreu, la existencia de troncos narrativos no integrables a la narrativa, junto con episodios que forman un hilo narrativo, me parece que busca atender al desafío narrativo de la contemporaneidad: aceptar la crisis de la memoria como crisis de la representación tradicional y, simultáneamente, atender a las necesidades del público de encontrar en el material narrado un hilo de transformación, o sea, una historia. Dentro del contexto teatral, eso significa también cómo relacionar simbólicamente el presente de los participantes en la situación teatral al tiempo ficcional, ya sea este pasado o futuro.

Este trabajo de Abreu sucede en una situación psico-social contemporánea que 1. reconoce la existencia de contenidos percibidos como socialmente incompatibles, o sea, la existencia de traumas, que no producen acciones o actitudes simbólicas, sino sintomáticas; y 2. sabe que todo el acceso al pasado acontece a partir del presente, pero de un presente clandestinamente influido por el pasado. Y 3. parte del presupuesto de que todo el acceso a la realidad pasa por una semantización simbólica con inevitables inestabilidades semánticas.

Ante el círculo vicioso de la relación entre presente y pasado, hay que preguntar por medio de qué estructura simbólica la dramaturgia contemporánea puede expresar y compartir la búsqueda por el contenido del inconsciente, para que



el lector o el espectador pueda reflexionar no solamente sobre la relación entre presente y pasado, sino también sobre la presencia clandestina del pasado, de sus esperanzas y de sus traumas, en el presente. Además, el dilema de la inestabilidad del punto de vista sobre el presente y el pasado, constituye la inestabilidad semántica, como también instala memoria y sociabilidad; diálogo, pero también duda. Los elementos no integrables a una intriga poseen la función de pulverizar la falsa estabilidad y la inevitabilidad de la intriga dramática, aún sin desintegrarla totalmente, o sea, sin imposibilitar la experiencia de transformación.

En lo que sigue, quiero analizar algunas propuestas formales de Abreu para tornar ese dilema epistemológico artísticamente productivo para su escritura.

El texto *Sacra Folia*, de 1996,¹⁴ es la historia de un descamino de la sagrada familia al huir de los soldados de Herodes. El contexto confunde pasado bíblico y presente actual, mixtura la Terra Sagrada y el territorio brasileño y sus problemas en los años 90: pobreza y violencia en las calles; la fusión ilícita de intereses privados o amorosos con proyectos políticos evidenciada en el comportamiento de los políticos; la entrada de la ideología neoliberal y de su vocabulario en lo cotidiano hasta entre los sectores pobres, entre otros temas.

La familia es guiada por un pícaro brasileño cuya tarea consiste en llevarla a Belém, mientras otro pícaro, amigo del primero, guía a los soldados perdidos de Herodes para capturar a la familia. Todos se encuentran en los alrededores de una ciudad llamada Belém, pero se trata de la capital de la provincia brasileña Pará, al margen del Río Amazonas. En esa situación, el arcángel Gabriel, quien, en el texto, hace el papel de maestro de ceremonias, descubre que el niño fue registrado por uno de los dos pícaros como hijo propio brasileño, como medida para asegurar que la población local se pudiera beneficiar con sus poderes milagrosos. Para llevarlo a Palestina, tiene que negociar su salida del territorio brasileño con el falso papá. Este consigue 12 años de presencia de Jesús en Brasil, para que el pueblo brasileño pueda disfrutar de los poderes mágicos del hijo de Dios y dejar de vivir en la miseria.

¹⁴ Los textos teatrales más importantes de Abreu fueron publicados en 2011 en el volumen *Um Teatro de Pesquisa*, organizado por su mujer Adélia Nicolete.



El texto posee dos prólogos. El primero introduce a los actores y a sus personajes y la situación ficcional de partida: la llegada del hijo del hombre. También invita al público a construir concretamente junto con los actores la situación ficcional. Este pedido típico de tradiciones teatrales no ilusionistas es el primero indicio de que uno de los ejes manipulados en este texto es el deseo de los espectadores de imaginar: "Para que nuestra arte/ valga la pena/ sea nuestra y vuestra/ una única creación/ y que sea el suelo desnudo de esta arena/ el vasto territorio de vuestra imaginación."¹⁵

Pero el aspecto más interesante es cómo el texto demuestra su desconfianza acerca de la posibilidad de esa unión de creación y cómo busca producir fallas y tensiones dentro de los procesos de imaginación del público brasileño. Acordarse del pasado por medio de compartir una narrativa ficticia no crea un imaginario común ni confirma una sociabilidad conjunta. Antes, el autor parece apostar a la percepción del proceso de construcción de un pasado como proceso de selección y represión del material pasado, como muestra un análisis del segundo prólogo, colocado después de un pequeño episodio narrativo en el cual Herodes sabe del nacimiento de Jesús.

Este prólogo se llama "La Matanza de los Inocentes" y presenta, en el relato del arcángel Gabriel, el asesinato de los niños de Betánia por los soldados de Herodes. Gabriel interrumpe la atmósfera de la presentación teatral e introduce una narrativa que, a su vez, se cierra con comentarios de alguien que ni participa del mundo ficticio ni de la posición insegura de los lectores o espectadores. Dice Gabriel, en la posición de un narrador omnisciente:

Cesad vuestras risas / por un momento solamente / y perdonad si corto vuestra alegría/ para recordar penosos días/ [...] Si, había un tiempo en cual hombres mataban a niños.¹⁶

¹⁵ Abreu, ob. cit.; p.89.

¹⁶ "Cessai vosso riso / por um momento apenas/ y perdoai se rompo vossa alegria/ para lembrar penosos dias/ [...] Sim, houve um tempo em que homens matavam crianças." (ibidem; p.93)



Gabriel continua relatando cómo los soldados entraron en las casas y agarraron a los recién nacidos y los mataron. Después, cuenta cómo la matanza continuaba y en ese relato, hace una transición hacia el tiempo casi presente de su público brasileño: en su relato, hace referencias a la persecución de menores que dormían atrás de la iglesia de la Candelaria en Río de Janeiro en 1993, a cargo de grupos paramilitares contratados para *limpiar* el centro histórico de la ciudad, tres años antes del estreno del texto, comentarios que se confunden con las referencias al asesinato bíblico. Dice Gabriel:

Cruzaron (los soldados) y recruzaron el país y al amanecer llegaron al río. Los inocentes, esa vez, dormían, atrás de un templo, amontonados, cubriéndose el uno al otro. La gran ciudad también dormía. [...] y el canto de los neumáticos entró en el sueño y los inocentes abrieron los ojos para ver la muerte y fue bala y bala, papapá de tiro, ojo cerrado del hombre afinando la puntería al cuerpo de niño. Y, después, silencio. Y después del silencio, las puertas cerraron de golpe y los coches arrancaron. A la mañana llevaron los cuerpos y lavaron el suelo. Yo cuento qué hicieron los soldados de Herodes para que no se lave la memoria. Sí, existe un tiempo en que los hombres matan a los niños.¹⁷

La transición del tiempo verbal en el que se refiere al tiempo en que se mata niños, del pretérito imperfecto al presente, pasando por el indefinido, afirma una presencia de ese pasado en el presente. El texto hace lingüística y performativamente lo que reclama simbólicamente con las dos últimas frases: describir la continuidad del terror como una sociedad cautiva en su anestesia social. La estructura performativa posiciona esta conclusión en el campo del síntoma, no del símbolo. O sea, se trata de un contenido evidenciado como subconsciente. Ese desplazamiento también se puede percibir en el carácter accesorio del episodio contemporáneo dentro de la diégesis. Leído como síntoma de una narrativa sobre la sociedad brasileña, muestra el estatuto reprimido y marginal de su material. Exige

¹⁷ "Cruzaram [os soldados] y recruzaram o país y de madrugada chegaram ao rio. Os inocentes, desta vez, dormiam, atrás de um templo, amontoados, um cobertor do outro. A grande cidade também dormia. [...] y o canto dos pneus entrou no sonho y os inocentes abriram os olhos para ver a morte. y foi bala y bala, papapá de tiro, olho fechado de homem mirando pontaria em corpo de menino. E, depois, silêncio. y depois do silêncio, as portas bateram com pressa y os carros arrancaram. De manhã levaram os corpos y lavaram o chão. Eu conto o que fizeram os soldados de Herodes para que não se lave a lembrança. Sim, há um tempo em que homens matam crianças." [Ibidem; p.94]



del lector o espectador también un trabajo de interrogación del texto para levantar el contenido de este síntoma. La naturaleza dialógica de ese análisis interpretativo lo asemeja a una auto-análisis, pues involucra la interrogación del propio punto de vista del lector.

Lamentablemente, a mi modo de ver, Abreu parece desconfiar de la fuerza auto-expresiva del síntoma sobre el lector, pues coloca una proposición explicativa ("Yo cuento que hicieron los soldados de Herodes para que no se lave la memoria."), que debilita considerablemente el impacto de la estructura preformativa, una vez que torna explícito el eje comunicativa externo como eje predominante y lo encuadra en una estructura objetiva de narrador omnisciente. Extrae el estatuto perturbador del síntoma al conferir a su narrativa una intención didáctica clara, casi moralista, e instala al arcángel como representante de una posición autoral y heterodiegética.¹⁸

Más que nunca, la cuestión es si integrar el episodio en una narrativa macrohistórica – pues es eso que hace la posición autoral–, si recordar el episodio penoso guiado por las palabras del narrador omnisciente, es en efecto éticamente iluminador y transformador, dado que la sociedad brasileña no necesita la información de que se continúa matando niños en las calles. Infiltrar performativamente el contenido contemporáneo en el espacio límite entre sub-consciencia y consciencia, al hacer que el síntoma desplace la estabilidad cultural del símbolo por medio de manipulaciones del contexto temporal, me parece que es el aspecto estratégico más adecuado y eficaz para los objetivos de Abreu, tal como los delimitó en sus escritos teóricos. Probablemente contra la propia intención del autor, el arcángel Gabriel, como narrador omnisciente, se asemeja a un interlocutor de un diario de noticias que más de una vez pregunta al público hasta cuándo la sociedad brasileña, esa entidad abstracta compuesta por todos y nadie, seguirá aceptando esas atrocidades. Contrariamente a los aspectos performativos, y contra

¹⁸ Podríamos afirmar que ese distanciamiento estructural aproxima la voz autoral del texto al narrador ppsmoderno que asume una posición distanciada de los asuntos (ver Silviano Santiago, "O narrador pós-moderno". en: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989). Asimismo, dada la ausencia de neutralidad en ese distanciamiento, me parece que la intención de Abreu es la más tradicional posible: establecer una moraleja de la historia.



su propia intención didáctica, la apelación directa al espectador no crea una zona de algo compartido.

Al mismo tiempo, la tensión entre la representación narrativa de dos episodios históricos (Betânia y Rio de Janeiro) y la activación performativa de su posición en el subconsciente colectivo muestra un dilema y un desafío de esa escritura teatral que pretende expresar (y denunciar) la pulverización de la memoria social e indicar una relación traumática del presente con el pasado. Recordar el pasado como un elemento de la diégesis, insertarlo en una narrativa, implica buscar una visión común sobre ese pasado: lo que se pretende recordar dentro de una estructura predominantemente simbólica es hacerlo (finalmente) con conciencia y memoria tranquilizadas. La presencia incómoda del pasado necesita una tensión representacional que debe ultrapasar la tensión entre diferentes puntos de vista sobre ese pasado. Pues no se trata de una tentativa de discutir la imagen correcta del pasado, sino de expresar la fuerza de su presencia incómoda y desestabilizante en el presente y en la percepción del presente por parte del sujeto lector o espectador, en suma, de su status de síntoma. Es en este punto que una escritura performativa, cuya mimesis presenta más una estructura de percepciones o sensibilidades que de objetos, una *mimesis de producción como mimesis de procedimientos perceptuales* y no una *mimesis de representación*, afirma su importancia para la dramaturgia contemporánea. Lo que me parece que caracteriza la dramaturgia de Luis Alberto de Abreu como contemporánea, superando su tradicionalismo nostálgico, son los momentos específicos en que se invierte la tradicional hegemonía en la relación entre *mimesis representacional* y *mimesis de procedimientos perceptuales*. Son esos exactamente los momentos en que el mundo ficticio tradicional (figurativo y relativamente homogeneizado) presenta un contenido no asimilado o no asimilable por los presupuestos ideológicos y estéticos de la ficción representacional.

Esa tensión entre los dos tipos de mimesis plantea un mayor énfasis en el eje comunicativo externo entre escenario y platea y fortalece la construcción anafórica del texto teatral. El centro significativo del texto se desplaza de la diégesis narrativa hacia la *narrativa* de la relación entre enunciación y enunciado que, a su vez, revela en este sus síntomas culturales.



Escénicamente podemos decir que el centro significativo de esos momentos textuales no se encuentra en las posibilidades del *mythos*, sino de la *opsis*, entendida no simplemente como la dimensión visual-escénica de la puesta en escena, sino como exposición directa de los diferentes lenguajes teatrales para la percepción y reflexión de lector o espectador, o sea, como exposición del texto en calidad de tejido discursivo. Ese desplazamiento es claramente fundamental para los proyectos poéticos de la escritura contemporánea de, por ejemplo, Sarah Kane, Michel Vinaver o Robert Maxwell, entre otros. Pero entender que no se realiza necesariamente por medio de una poética abstracta y non-figurativa, permite detectar su aparición en el interior de una dramaturgia tradicional como la de Luis Alberto de Abreu.

El desplazamiento rompe con la ilusión de *objetividad* inscrita en el drama por su mimesis representacional dialogada y abre la escritura teatral hacia los recursos de la narrativa y de la poesía. No se trata solamente de la construcción de una ficción con contenido simbólico (personajes, conflicto y acciones ficticios), sino también, por medio del funcionamiento performativo de la escritura, de entrelazar modos subjetivos de percepción. Esa estructura dinámica ya no permite un punto de vista objetivo, sino crea una estructura múltiple que muestra cómo la plasmación del material se corresponde con modos de subjetivación. Esa plasmación sintomática enfoca el pasado en tanto fuerza presente, en tanto síntoma, y no símbolo, y evoca la memoria como acto presencial que se relaciona con el pasado, no como recuerdo de un contenido fijado en el pasado. El texto de *Sacra Folia* contiene un gran número de momentos en los cuales se confronta la ficción bíblica, perforada e interrogada por fragmentos cuya función no es diegética, sino que hace alusión directa a la realidad social actual de los lectores o espectadores y, en el contexto teatral, fija la atención del espectador en la situación teatral y sus condiciones de recepción.



2. A Guerra Santa.

En el otro texto que tomo como ejemplo, "A Guerra Santa" de 1991, Abreu usa principalmente lo que llamo *digresiones poéticas* para problematizar la construcción de una imagen estable y transparente de la narrativa ficcional. Las estructuras sintácticas y rítmicas son fragmentadas y despojadas de particularidades individuales. De ese modo, hacen que se diluya un sujeto estable de enunciación y que las diferentes instancias de enunciación confluyan para construir un único discurso inestable. Pero encontramos también la fragmentación de la narrativa por episodios que no forman parte de la narración presencial y dialogada. Quiero mostrar cómo el uso de dos niveles temporales en la narrativa y en el juego poético con diferentes tipos de rima y ritmo verbal posicionan el texto en su dimensión performativa, contra la afirmación semántica de la narración y de la poesía como simbolizaciones de una imagen del mundo y del sujeto, más ordenada y armónica que el propio material empírico. Quiero mostrar cómo esos recursos bastante auto-reflexivos hacen que la enunciación cree un enunciado oscilante, que subvierte certezas semánticas y oposiciones temáticas representadas por los distintos seres ficcionales en la situación de guerra entre dos fuerzas antagónicas.

La narrativa ficcional del texto presenta, a modo de *flashback*, una versión del último encuentro entre tres personajes llamados Dante, Beatrice y Virgilio.¹⁹ La conexión entre las diferentes escenas es más temática que cronológica, si bien hay un crecimiento de las tensiones en la confrontación entre Virgilio y Dante. La figura de Virgilio se desdobra en un ser fantasmático que busca reconstruir, un tanto perturbado y en vano, la historia de su muerte por mano de Dante, y la del Virgilio humano que vive sus últimos momentos de vida. O sea, nos encontramos nuevamente ante una figura fuera de la diégesis de la propia narrativa, solo que esta vez ella declara el fracaso de explicar el mundo que lo rodea y los motivos de su fin. Si Gabriel en *Sacra Folia* intenta garantizar la inteligibilidad de la narrativa, el Virgilio-fantasma acaba de declarar la imposibilidad de asumir un punto de vista

¹⁹ Hay una clara inversión casi paródica del viaje de Dante en *La Divina Comedia*. Lo que marca el texto de Abreu es la ausencia de un horizonte que posibilite comprender el viaje humano como transformación del ego personal, como maduración personal y búsqueda posiblemente bien realizada de una armonía cósmica y social. No puedo profundizar las implicaciones temáticas de esa intertextualidad.



fijo fuera de la narrativa; de dar sentido a los acontecimientos. La figura autoral todavía puede constatar los acontecimientos como hechos, pero no como elementos que pertenecen a una estructura explicable. O sea, el mundo le parece fragmentado, imposible de ser organizado para formar una narrativa causal. Es la construcción textual como un todo que debe ofrecer al lector y espectador las pistas. Nuevamente, es una dimensión semántica que pertenece al *opsis*, al eje extra-ficcional, a partir del cual se debe buscar el centro temático del texto y la consciencia del texto de sí mismo.

En una estructura más asociativa que causal, el texto contextualiza el encuentro de sus tres protagonistas principales con la existencia de una masa opaca de seres marginales, con "ropas indefinibles en cuanto a su época"²⁰ que exponen su miseria, su humildad y su rabia al esperar que su destino mejore por medio de la guerra santa prometida por Dios y, por lo tanto, históricamente inevitable. De esa lucha, aparentemente universal y sin protagonista heroico privilegiado, entre el bien y el mal, entre los ricos poderosos y los miserables resignados, participan Dante y Virgilio en la condición de intelectuales que acaban optando o por la violencia como "guerra santa a los que, en las noches, asesinan niños que duermen y condenan implacablemente la miseria, la imbecilidad, el inferno y la resignación, los adultos"²¹ o por la contemplación melancólica, pero compasiva, mirando "esa tierra devastada, ese caos, y soñar con su geometría, y llorar mi verso y mirar la decadencia y la sangría y gritar el inverso y en el medio del inferno reafirmar: viva la poesía" (Virgilio)²².

La narrativa del texto puede ser interpretada temáticamente como expresión del conflicto entre una conciencia que todavía cree no solo en la necesidad de crear un futuro social mejor y más justo y una conciencia desilusionada y desconfiada de sí mismo y de las propias posibilidades de mejorar el mundo. Tal vez sea posible detectar en esta confrontación el choque de una subjetividad politizada moderna y

²⁰ "[Suas] roupas são indefiníveis quanto à época." (Abreu, ob. cit., 2011, p.448).

²¹ "[...] Santa guerra aos que, nas noites, assassinam crianças que dormem condenam, sem indulto, à miséria, à imbecilidade, ao inferno, à resignação, os adultos [...]" (ibidem, p. 479)

²² "essa terra devastada, esse caos y sonhar com sua geometria, y chorar meu verso, y olhar a decadência y a sangria y gritar o inverso y no meio do inferno reafirmar: Viva a poesia!" (ibidem, p.480)



de otra posmoderna. Ciertamente, expresa la crisis del intelectual militante de la izquierda y de su visión progresista de la historia humana.

Lo que concierne a la construcción temporal de la narrativa ficcional, los incidentes que llevan al encuentro fatal entre Dante y Virgilio, el texto posibilita una doble lectura. La primera escena se inicia con una conversación entre dos hombres que describen conjuntamente una lucha fatal entre dos personas y la llegada de una multitud. Cuando aparece el coro de esos miserables, cantan una música que será repetida al final de la presentación. La canción introduce a Dante, sus cualidades de guerrero justo y la relación del pueblo con él. Son dos momentos que comentan más que presentan la acción dramática. O sea, el propio texto privilegia la exposición de las opiniones acerca de los acontecimientos dramáticos ficcionales y no su presentación. El eje comunicativo principal a partir del comienzo del texto y de la presentación inscrita en él es el eje escenario-público. Es importante advertir que ese eje palco-público también privilegia la interrogación auto-reflexiva de la construcción de imágenes del mundo ficcional sobre la representación verosímil del acontecimiento. La doble lectura temporal que se permite es leer el texto de modo lineal: como relato del asesinato de Virgilio, comentado por la figura autoral Virgilio, o leer la estructura como circular con el asesinato comentado y presentado ya en la primera escena. Esto hace que todas las escenas sean comentarios de esa muerte y adquieran un carácter épico, por más lírico o dramático que sean. La perspectiva autoral del comentarista e investigador inscrita en la estructura del texto superpone a la perspectiva del receptor, del voyeur dramático la perspectiva del interrogador. Se desplaza el eje comunicativo dominante, del eje intra-ficticio hacia el eje escenario-público, tanto en lo que dice respecto de la estructura temporal de la narrativa como en la característica dialógica no dramática de muchas escenas que se asemejan a comentarios autorales presentados por varias voces.

Esa posición estructural de una voz autoral me parece más relevante en relación al proyecto poético y sus estrategias de recepción que la posición precariamente autoral y omnisciente, asumida por Virgilio-fantasma, con respecto de la narrativa. En la segunda escena, este aparece mostrar que conoce ya la historia ficcional que va a presentarse y emite conclusiones sobre sus significados



para la humanidad, o sea, para los lectores y espectadores. Dice en su auto-presentación:

Solo su sombra, simple imagen, lleve velo/ Ustedes están en el cielo. Es en el infierno que me veo. Pero narro y narrando me olvido de la privación de vida. / Cuento y contando doy sentido a la eternidad. / Recuerdo y recordando lleno mi futuro/ y pongo a la distancia la sensación de insania./ Mayor que el mundo, la alma humana es un universo/ Disperso ls nada que no sea lo que os digo.²³

Asimismo, luego, este Virgilio-fantasma muestra su incapacidad de construir una narrativa transparente y confiable y, de hecho, lleva el caos y la confusión a la distancia. La continuidad de su narrativa y, con ello, la confiabilidad de sus recordaciones y la función defensiva del recordar, rápidamente se deshacen, porque sus pasiones imposibilitan una recordación objetiva y una narración continua. La muerte no ofrece a la mirada de la memoria la posibilidad de objetividad y transparencia:

Beatriz y un barco/ Tiene tan poco sentido! /
Pero también poco me acuerdo de lo que hace poco ha ocurrido: /
Mi muerte violenta...Dios! Peor estado
No existe. Más triste que no tener futuro
Es olvidar el pasado.
Mi memoria empieza perder los recuerdos/ y en mí avanza el terror de la inconsciencia. [...] Cómo tejer la trama si me faltan hilos? / Pero despreciad la coherencia desde ahora en adelante/ Beatriz, Virgilio, Dante...Barco en río negro.../ Mejor navegar en las pasiones de lo que os cuento/ No importa el punto donde el narrar reinicio.²⁴

²³ "Só uso sombra, mera imagem, leve véu/Estais no céu. É no inferno que me vejo./ Mas narro. y narrando esqueço a privação da vida./Conto. y contando dou sentido à eternidade./Lembro. y lembrando preencho meu futuro/ y afasto a sensação de insanidade./ O, vós, que peregrinais no imenso mundo/Ao fundo dessas almas descei comigo/ Maior que o mundo, a alma humana é universo/ Disperso ao nada que não seja o que vos digo." (Ibidem, 2011, p.450)

²⁴ Beatriz y um barco/ Faz tão pouco sentido! Mas também pouco me lembro do há pouco acontecido: A minha morte violenta...Meu Deus! Pior estado /Inexiste. Mais triste que não ter futuro esquecer o passado. Minha memória começa a perder lembranças / y em mim avança o terror da inconsciência. [...] Como tecer a trama se me faltam fios? Mas desprezai a coerência doravante/ Beatriz, Vergílio, Dante...Barco em negro rio.../ Melhor navegar nas paixões do que vos conto/ Não importa o ponto onde a narrar reinicio." (Ibidem, 2011, p.457)



A pesar de sugerir la posibilidad de una narración estable que puede ordenar el caos real y empírico presentado en el mundo ficcional y vislumbrar una posibilidad utópica de justicia, la figura del fantasma universaliza la confusión. Consecuentemente, nada le resta que constatar y describir minuciosamente los sucesos del asesinato. La mirada interpretativa es substituida por una mirada fáctica e impresionista, que expone la ausencia de sentido como herida insuperable e inolvidable.

En ese mundo sin eje ni dirección, ninguna de las pasiones de las figuras - el odio de Dante, la contemplación melancólica de Virgilio, el amor onírico de Beatriz y, tampoco, la rabia de los desfavorecidos- constituye un punto de vista estable que pueda llevar a una narrativa continua. Sus memorias o visiones del pasado y del futuro son subjetivas y aisladas. El monólogo, asimismo, es insuficiente para que la historia ficticia se desarrolle como historia colectiva transparente. La tentativa de transferir al sujeto humano una capacidad de organizar su futuro como agente de la historia -tanto como narrador, cuanto como sujeto de una *praxis* - es desmentida en nivel diegético por el hecho de que los tres protagonistas sufrieran las consecuencias de fuerzas que no dependen de su voluntad: la memoria del fantasma se deshace; el puñal de Dante cobra vida propia, independiente de la voluntad de su dueño; la poesía, desamparada por la *praxis*, deja el poeta hueco; y el sueño de una entrega cósmica de Beatriz acaba con la entrega al puñal de Dante.

Las pasiones, entonces, constituyen un horizonte e impulso fundamental para las acciones y juicios de los *personajes*. El sueño de un mundo mejor es mantenido por las pasiones, por el deseo de crearlo, ya sea por la violencia o la canción poética, por acciones colectivas o individuales. Abreu continúa en su texto con ese legado *melodramático*, pero rompe con su definición y su abordaje individualista. Para comprender esa lectura crítica de la tradición, podemos analizar el modo como Abreu plasma su lenguaje poético e interpretar esa culminación formal en relación al tema de la guerra santa entre dos fuerzas antagónicas.

Temáticamente, Virgilio defiende la creación de una imaginación utópica a través de la poesía verbal que llora la incesante sangría colectiva, mientras Dante



cree en la violencia como posibilidad de crear la tan deseada "geometría"²⁵. Asimismo, desde el punto de vista formal, la culminación poética de los diálogos hace que las diferencias se diluyan y las posiciones se confundan en un único discurso desesperado, principalmente en lo que dice respecto de la figura de la poesía como evocación de belleza, armonía y utopía social. Este uso de características poéticas confunde, en sus características performativas, la interpretación de la poesía como figura que puede domesticar y ordenar el caos dentro y fuera de los seres ficcionales. En lo que sigue, quiero especificar esta observación.

Temáticamente, la muerte de Virgilio es el momento clave en este aspecto. Por un lado, silencia la poesía de Virgilio como una voz utópica que, por medio de sus cualidades formales, orienta el deseo humano hacia una utopía no violenta. Al mismo tiempo, Virgilio afirma el proyecto utópico, con intenciones armonizadoras, inscrito en el uso de la palabra: la palabra poética como mimesis de la posibilidad de una geometría armónica personal y también social. Inmediatamente antes de su muerte, Virgilio declara a Dante:

Hace veinte años lucho contra mi bestia
Lucho con palabras y extraigo una poesía
Para no ceder a la tentación
De ir contra mi voluntad
y seguir tu misma vía.
[...]
Mi creencia, Dante,
Mi utopía,
Es mirar esa tierra devastada,
Ese caos
Y soñar con su geometría,
Y llora mi verso,
Y mirar la decadencia y el derramamiento de sangre
Y gritar lo contrario
Y en el medio del infierno reafirmar
Viva la poesía!²⁶

²⁵ Idem, 2011, p. 475.

²⁶ "Há vinte anos luto contra minha fera,/ Luto com palavras y extraio uma poesia/ Para não ceder à tentação/ De ir contra minha vontade/ y seguir tua mesma via./ [...] A minha crença, Dante,/ Minha utopia,/ É olhar essa terra devastada,/ Esse caos/ y sonhar com sua geometria,/ y chorar meu verso,/ y olhar a decadência y a sangria/ y gritar o inverso/ y no meio do inferno reafirmar: /Viva a poesia!" (Ibidem, 2011, p.480)



Con el asesinato de Virgilio por parte de Dante, la tarea y las posibilidades de narración de la figura autoral, el fantasma llamado Espíritu, llegaron al fin: "Y nada más tiendo a decir / Aquí me callo (Lentamente sale.)"²⁷ Si se detuviera aquí, el texto sería una indagación, un tanto desamparada, acerca de los dilemas de la mentalidad moderna, de sus medios de construir un futuro mejor y del papel de la narración y de la poesía en esa situación. Esa indagación se verificaría predominantemente por medios representacionales, ya sea por la acción escénica, ya sea por la narrativa de la voz autoral, creando una narrativa que simboliza y un discurso que confirma el fracaso tanto de la violencia como de la poesía. O sea, se crearía un punto de vista estable, aunque desesperado y un tanto contradictorio, sobre el dilema del artista socialmente comprometido.

Pero hay un epílogo que termina con la misma canción de la multitud que inicia la acción ficticia. Canta el coro:

Dante, muestra tu puñal
Metal cromado de acero
Continuación de la mano
Que continúa el brazo
Y como abeja veloz vuela
Como garra feroz pica.²⁸

O sea, el coro también expresa la fuerza de la poesía, pero a favor de la violencia. Lo que entra en juego aquí no es una poesía que simboliza una utopía, sino la poesía que ejecuta performativamente un deseo. La poesía como síntoma del deseo de una colectividad, expresada en la rima de los versos, integrando dos puntos de vista en una única moldura formal hecha de rimas. De hecho, esa conjunción de dos puntos de vista en una única estructura permea todas las escenas del texto, como en ese diálogo entre Virgilio y Dante:

²⁷ Y nada mais tendo a dizer / Aqui me calo (Lentamente sai.)" (2011, p. 480).

²⁸ "Dante, mostra o teu punhal/ Metal cromado de aço/ Continuação da mão/ Que continua o braço/ y como abelha veloz voa/ Como garra feroz ferroa / Do que vivia nem mais traço". (Ibidem, 2011, p. 449)



Dante – Como tú, yo también escribo mi arte:
Día por día con la acción
No con la abstracción
De la pena sobre el papel
No con su velo de rebeldía
Impreso en papel cuché!
Virgilio – Entonces tú lees mis poesías?
Dante – Poesía yo mismo la hago todos los días con la mano
y mi verso no se asemeja al tuyo.
Virgilio – Yo sé. Su tinta es roja y su pena es su puñal.
Dante – No está solo en eso la diferencia.
Virgilio – No. Su poesía es enfermedad.
Que se expande, mutila hombres
Un mal sin cura.
Dante - Ya la suya es calma, pura,
Sentimental!
Canta una paz humillante.
Virgilio – y la suya, Dante,
Elogia y llama la guerra brutal.
Dante – ... y llamo la madre de todas las guerras,
y quiero estar en las primeras aguas de esa inundación!
y quiero ser la mano
Que va hacer el parto del nuevo mundo.²⁹

Tanto aquí como en los versos finales del coro, la rima tensiona la dimensión referencial y representacional de las oraciones. Temáticamente, los dos son oponentes, pero el juego poético de las rimas y aliteraciones cuestiona la diferencia entre las posiciones de Virgilio y Dante y cuestiona también el estatuto de la violencia en las palabras del coro, al mostrar que tanto la poesía como la violencia son síntomas de un deseo incansable por una experiencia de colectividad.³⁰ Además, el juego poético de las rimas y aliteraciones se superpone a la voluntad individual de los personajes e instaura una fuerza performativa que no se puede

²⁹Dante – Como você, eu também escrevo minha arte:/Dia a dia com a ação/Não com a abstração/Da pena sobre o papel/Não com o seu véu de rebeldia/Impresso em papel couchê!/Virgílio – Então você lê minhas poesias?/Dante – Poesia, eu mesmo a faço todo dia com a mão./E o meu verso ao seu não se assemelha./Virgílio – Eu sei. Sua tinta é vermelha/E sua pena é seu punhal./Dante/– Não está só aí a diferença./Virgílio –Não. Sua poesia é doença/Que se espalha, mutila homens, /Mal sem cura./Dante – Já a sua é calma, pura,/Sentimental,/Canta uma paz humilhante!/Virgílio – y a sua, Dante?/Louva y chama a guerra brutal!/Dante – Louvo y chamo a mãe de todas as guerras!/E quero estar nas primeiras águas dessa inundação!/E quero ser a mão/Que vai fazer o parto do novo mundo. (Ibidem; 2011, p.451)

³⁰ Formalmente, veo una relación con la tradición brasileña de desafíos entre 'repentistas'. Eses son generalmente poetas populares que improvisan sobre un tema. En sus desafíos, eles tanto se oponen temáticamente como se complementan formalmente. Al final de la improvisación, hacen las paces. Sobre la tradición de los repentistas y su relación con la literatura oral, ver Camera Cascudo (1984).



confinar en un significado específico. Ese juego crea una única estructura retórica para los dos puntos de vista, confundiendo poéticamente las diferencias temáticas. Técnicamente, no apunta al eje ficticio de la comunicación interna entre los personajes, sino es un signo dirigido al lector. Es posible interpretarla, como expresión del deseo utópico y su disposición hacia la violencia o como simbolización de que ese deseo utópico es mayor que la voluntad humana y representa una fuerza casi anónima, ciertamente transindividual. Podríamos decir que ese deseo busca sus agentes, pero existe independientemente de ellos. El foco del texto de Abreu no está en el individuo, sino en su relación con estructuras que le son dadas: lo social, la pasión, el deseo por la transformación y la belleza y un orden armónica. Es esa característica objetiva y casi anónima de los impulsos que distingue el uso de pasiones (melo-)dramático del uso que hace Luís Alberto de Abreu.

Si el epílogo discute en su dimensión semántica la esperanza de Dante de que pueda terminar la violencia general con su violencia individual – “Que el filo del puñal se gaste / que su lamina quiebre/ Y que algunas muertes más le basten/ Y le sacie la furia./ Vuelve a mi dominio, brazo mío. (el brazo de Dante se retuerce. Dante gime.) El hombre es Dios de si mismo!”³¹ -, en su dimensión performativa, al repetir la canción inicial y exponer la fuerza estimulante y violenta de la poesía, evidencia una complicidad sintomática entre poesía y violencia. Si queremos interpretarla como futilidad o belleza estimulante, como signo de desesperación o de la esperanza, depende de nosotros, los lectores. La dimensión poética performativa establece la importancia de la cuestión, pero no establece un contexto claro para responderla.

³¹ “Que o fio do punhal se gaste / que sua lâmina quebre/ y que mais algumas mortes lhe baste/ y lhe sacie a fúria./ Volte ao meu domínio, braço meu. (o braço de Dante se contorce. Dante geme.)/ O homem é Deus de si própria!” (Idem p. 481)



Consideración final.

Percibimos en los dos textos analizados, como Abreu desplaza su centro significativo desde la comunicación intra-ficticia entre personajes (que así producen las acciones y la narrativa ficcional) hacia la comunicación extra-ficcional, al producir una tensión entre enunciado y el proceso retórico y performativo de enunciación. En ella, el texto se expone a la mirada del lector como un tejido complejo en el cual existen no solamente tensiones temáticas, sino más bien una tensión entre el contenido que representa semánticamente y un impulso performativo que puede ser interpretado temáticamente, pero transgrede una significación específica y desestabiliza oposiciones estables. Esto vale tanto para la relación temporal-espacial entre el pasado (ficcional) y el presente (histórico), como para la relación temática entre seres ficcionales opuestas. Contra la existencia de una posición autoral intra-ficcional, interpretamos el tejido estructural de los textos como síntoma formal performativo que tensiona los contenidos enunciados en las hablas ficticias, de modo a constituir un complejo autoral profundo e inestable. Si bien los textos de Abreu no sobrepasan un poética figurativa, con narrativa lineal, participan de impulsos más allá del drama, por medio de ese referido desplazamiento del eje comunicativo dominante y la exposición del funcionamiento performativo de su estructura como nuevo centro significativo del texto que se superpone a las peripecias de la narrativa.

Es el desdoblamiento de elementos representacionales y performativos en la escrita de Abreu, o sea, la creación de un hueco formal en su poética mimética, que le permite exponer la dificultad de cómo representar las dinámicas del mundo de hoy no solamente como problema artístico, sino también como desafío social y ético. Es esa tensión formal que permite que la búsqueda de una imaginación colectiva, de una imagen de colectividad, se manifieste no solamente en el enunciado, sino que deje su marca estructuradora en el sistema de enunciación de sus textos.

Ese hueco se dirige al lector y espectador como desafío de crear un diálogo con el texto para producir en el acto de la recepción su inteligibilidad y, con ello, su dimensión social. Aunque su dramaturgia no lleva las características performativas



a ningún extremo ni presenta al ser humano fuera de un contexto figurativo y semióticamente centrado, son exactamente esas fracturas en la propuesta tradicional que aseguran su relevancia dentro del escenario de la dramaturgia brasileña actual.

stephao08@yahoo.com.br

Abstract

This paper analyses two texts by Brazilian playwright Luís Alberto de Abreu, concerning the thematic function of narrative and poetic digressions within its structure. In theatrical terms, one finds intersections of narration and dialogue, of comments and presentations in form of dialogue, of the stage-audience axis and the intra-fictional characters axis. In doing so, the signifying center shifts from the narration of fictional actions to the performative presentation of the text as a discursive texture which is full of internal tensions.

Palabras clave: Abreu, *A Guerra Santa*, *Sacra Follia*, dramaturgia contemporánea, dramaturgia brasileña, enunciación teatral, mimesis performativa, performatividad textual

Keywords: Abreu, *A guerra Santa*, *Sacra Follia*, contemporary dramaturgy, Brazilian dramaturgy, theatrical enunciation, performative mimesis, textual performativity