

Entre la pérdida y la percepción: posibilidades escénicas*

Amalia Gladhart¹

RESUMEN: Este ensayo analiza representaciones teatrales de la pérdida, y los problemas de la percepción asociados con la pérdida, en dos obras, *Los pájaros de la memoria* y *¿Estás ahí?*. Aunque las obras son muy diferentes – una más elegíaca, la otra cómica – ambas subrayan las maneras en que la pérdida puede afectar o cambiar la percepción y también las maneras en que la pérdida puede ser percibida por el otro. El reto del teatro ante la representación y la percepción de la pérdida es cómo comunicar al espectador experiencias que pueden ser internas, privadas, o difíciles de articular.

Palabras clave: migración; pérdida; percepción; visibilidad; memoria.

ABSTRACT: This paper discusses theatrical representations of loss, and of the problems of perception associated with loss, in two plays, *Los pájaros de la memoria* and *¿Estás ahí?*. Although the plays are quite different – one more elegiac, the other comic – both highlight the ways in which loss alters perception as well as the ways in which loss becomes perceptible to others. The problem of the representation and perception of loss in the theater is acute, given that the performance must somehow communicate to the spectator experiences which may be internal, private, or difficult to articulate.

Keywords: migration; loss; perception; visibility; memory.

La pérdida es un tema recurrente en el teatro, como lo es en las otras artes. La pérdida representada puede ser la muerte de los padres o de la pareja, la pérdida del hogar a causa del exilio o de la inmigración, la de-

saparición de personas bajo regímenes represivos, o la pérdida más general ocasionada por el paso del tiempo y la evidencia incontrovertible de que el reloj no vuelve hacia atrás. A pesar de esta variedad, el problema teatral fundamental – cómo comunicar la experiencia de manera inteligible; cómo crear una experiencia compartida, aunque dure solo la extensión de la función – es igual. Las respuestas teatrales a la pérdida, o las representaciones de ella, se conectan también estrechamente a cuestiones de la memoria, en sí un proceso tanto de pérdida (el olvido) como de acumulación (el recordar). El problema particular del teatro es cómo representar la pérdida–y las reacciones o respuestas a ésta–en escena. Las obras analizadas aquí, *Los pájaros de la memoria* (ESTRELLA, 2008) y *¿Estás ahí?* (DAULTE, 2004), destacan el momento (o el acto) de percepción ocasionado por la pérdida, y las maneras concretas en que se puede percibir estas nuevas ausencias y además comunicarlas a los demás. Las obras revelan una preocupación con cómo asimilar las heridas del pasado – las heridas del individuo, y también del país – y cómo el otro puede ser capaz, o incapaz, de percibir estas heridas. En tanto, las obras ofrecen fuertes imágenes teatrales del acto de percibir.

Junto con la representación o la preocupación con la pérdida – preocupación que viene de la condición humana pero también de condiciones históricas muy particulares – podemos ver en muchas obras un enfrentamiento, por así decirlo, entre la pérdida y la percepción. Varias obras y performances contemporáneas evocan fantasmas en las tablas, tantos que en su libro, *The haunted stage* [El escenario de fantasmas], Marvin Carlson sostiene que "The simultaneous attraction to and fear of the dead, the need continually to rehearse and renegotiate the relationship with memory and the past, is nowhere more specifically expressed in human culture than in theatrical performance" (2001, p. 67) [la

* Este texto es una versión revisada y ampliada de una comunicación presentada en el Seminario Poéticas e Políticas das Américas, Salvador, Bahía, 4-13 de septiembre, 2009; y en la Mid-America Conference on Hispanic Literature (MACHL), Universidad de Kansas, 5-7 de noviembre, 2009.

¹ Profesora asociada en la Universidad de Oregon, formada en ciencias sociales y español por la Universidad de Cornell (MA 1994, PhD 1995), la autora investiga literatura y estudios latinoamericanos, centradas en teatro, performance, traducción, estudios de género y la narrativa contemporánea.



simultánea atracción hacia y miedo de los muertos, la continua necesidad de ensayar y de renegociar la relación con la memoria y con el pasado, no se expresa en ninguna área de la cultura humana de manera más específica que en la representación teatral].² En *Adiós, Ayacucho*, por ejemplo, del grupo Yuyachkani (Peru, 1990), el protagonista es su propia fantasma. Basada en la novela corta de Julio Ortega, *Adiós, Ayacucho* narra la historia de un campesino peruano, uno de los muchos torturados y desaparecidos, que emprende un viaje hacia la capital en busca de sus propios huesos. Siendo fantasma de sí mismo, también realiza su propio ritual fúnebre. Por otro lado, en *Volvió una noche* de Eduardo Rovner (Argentina, 1993), la aparición de la madre muerta del protagonista dura sólo hasta que éste logre hacer las paces con ella. La madre es visible para los espectadores y para su hijo, pero no para los demás personajes. Pero mi interés aquí no se centra tanto en los fantasmas, ni en la ausencia, tanto como en los cambios de percepción ocasionados por las experiencias de la pérdida, y la manera de señalar (o mostrar) estos movimientos o transformaciones para un público teatral.

Los pájaros de la memoria de Patricio Estrella y el grupo La Espada de Madera (Ecuador, 2008) y *¿Estás ahí?* de Javier Daulte (Argentina, 2004) ofrecen dos tratamientos bastante distintos pero sugerentes de la problemática escenificación de la ausencia, la presentación en escena de lo que no está y con ello los esfuerzos de los personajes de percibir y entender. *Pájaros* traza una búsqueda, un recorrido desde la sierra hacia la costa y con ello un acercamiento a los recuerdos para recuperar y afirmar la experiencia del ser querido ausente. En la obra de Daulte se ve la necesidad de un mayor distanciamiento, junto con un cuestionamiento de todo el proceso de percibir. La tarea de acumulación de recuerdos en *Pájaros* se desarrolla de manera paralela a los esfuerzos oculares en realizados por el protagonista en *¿Estás ahí?*. Ambas obras muestran la respuesta individual a la muerte – en un caso, la muerte de la madre, ocasionada por la migración y las peligrosas rutas clandestinas utilizadas por los migrantes; en el otro, la muerte de la pareja en un accidente de tránsito. Ambas son muertes violentas que ocurren en el momento de trasladarse de un lugar a otro, coincidencia que destaca el peligro constante de desplazarse por el mundo. Además, ambas muertes ocurren fuera de escena y no son presenciados directamente por los protagonistas. Las dos obras invitan al espectador a considerar no solo las respuestas de los personajes

a estas muertes, sino las maneras en que los que sobreviven perciben la pérdida, y las maneras en que la percepción – sus resultados y el proceso mismo – se hace visible o evidente para el público teatral. Son dos maneras distintas de destacar la visión (el acto de ver) y con esto la interpretación de lo que no está. Ambas obras ponen en escena la ausencia y el acto de percibir, explotando las posibilidades especiales del teatro para este fin y poniendo en cuestión la percepción del público teatral. Estas dos obras muestran la soledad profunda del dolor, y sin embargo lo hacen en un contexto intrínsecamente social. Es evidente la dificultad de crear una comunidad interpretativa, un conjunto de recuerdos compartidos que abarquen adecuadamente un dolor particular, y también el trabajo físico necesario para entender y asimilar la ausencia.

Podemos situar *Los pájaros de la memoria* dentro de una corriente de teatro de la migración, una corriente importante en los teatros de las Américas que abarcaría tanto el grotesco criollo argentino como el teatro reciente de latinos y latinas en California o Nueva York. La atención teatral al tema en el Ecuador surge sobre todo a partir de la crisis económica de 1999 y sus secuelas. Como tantos países, el Ecuador tiene una larga historia de emigración, pero comenzando en el 1999, el número de emigrantes se aumentó precipitadamente, llegando a sumar más de 267,000 entre 1999 y 2000, según los cálculos de Brad Jokisch y Jason Pribilsky (2002, p. 76). Lógicamente, aparecen varias respuestas teatrales a esta crisis socio-económica, siendo el teatro un lugar provisional, continuamente redefinido, el escenario teatral reproduce en algunos aspectos el espacio indefinido ocupado por el emigrante.³ Las características espaciales y temporales del escenario teatral ofrecen recursos importantes que facilitan la representación de un proceso – y una serie de cambios aun desarrollándose – de una inestabilidad y una contingencia inherentes.

Los pájaros de la memoria cuenta la historia de Daquilema, un joven indígena de la sierra ecuatoriana cuya madre murió cuando un barco lleno de emigrantes se hundió. Aunque el argumento es ficticio, se inspira en reportajes recientes de catástrofes parecidas. Traza los efectos de la migración femenina y de una migración frustrada. Evoca además los pueblos andinos despoblados por la salida de los emigrantes. Aunque la existencia de pueblos realmente "vacíos" puede ser una exageración popular, la "presencia" ambigua de miles de emigrantes que ahora residen en el extranjero es en-

² Todas las traducciones del inglés son mías.

³ Para una discusión más extendida del tema de la migración en el teatro ecuatoriano, ver Gladhart, 2008.



teramente real, y muchas veces doloroso, para los que dejaron atrás.

Pero también evidente en esta obra es la constante – y necesaria – improvisación de la memoria, un proceso de tejer hilos separados para crear una totalidad coherente. La obra se divide en diez escenas de extensión variable. El elenco consiste de tres actores – uno que desempeña el papel de Daquilema y dos que, comenzando como los "pájaros de la memoria", asumen diversos papeles (el profesor, el viajero) en diferentes escenas. Daquilema, vistiendo una especie de máscara que cubre la mitad inferior de su cara, entra empujando dos carretillas en que están sentados los pájaros: uno, vestido de azul, es el Curiquingue; el otro, vestido de amarillo y tocando un instrumento, es el Güirachuro. Ambos son aves nativos del Ecuador, y el Curiquingue, una especie de caracara, también figura en varios bailes tradicionales del país.⁴ Los pájaros funcionan como alusiones reconocibles (son pájaros comunes, con cierta resonancia cultural) pero abiertos; en escena, son pájaros que no vuelan, que mueven casi siempre en las carretillas. Es decir, son pájaros enjaulados y sin embargo, en sus reflexiones y diálogos, mantienen la movilidad asociativa de los recuerdos. Aunque sería posible ver los "pájaros de la memoria" como los pensamientos de Daquilema, los pájaros también saben cosas que el joven ignora. El silencio del joven deja un espacio abierto para las palabras de los pájaros, palabras que se convierten en una especie de monólogo interior, una representación de las ideas del joven aunque no hay una equivalencia total. Haciendo visible, para el público, los recuerdos de Daquilema, los pájaros son sus sustitutos en escena, proyecciones de su dolor.

Escasos y también flexibles, siempre plásticos, los elementos escénicos incluyen las carretillas de madera y unas largas telas que son a la vez velas y sudarios. Las carretillas, combinadas o puestas una en cima de otra por Daquilema, se transforman en aula de clases o en el interior claustrofóbico de un barco lleno de emigrantes. Las acciones de Daquilema producen un complemento visible de sus intentos de recuperar e interpretar sus recuerdos. Por ejemplo, en la escena titulada "El silencio", Daquilema "envuelve lentamente al viajero con una gran tela blanca" (ESTRELLA, 2008, sin paginación).⁵ Sin hablar, usando las carretillas y las largas telas, Daquilema prepara y construye la escena – coloca la escenografía – para las escenas que relatan sus recuerdos o temores.

El Curiquingue cita unos versos de Mario Benedetti, tomados de su colección *El olvido está lleno de memoria*: "Todo se hunde en la niebla del olvido, pero cuando la niebla se despeja, el olvido está lleno de memoria" (BENEDETTI, 1995, p. 18). Son versos que se repiten de diferentes maneras en varios poemas de la colección. La estructura de repetición y variación que organiza el poemario ofrece un modelo implícito para la obra teatral, en que el pájaro cita el poema repetidamente. Y va más allá. Otro poema, titulado "Pájaros," podría servir de epígrafe a la obra teatral, aunque no se cita directamente. Benedetti enumera los pájaros "ilustres" que "sobrevuelan" la poesía, ofrece un catálogo alternativo, y afirma:

yo aquí rompo una lanza
por los discriminados / los que nunca
o pocas veces comparecen
los pobres pajaritos del olvido
que también están llenos de memoria (p. 39)

En *Los pájaros de la memoria*, se da voz a estos "pobres pajaritos", y la memoria y el olvido siempre aparecen juntos.

Sin embargo, la memoria del Curiquingue es inexacta. Por mucho que repite los versos del poema, no logra acordarse del autor, ni está seguro de que sea una cita; pueda que sean sencillamente palabras que escuchó en alguna parte. Cada vez que repite los versos de Benedetti, añade, "¿Quién dijo esto?... ¡Bah, ya recordaré!" (Estrella). La cita elusiva demuestra nuevamente la inexactitud de la memoria, la dificultad de localizar una fuente, la fragilidad de la información. El Curiquingue sugiere que lo que se olvida, deja de existir. Pesca recuerdos "para no olvidar que existen" aunque siempre los devuelva "a su lugar". Hay que pescar los recuerdos – en los términos más sencillos, alguien tiene que acordarse – o se pierden. Así, olvidada, la madre de Daquilema sería nada más que otro cadáver sin nombre perdido en alta mar. Cabe subrayar que la decisión "libre" de emigrar no es realmente libre cuando uno se ve con posibilidades económicas tan limitadas que no puede sobrevivir ni mantener a la familia, y cuando el viaje (clandestino) ocurre en condiciones claramente peligrosas y abusivas. El cuerpo ausente no fue desaparecido a raíz de la opresión estatal o de un ataque terrorista, pero la desaparición de la madre aquí es claramente violenta.

⁴ Ridgley y Greenfield, 2001.

⁵ Mi análisis se basa en la presentación de la obra en Manta, Ecuador, en septiembre de 2008; las citas textuales vienen del guión sin publicar. Agradezco a Santiago Rivadeneira el facilitarme el texto inédito.

La memoria a ser recuperada en esta obra es múltiple. Combina un intento de recuperar, al menos simbólicamente, los restos de la madre de Daquilema con un intento de reconstruir el pasado nacional. Los pájaros comentan, de manera elíptica pero reconocible, figuras de la historia ecuatoriana – es decir, de la memoria colectiva nacional – recordando, por ejemplo, en una clara alusión al líder Liberal decimonónico Eloy Alfaro, "que existió un general que sí fue héroe, que, entre otras cosas, les hizo un golazo a los curas" (Estrella). Aluden a la historia más reciente también, concretamente a la dolarización de 2000. El Curiquingue se acuerda de un político "que se olvidó de que los héroes impresos en los billetes eran nacionales y los cambió por otros más importantes y bilingües, y se olvidó de la existencia de la gama de colores y mandó a pintar todos los billetes de verde" (Estrella). La crisis económica del período, en que se adoptó el dólar norteamericano en vez del sucre como moneda nacional, trajo también el aumento acelerado de la emigración.

Otra vez estableciendo la escenografía, Daquilema mueve las carretillas hasta armar con ellas un aula de grado. La escena de la escuela casi vacía – el profesor pasa lista, pero aparte de Daquilema, nadie contesta – refleja los pueblos que se han quedado vacíos como resultado de la migración. Refleja también el aislamiento y la soledad de Daquilema, niño huérfano, mudo a lo largo de la obra (en esta escena es el Güirachuro, desdoblado el papel del niño, quien habla). Todos los parientes de Daquilema – padres, abuelos, tíos – se han ido. Esta escena de explotación es a la vez una escena de cierto humor. Muestra la situación apretada del maestro rural cuando el profesor insiste en venderle dulces y frutas al niño antes del recreo, diciendo, "tienes que consumir, no ves que lo que mandan del gobierno no llega hasta estas alturas" (Estrella). En un alarde de juegos de palabras y razonamiento ágil, el maestro combina las matemáticas, la geografía y la historia en un movimiento rápido desde los conjuntos de números hasta la corrupción política; como están solo dos en el aula, así pueden terminar pronto y salir temprano.

La manera en que se transmiten las noticias también es importante. En la escena, "La noticia", los pájaros leen el informe del naufragio. Junto con cuestiones de la percepción, esta escena muestra la transmisión incompleta (o indirecta) de la información. Daquilema ha formado una gran jaula con las carretillas, una en cima de otra; los pájaros leen en voz alta, con la iluminación de una linterna: "Un barco con al menos 113 inmigrantes indocumentados que se dirigían rumbo a Estados Unidos y que zarpó de una playa al norte de Ecuador, se hundió el viernes en aguas colombianas" (Estrella). Los

pájaros siguen leyendo, repitiendo las historias de los pocos sobrevivientes, quienes cuentan experiencias de explotación y miedo que contrasten con el deseo, como lo describe una de las madres, de sencillamente acostar a su hijo, preparar su comida, vigilar su sueño.

En la escena, "¿Quiénes somos?", Daquilema y los pájaros tejen una red de sogas en el piso. Emblemática tanto del atrapamiento como de la imposibilidad de capturar todos los recuerdos que uno quisiera, la red es una evocación importante del trabajo de la memoria tanto como de la muerte de la madre del joven. Los pájaros están otra vez pescando, como al principio; sus palabras son bruscas, repetitivas. Otra vez, "Todo se hunde en la niebla del olvido. . ." (Estrella). Los dos sugieren que pueden ser ellos los recuerdos de Daquilema, pero no está seguro:

Curiquingue: ¿No será que somos precisamente eso?

Güirachuro: ¿Qué?

Curiquingue: Un recuerdo.

Güirachuro: ¿Un recuerdo?

Curiquingue: Sí, un recuerdo.

Güirachuro: ¿De quién?

Curiquingue: De él. (*refiriéndose al niño*)

Güirachuro: A lo mejor.

Curiquingue: No estaría mal ser un recuerdo.

Güirachuro: Pero, ¿cómo puede recordarnos si nunca nos conoció?

Curiquingue: No sé. No sé. A lo mejor somos una esperanza. (Estrella)

Pero la esperanza en esta obra es tan efímera como la memoria.

Dentro del espacio que el silencio de Daquilema deja abierto, el Curiquingue distingue entre ver y mirar. Dice, "Ver, lo que se llama ver solo lo haces con los ojos, para mirar necesitas mucho más que eso." Además, insiste, "la vista tiene un límite, la mirada no". Pero, como observó antes, "somos ciegos. Ver es un verbo que nos fue arrebatado" (Estrella). Más tarde, observa a través de un catalejo la llegada de los muertos hacia el fondo del mar. Aquí la distinción es entre los que van y los que vienen, distinción sobre todo de perspectiva. Pero el catalejo no produce una vista ilimitada; al contrario, concluye el Curiquingue, en lo que bien puede ser una alusión al público teatral, los que ponen límites son "aquellos que nos miran y no los podemos ver". Subraya, casi de paso, el poder del observador (del intérprete).



La pérdida aquí es irrecuperable. Daquilema habla hacia el final mientras riega unas cenizas sobre la red que representa el camposanto. La recuperación de los restos de la madre es simbólica, parcial. La obra concluye con la imagen de un mar de manos, último vestigio de los emigrantes naufragados: "Una gran tela desciende del mástil, se asemeja al mar, está llena de manos. Daquilema desliza por ella un barquito de papel, mientras se escucha una marcha religiosa popular" (Estrella). Antes el niño había jugado con este barquito en la sala de clase; ahora el barco busca un camino entre las manos que se levantan verticalmente en cima de la tela, como troncos u otros obstáculos. El efecto en escena es chocante, porque mientras el juego del niño es aparentemente placido, hasta placentero, el aspecto de las manos, levemente móviles con el movimiento de la tela de la cual emergen, es macabra. Es una imagen fea y a la vez tranquila. Daquilema sigue navegando aquel mar; no hay descanso.

También es posible escenificar la pérdida – y la percepción de ésta – con fines cómicos. *¿Estás ahí?* de Javier Daulte es una obra muy diferente – cómica, urbana, más preocupada con las posibilidades de la visión que con el pasado. Pero la obra también enfatiza la pérdida y las posibilidades de olvidar o superar. Aparecen tres personajes: Fran, Ana, y Renata, los papeles femeninos desempeñados por una sola actriz. Fran y Ana están en el proceso de mudarse a un nuevo departamento, donde encuentran ya residente un "sujeto" – como lo dice las acotaciones – un ser invisible pero tangible; parece que se llama Claudio. Fran y Ana son ambos especialmente sensibles a cuestiones de la visión y la ilusión. Ana estudia oftalmología mientras Fran presenta espectáculos de magia. Ana encuentra, en la presencia de Claudio, una oportunidad científica y profesional; al comienzo de la obra, parece que ha salido de compras en busca de una blusa o un vestido nuevo en que entrevistarse con Claudio. Fran mantiene una actitud algo escéptico; dice a su madre, "Tal vez sea como ella dice, un prodigio de la oftalmología, sí, yo no digo que no. Pero para mí es excesivo el entusiasmo" (2004, p. 22-23). Hacia el final del primer acto, Ana muere en un accidente de tránsito. Después, invisible, ayude a Fran con sus espectáculos; como es de suponer, una asistente invisible aumenta su éxito.

El "sujeto" es invisible para el público teatral, pero no para Fran. Pero, aun para él, no es *fácilmente* visible. Fran también se preocupa con el inverso del proceso, con la posibilidad de ser visto – le pregunta a Claudio "¿Usted me ve a mí?" (p. 11). De manera paralela, Ana es visible para el público de la obra de Daulte pero invisible para el público implícito de Fran. Para Fran, Ana

es visible solo con un esfuerzo concentrado. Ella no puede hablar con él directamente, aunque puede oír sus palabras. Es el daño paulatino a sus músculos oculares lo que le viene a preocupar Fran, más que la capacidad insólita de ver un fantasma. Son esta dificultad, y los "visibles esfuerzos" de Fran, lo que me interesan aquí. La obra tematiza lo que encontramos muchas veces en el teatro: el teatro nos permite ver lo que no está, nos permite ver fantasmas. Sharon Magnarelli comenta este aspecto de la obra en su artículo "To See or Not to See" [Ver o no ver]. Según Magnarelli, esta obra de Daulte "reflects on the fundamental nature of theatre as a visual art by foregrounding the matter of how theatre makes us 'see' what is not there and inversely not see what is there" (2006, p. 19) [reflexiona sobre la naturaleza fundamental del teatro como arte visual al destacar la cuestión de cómo el teatro nos hace 'ver' lo que no está y, al inverso, no ver lo que está]. Partiendo de esta dualidad – ver lo ausente/dejar de ver lo presente – tan hábilmente trazada por Magnarelli, quisiera expandir el análisis hacia una consideración de las implicaciones de la visión como esfuerzo, una acción que puede tener consecuencias dañinas. El público, esforzándose por ver, también es vulnerable.

Al comenzar la obra, Fran "*hace visibles esfuerzos con los ojos*" (p. 11), esfuerzos que hacen inmediatamente evidente para el público teatral su acto de (intentar) ver. Generalmente, "ver" es una acción que no tiene que resultar visible para un espectador (a diferencia de correr, caminar, golpear) y en términos teatrales, es un comienzo curioso en que el público tiene que adivinar qué está haciendo. Fran comparte el escenario con seres invisibles que el público no ve, como Claudio, aunque su presencia es evidente a causa del impacto físico que tiene cuando, por ejemplo, Fran se tropieza contra él. Claudio emite un "gemido lamentoso" cuando Fran le arroja un bollo de papel higiénico mojado (p. 20) y puede ser agresivo, como cuando Fran es "inmovilizado por el 'sujeto'" (p. 21). Pero también hay personajes visibles para el público, pero invisibles para Fran, como es el caso de Ana después de su muerte. Al principio, Ana no parece darse cuenta de haber muerto. Describe el terrible accidente causado cuando perdió control del carro (furiosa con Fran, después de que la madre de él le contó, por teléfono, de dejó que Claudio saliera) y dice, "Yo no me maté de milagro" (p. 26). Cuando Fran regresa, no puede ver a Ana y los intentos de ella de establecer contacto son, para Fran, irritantes estorbos por parte de Claudio. Desesperada, Ana pregunta, "¿Por qué no me ves Fran?" pero Fran sale sin responder y Ana "*permanece en el lugar, aún sin poder darse cuenta de lo que en verdad sucede*" (p. 32).

¿Cómo puede Fran ver al sujeto? Explica: "Si se queda quieto y vos juntás los ojos como desenfocando la imagen, ahí medio que aparece" (Daulte, p. 22). Según Magnarelli, "the suggestion is that we can only 'see,' comprehend the other, by 'desenfocando,' distorting the image" (p. 29). [la sugerencia es que solo podemos "ver", comprenderle al otro, al 'desenfocar', distorsionar la imagen]. Además, añade, "The play thus proposes that all perception of identity (and perhaps all knowledge) is predicated on parallel mis-seeing, misunderstanding" (Magnarelli p. 30) [La obra así plantea que toda percepción de identidad (y quizás todo nuestro conocimiento) se basa en el no ver, o ver mal, en el malentendido paralelo]. Es más. Magnarelli observa: "although theatre has generally staged presence [...] Daulte takes a more difficult route, and one that presents major challenges to both actors and the director, in order to stage absence, the spatial and psychological dis-encounters on which human relationships, theatre, and even knowledge in general are constructed" (p. 33) [aunque el teatro generalmente ha escenificado la presencia {...} Daulte elige una ruta más difícil, y es una que presenta desafíos considerables a los actores y al director, con el fin de escenificar la ausencia, los des-encuentros espaciales y psicológicos sobre los cuales las relaciones humanas, el teatro, y hasta el conocimiento en general se construyen].

Casi toda la comunicación en esta obra es indirecta. Fran se entera de la muerte de Ana a través de la televisión. Dice a su madre (por teléfono), "Estaba en casa de los vecinos de abajo y lo estaban pasando por la tele" (p. 31). Evidentemente, la comunicación indirecta, o con interlocutores ausentes, es completamente normal para Fran—y para el público teatral. Habla por teléfono con su madre, con Ana, y con los vecinos; habla a través de la puerta con Claudio. En realidad, el primer acto es esencialmente un monólogo extendido. Al final, lee el adiós de Ana y Claudio en un espejo que refleja un pizarrón en la pared. Pero esta obra, de manera muy eficaz, explota la banalidad de la comunicación indirecta para extender sus posibilidades hacia lo que comúnmente se consideraba una imposibilidad. Aunque la estética de esta obra es mayoritariamente realista, la "realidad" representada es sorprendente. *¿Estás ahí?* propone que la comunicación común y corriente con el más allá se puede realizar a través de una pizarra mágica, posibilidad que Fran, por lo menos, aceptan con ecuanimidad. Pero el juguete, como medio comunicativo, es vulnerable como todos los medios al descuido humano, al accidente. Más preocupado con mantener la comunicación que con documentar el evento (otra vez, no hay vuelta atrás), Fran confiesa haber borrado la pizarra — por motivos prácticos, y sin pensarlo demasiado — para ver la próxima cosa que Claudio

escribiera. La pizarra puede ser una alusión juguetona al ensayo de Freud (1925) y a la memoria que conserve huellas parciales hasta de lo aparentemente borrado, pero también es un buen ejemplo de cómo uno cree entender cómo funcionan las cosas. Subraya la parte visual de la explicación, la frecuente necesidad de mostrar una cosa al describirla. Así, hablando por teléfono con Ana, Fran dice "no sé cómo funciona. [...] Quiero decir que sé cómo funciona porque se ve, pero no sé el mecanismo. No sé, debe tener una especie de imán atrás o algo así" (p. 18). Es obvio — cualquiera puede ver cómo funciona. Pero explicar cómo funciona — comprender el mecanismo detrás de lo obvio — es más difícil. Como la obra en su totalidad sugiere, no es tan obvio qué está sucediendo. Aquí hay otro paralelo al teatro, en que el público ve la ilusión sin necesariamente entender cómo fue montada—igual que en los espectáculos de Fran. Las implicaciones van más allá de la capacidad física de ver. No "se ve" fácilmente quién está presente en un momento determinado, aun cuando la habitación parece estar vacía; tampoco se ve siempre cómo está el otro.

Magnarelli enfatiza el efecto del espacio escénico, con referencia al montaje de Buenos Aires (2004) en que se dejaba un oscuro espacio vacío entre los límites del escenario, y las paredes de la escenografía (un departamento realista). Otro montaje, en México en 2005, decoró toda la habitación en rayas de blanco y negro. Este último tratamiento escenográfico recuerda, entre otras cosas, las ilusiones ópticas o de la perspectiva. En cierto grado, dificulta la percepción visual por parte del público. De esta manera, coloca al espectador en una situación semejante a la de Fran, en que se esfuerza por ver. En vez de colocar a los personajes dentro de una isla de espacio comprensible pero desconectado, visualmente, del espacio exterior del teatro, desenfoca la visión de los personajes y de los espectadores al mismo momento. Señala también que la situación representada en escena será rara, algo fuera de una mudanza de casa común y corriente. Todo es una ilusión; es una trampa deliciosa; es un abismo.

En los seis meses que transcurren entre los primeros dos actos, Fran ha empezado a acostumbrarse a la muerte de Ana; es más, le ha añadido a su espectáculo. Pero, aunque puede sentir la mano de Ana tocando su brazo, no la puede escuchar, y es el deseo de ella de "hablar" con él lo que le está dañando la vista. O sea, las demandas de los muertos (¿de la memoria?) tienen un costo. Presionado por Ana, Fran se sienta frente a ella, torciendo la vista y entrecerrando los ojos como antes lo hacía con Claudio, e intenta entender lo que ella le dice al leerle los labios. El esfuerzo es agotador. Ha consultado el oculista, usa gotas para los ojos, e insiste



que esta será la última vez este mes. Ana comprende, pero también le duele; cuando ofrece estas mismas explicaciones a Claudio, parece que Claudio no se convence del todo. La mirada representa el recuerdo: verla es tenerla presente. Como antes sugirió el Curiquingue pescador, la existencia de estos seres efímeros depende de que alguien se acuerda de ellos.

A quién Fran sí ve, aparentemente, es a Renata, posible asistente en su espectáculo. Pero cuando Renata viene a una entrevista en el segundo acto, Ana logra "ocupar" su cuerpo—otro juego de presencias y ausencias, de comunicación indirecta en que Ana busca comunicarse con Fran de manera más directa. Es una escena de comedia física en que Renata, inconsciente de las maniobras de Ana, es abruptamente invadida. Quizás, hasta cierto punto, Fran quiere deshacerse de Ana. Pero el personaje parece realmente ambivalente. No sabe como responder cuando Renata le pregunta si extraña a la esposa. Dice Fran, "Es como que todavía está. En algún sentido. [...] No sé si es posible; pero quiero empezar a extrañarla" (p. 54-55). O sea, aun está demasiado presente para que la extrañe. El cuerpo de Renata está, en este momento, "ocupado" por el espíritu de Ana, de manera que, aunque su cuerpo aparece en escena, Renata está ausente. Pero finalmente, la memoria tiene que ceder para que Fran pueda seguir adelante. Ana le devuelve a Renata su cuerpo (causando otra serie de confusiones para Fran) y sale, en silencio, con Claudio. Dejan, sin embargo, una despedida: la palabra "adiós" escrita dos veces en el pizarrón (p. 61).

La asimilación de la pérdida se representa a través del desmantelamiento y la posterior construcción de la memoria, un ritual necesario de despedida formal que aparece en una obra cómica como *¿Estás ahí?* igual como en una obra elegíaca como *Los pájaros de la memoria*. Ambas obras, de maneras muy diferentes, presentan un ritual de la memoria. Escenifican el conjunto, los nudos (como los nudos de la red que Daquilema construye) que juntos forman la memoria, el dolor, y la ausencia. Es un proceso de asimilación de la ausencia, una asimilación en que el ausente termina estando presente dentro del que sobrevive, que recuerda. Hay una tensión inherente a la determinación de la distancia óptima para la percepción — no hay que situarse ni demasiado lejos ni demasiado cerca. Es un equilibrio delicado, como el trabajo del oculista que busca el grado de corrección preciso para que su cliente pueda ver más claramente. Este proceso de ajustar el enfoque puede describir también el reto que enfrenta el sobreviviente que recuerda o el espectador teatral que mira e interpreta.

Ambas obras tratan la memoria y la pérdida, los vacíos que a veces parecen llenar la experiencia huma-

na. Una, sin embargo, enfatiza la percepción y emplea el humor; la otra enfatiza la recuperación o acumulación y alude más a eventos contemporáneos e históricos conocidos. La obra de Daulte al fin sugiere que hay que dejar el pasado atrás; valorarlo, pero no seguir mirándolo tan de cerca. *Pájaros*, en cambio, subraya la necesidad de reconocer el pasado para poder llevarlo adelante, para no olvidar. Ambos, a final de cuentas, quizás paradójicamente, destacan una soledad al centro del arte social por excelencia, el teatro: la pérdida que se experimenta internamente y que se puede comunicar solo indirectamente. Nada más evocador que el mar de manos y el niño que navega con su barco de papel. Presente en escena, detrás de la risa y junto con la historia, está el dolor que se levanta a lado nuestro, enorme, ineludible, que nos hace zancadillas cuando intentamos cruzar la habitación, y que sin embargo permanece invisible a los demás, casi imposible de compartir.

Referencias

- BENEDETTI, Mario. *El olvido está lleno de memoria*. Madrid: Visor, 1995.
- CARLSON, Marvin. *The haunted stage: the theatre as memory machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.
- DAULTE, Javier. *¿Estás ahí?* Buenos Aires: Teatro Vivo, 2004.
- ¿ESTÁS ahí? De Javier Daulte. Dirección: Daniel Giménez Cacho. Actores: Bruno Bichir y Mariana Gajá. Foro Shakespeare. México, D.F. 16 jul. 2005. Montaje.
- ESTRELLA, Patricio. *Los pájaros de la memoria*. Texto inédito. 2008.
- FREUD, Sigmund. A note upon the 'Mystic Writing-Pad' (1925). In: STRACHEY, James (Ed.). *Collected papers*. London: Hogarth Press, 1957. t. V. p. 175-80.
- GLADHART, Amalia. Mobile thresholds, immobile phones: staging migration, return, and the empty home in recent ecuadorian theater. *Studies in Twentieth and Twenty-First Century Literature*, 32.2 (2008): 280-306.
- JOKISCH, Brad, y PRIBILSKY, Jason. The panic to leave: economic crisis and the 'new emigration' from Ecuador. *International Migration*, 40.4 (2002): 75-101.
- MAGNARELLI, Sharon. To see or not to see: questioning the essence of theatre in Javier Daulte's "¿Estás ahí?". *Latin American Theatre Review*, 39.2 (2006): 19-36.
- LOS PÁJAROS de la memoria. De Patricio Estrella. Dirección: Patricio Estrella. Actores: Julio Falconí, José Alvear, y Patricio Estrella. Festival Internacional de Teatro de Manta, Ecuador, 9 sep. 2008. Montaje.
- RIDGELY, Robert S. y GREENFIELD, Paul J. *The birds of Ecuador*. Ithaca, New York: Cornell University Press (Comstock Publishing Associates), 2001. v. II, Field Guide.

