

**ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO**  
**“GUILLERMO UGARTE CHAMORRO”**



**TRABAJO DE INVESTIGACIÓN**  
**LA AUTOFICCIÓN COMO VISIBILIZADOR DE LA CONSTRUCCIÓN**  
**SOCIAL DE LA CULPA EN SEGISMUNDO EN ENCERRAR A UN**  
**TORCAZ**  
**TEXTO GENERADO A PARTIR DE LA VIDA ES SUEÑO**

Para optar por el grado de Bachiller en Formación Artística, Especialidad Teatro, Mención  
Actuación

**AUTOR:**  
**CHRISTOPHER RONDÓN GAONA**

**ASESORA:**  
**LORA CUENTAS LUCÍA**

**LIMA- PERU**

**2020**

*A todxs a lxs que les hice falta al irme:  
A mi madre, a mi abuelo, a mi tío, a mi hermano y a quien supo hacer de padre, cuando otro no  
quiso*

*A todxs lxs que me recibieron al llegar:  
A Jesús, a Mía, a Emmanuel y David, a Omar, a Liz y Manfredo, a Vico y Godo, a Marisol y  
Lorena, a Alexis, a Juana, Jesús y Nery, a Yasmin y Lucía, a Muriel*

*A todxs lxs que me hacen falta ahora, y a lxs que harían falta si se van  
y a todxs lxs que siguen conmigo aunque a veces yo mismo me voy*

*Gracias por la aventura, jamás hubiera caminado tanto sin ustedes*

*No me van a alcanzar los brazos ni la vida para abrazarlos*

*A los maestros que me hicieron ver que la crisis es un nuevo punto de vista*  
*A Yasmin, Carlos y Daniel, por la fe (que ahora es mía)*  
*A Santiago y Ernesto, por el cariño*  
*A Natalyd, Carla y Juan por el impulso*  
*A Pilar, Marcela, Lili, Martina y Mirella por hacerme buscar mi voz*  
*A Maura, Rafael, Arturo y Cipriano, por los años que me regalaron*  
*A Haysen por obligarme a buscar la forma ante la negación*  
*A Draco y Juan por la apertura de perspectiva*  
*A Lucía, por el entendimiento*  
*... y a Alejandra Mory por ser tan fregada, pero con la mejor intención*

*A la Escuela, por los años brindado y sus nuevos vientos*

## **Resumen**

El presente trabajo está acompañado de una necesidad por alcanzar la problemática social de la culpabilidad por medio de lo íntimo personal de la autoficción, explorando las posibilidades de esta tras la aplicación de la estrategia deleuziana de la deconstrucción. Ello, en la búsqueda por desnudar al poder instaurado escondido tras la necesidad coaccionada de subsanar el dolo sentimental de la culpa, generará un agenciamiento al personaje mediante un Otro autoficcional que pueda alzar su voz por el llamado culpable.

### **Palabras Clave:**

Autoficción, autoficción especular, docudrama, impersonaje, deconstrucción, Calderón, Segismundo, culpa, sentimiento, construcción sociocultural, vergüenza, ideología, posverdad, metadrama, metateatro., autoreferencia.

## **Abstract**

This investigation supports the need to achieve the social problem of guilt through the personal intimate of the autofiction, exploring the possibilities of this after the application of the deleuzian strategy of deconstruction. This, in the quest to make visible the power established hidden in the coerced need to remedy the sentimental intent of guilt, will generate an agency to the character through an autofunctional Other that can raise his voice for the guilty.

### **Keywords:**

Autofiction, specular autofiction, documental-drama, anti-character, deconstruction, Calderon, Sigismund, guilt, feeling, sociocultural construction, shame, ideology, post-truth, meta-drama, meta-theater, self-reference.

## Índice

|   |    |
|---|----|
| Introducción  | 1  |
| 1. Capítulo I: Planteamiento del Problema                         | 8  |
| 1.1 Formulación   | 8  |
| 1.2 Hipótesis   | 13 |
| 1.3 Objetivos   | 13 |
| 1.3.1 General   | 14 |
| 1.3.2 Específicos   | 14 |
| 1.4 Alcances y Limitaciones                                       | 14 |
| 1.4.1 Alcances  | 14 |
| 1.4.2 Limitaciones  | 14 |
| 1.5 Justificación   | 14 |
| 2. Capítulo II: Una Construcción Socio Cultural: La Culpa.        | 16 |
| 2.1 El poder y el primer orden                                    | 16 |
| 2.2 Una cortina llamada ideología                                 | 19 |
| 2.2.1 Perversas comunicaciones                                    | 21 |
| 2.3 La compra dolorosa y recurrente: La culpa.                    | 24 |
| 2.3.1 Nosotros, los compradores cínicos.                          | 27 |
| 3. Capítulo III: La Autoficción                                   | 30 |
| 3.1 Una estrategia frente a la (pos)verdad                        | 30 |
| 3.2 El anclaje histórico ficcional de Mauricio Tossi              | 34 |
| 3.2.1 Basado en hechos reales: el docudrama post dictadura        | 34 |
| 3.2.2 V de Venganza, A de Autoficción.                            | 36 |
| 3.3 Decirse en escena   | 37 |
| 3.3.1 Conversión y Traición para la Multiplicación                | 39 |
| 3.3.2 Suspensión  | 40 |
| 3.3.3 Elevación y Degradación                                     | 41 |
| 3.3.4 Expiación   | 42 |
| 3.4 Ficción Doble   | 42 |
| 3.4.1 Colonna y un reflejo  | 42 |
| 3.4.2 Conejero después del reflejo de Colonna                     | 43 |
| 3.4.3 Sillas vacías   | 43 |
| 3.5 El impersonaje  | 45 |
| 4. Capítulo IV: Análisis y estructuración de Encerrar a un Torcaz | 48 |
| 4.1. Análisis de Texto  | 48 |
| 4.1.1 Antes de la Primera llamada                                 | 51 |
| 4.1.1.1 Secuencia 1   | 51 |
| 4.1.2 Antes de la Segunda llamada.                                | 52 |
| 4.1.2.1 Secuencia 2   | 52 |
| 4.1.2.2 Secuencia 3   | 52 |
| 4.1.2.3 Secuencia 4   | 52 |
| 4.1.2.4 Secuencia 5   | 52 |
| 4.1.2.5 Secuencia 6   | 53 |
| 4.1.2.6 Secuencia 7   | 53 |
| 4.1.2.7 Secuencia 8   | 53 |
| 4.1.2.8 Secuencia 9   | 54 |
| 4.1.2.9 Secuencia 10  | 54 |

|                                   |    |
|-----------------------------------|----|
| 4.1.3 Antes de la Tercera llamada | 54 |
| 4.1.3.1 Secuencia 11              | 54 |
| 4.1.3.2 Secuencia 12              | 54 |
| 4.1.3.3 Secuencia 13              | 55 |
| 4.2. Análisis Procesal            | 55 |
| 4.3. Análisis Crítico             | 66 |
| 4.4. Audiencias                   | 67 |
| Conclusiones                      | 69 |
| Referencias                       | 71 |

## Introducción

Manfred Rondón, actual coronel de la Fuerza Aérea, boina azul peruano (ONU) condecorado por operaciones exitosas en Congo, África, caballero de la orden de San Judas en la cuadrilla número dieciocho, estandarte de la familia Llaza y de la familia Rondón, así como ejemplo a seguir de todos en ella: lo adoran mis tíos, mis primos y hasta mis sobrinos. Su camino es el camino a seguir para cualquiera con la responsabilidad de llevar el mismo apellido y la misma sangre; persona admirable, gran ser humano, inmenso líder de escuadrón, pero sobre todo, un padre ausente.

A la sombra de ese relato casi religioso, yo, Christopher Rondón Gaona, que nací en una familia Neocatecumenal, que fui estudiante del Colegio Seminario San Jerónimo, San Tarcisio, y otros varios santos más; crezco con esa ausencia, una silueta bordeada con líneas punteadas y un vacío en medio de cada foto: alguien tan venerado y elevado como mi padre era invisible para mí, y con ello, su presencia se transformaba en un “paraíso” al que yo, sin motivo, no tenía merecimiento. Entonces, siendo pequeño, mi razonamiento suscribe la idea de que el culpable soy yo y hago una de las relaciones análogas más importantes en mi vida respecto a la causa de esa falta y el pecado original: quizás yo también fui expulsado del Edén por alguna razón que no alcanzaba a comprender en ese momento pero que seguramente era congruente con el castigo, algo debí hacer para que él se fuera de mi lado, ergo, debía portarme bien y hacer méritos para que se me perdonase y pueda volver. Me consideraba culpable y debía hacer algo, entonces debía decidir: o seguiría siendo culpable los siguientes años, o intentaba resarcir esa culpa que me había llevado a no merecer tener a mi padre junto a mí.

Sin embargo, no era el único al que una idea “moral” perseguía con una falta a llenar. Podía notar entre mis amigos, mis pequeños compañeros de clase, que no era un excepcional entre todos intentando alcanzar la mirada de mi padre o su extraña no aparición (pero veneración) cada tercer domingo de junio; de hecho, las caricaturas que teníamos al frente cumplían una suerte de arquetipo de héroe que se buscaba incansablemente a sí mismo a la sombra del gran relato paternal: de pronto estaba frente al televisor viendo a Gohan<sup>1</sup> seguir los pasos de un Gokú que tras su muerte ahora entrenaba en el cielo con Kaiosama, tal era esto que incluso en la saga de los andorides, en un futuro distópico él quedaba a cargo de Trunks y como único protector de la tierra como otrora

---

<sup>1</sup> Hijo de Gokú, el protagonista del manga y posteriormente muy conocido anime de Akira Toriyama (Dragon Ball Z) quien era un ser de una raza de otro planeta, un llamado Saiyayin que se dedicaría a entrenar y proteger la Tierra de diversos enemigos.

fue su padre en *Dragon Ball Z* (Toei Animation, 1989 -1993), tampoco era raro encontrarme viendo por enésima vez los vhs's de la trilogía original de *Star Wars* (Lucas & Lucas 1977- 1983) jugando con un palo de escoba sobre mi cama imitando las hazañas de Luke Skywalker, hijo del gran caballero jedi, Anakin Skywalker, y comprando las figuras de acción coleccionables de la película que hasta ahora tengo dentro de mis objetos más preciados. Esta búsqueda de identidad que llenaba todo espacio de ficción y realidad, tan parecida al mandamiento judeocristiano de “Honra a tu padre y a tu madre” (Éxodo 20:12), me mantuvo dentro de un adoctrinamiento del héroe que ya no está y que nos ha dejado un camino para alcanzarlo. Sin embargo, en el camino había un vacío que se transformaba en culpa cada que volvía a hacer la gran pregunta ¿qué hice para que se fuera? Es precisamente esto lo importante: el culpable que, al no encontrar una razón para el castigo, termina por cuestionarle a la ideología y la moral a la que se ha apegado el por qué querer llenar ese vacío: ¿Qué he hecho para merecer esto? ¿Realmente soy culpable? O en todo caso ¿hay culpa? Al parecer la pregunta no era nueva: Del libro de Nietzsche, *Genealogía de la Moral* (1996) interpreté que el origen de la moral -esa moral a la que me había apegado- termina por ser inmoral, pues su necesidad de ser tautológica respecto a lo que es bueno y malo termina por desembocar en el control del hombre. En ese sentido, la moral y lo que esto genere en la búsqueda de la identidad, como lo puede ser el sentimiento de culpa generado por una lejanía a una identidad socialmente correcta, no sería otra cosa que una suerte de conminador:

Se tomaba el valor de esos valores como algo dado, real y efectivo, situado más allá de toda duda; hasta ahora no se ha dudado ni vacilado lo más mínimo en considerar que el bueno es superior en valor a el malvado. Superior en valor en el sentido de ser favorable, útil, provechoso para el hombre como tal (incluido el futuro del hombre). ¿Qué ocurriría si la verdad fuera lo contrario (...) de tal manera que justamente la moral fuese el peligro de los peligros? (Nietzsche, 1996, p. 23).

El malo como tal es señalado, culpado y otreado<sup>2</sup>; el significante colectivo de nuestra sociedad respecto a ese adjetivo es sinónimo de todo lo que no sea cercano a lo moralmente correcto de esa misma sociedad. Es esta la posición desde la quiero hablar: La culpa es una constante en la conservación del status quo social, su discusión lleva la identidad programada como

---

<sup>2</sup> En referencia a Otreidad, este término lo precisaré como la definición de una identidad mediante una diferencia con un “otro” que será, no sólo distinto, sino también de menos valor.

civilizada a la crisis. Para hacer un ejemplo más cercano a este cuestionamiento, en el capítulo 10 de la segunda temporada de *One Punch Man* (Matsui, 2019, 4:10), se muestra en la niñez de Garou, el antagonista autodenominado Monstruo Humano, cómo él interpreta de injusta la relación que tienen los demás niños respecto a héroes en función a los monstruos ya que estos son vistos como entes malignos y culpables *per se*, en este caso el héroe es Justice Man, quien está respaldado por Mach Woman y Little Justice, enfrentándose al Cangrejo Diablo, un monstruo que intentaba proteger el mar, pero que a final de cuentas, a los ojos de los héroes, era monstruo. A pesar de ser los primeros quienes masacran al segundo en una pelea injusta por la desigualdad numérica de los oponentes, el hecho es celebrado por los niños por ser esto el *cómo debe de ser*. Sin embargo, cuando el Garou niño se pone de su lado refutando la culpabilidad del monstruo, es cuestionado y aleccionado.

*La Vida es Sueño* lleva el cuestionamiento al castigo de esa culpa *per se* desde un inicio “Apurar cielos pretendo ya que me tratáis así, ¿qué delito cometí contra vosotros naciendo? Aunque si nací ya entiendo que pecado cometí (...) pues es el delito mayor del hombre el haber nacido” (Calderón, 2001, p.12). Es decir, Segismundo pregunta a las fuerzas superiores a él el por qué se le considera culpable o malvado sin hallar una respuesta más que en su propia existencia. La escena ha sido llevada a escena incontables veces en todo el mundo, habiendo comenzado en España en 1635, en donde la obra culmina con la magnanimidad del Rey Segismundo quien tras haber sufrido ahora puede ser un rey más humano. Era claro que en ese momento la razón para el desarrollo de la puesta tenía un objetivo acorde al tiempo y espacio en la que fue escrita, como lo es legitimar el providencialismo, la idea de que todo mal tiene una razón y la razón la tiene Dios, sin embargo esto está escondiendo detrás de un disfraz el objetivo que el poder siempre ha tenido: el control. La interpelación que nace desde mi posición en este punto me ha llevado a proponer que la culpa es una construcción sociocultural y este precisamente es el tema que abordo en este trabajo.

En ese sentido, voy a mencionar los estudios de trabajos artísticos previos realizados al respecto desde diferentes ópticas en referencia a esta *sociedad culpada*. Empiezo con el caso de Lily Maeve Climenhaga que hace un estudio de la negociación de responsabilidad ante la culpa en la obra teatral *La Piedra - Der Stein* en su idioma original - con *Marius von Mayenburg's Der Stein: (Un)Covering Memory* (Climenhaga. 2015) en donde se aborda el concepto de identidad a partir de los vacíos que generan las posibilidades de acierto o falibilidad de la memoria en

referencia a un pasado nazi de los padres y de los intentos por no identificarse con esta identidad culposa por parte de Heidrun al administrar qué cosas atribuir al pasado para saber qué recordar y qué no. Hay una culpa construida y tácita no sólo en quienes han pertenecido a este pasado nazi, sino también en quienes nacen de ellos y esto se da incluso en la Alemania de nuestros días, tres generaciones después.

También en referencia a la culpa, Gonzalo Quintero escribe *Crimen y teatro: valoraciones penales de la imagen del crimen en Shakespeare* (2001) artículo en dónde se abordan las distintas miradas sociales de los crímenes en el clásico shakesperiano en función a la intención del autor de unir un código penal europeo en conjunto. La dificultad que propone el trabajo de Quintero en este caso, se da en el sentido en que cada sociedad tiene sus propias ópticas del crimen y el castigo por lo que el sentido de culpa generado por la sociedad en relación al sujeto en cada espacio no podría ser homogéneo, coincidiendo en la conclusión de que, de acuerdo al funcionamiento de cada sociedad, la culpa tiene distintos estándares para el coaccionamiento del sujeto.

Otro trabajo que aborda la culpa está dado por Alberto Conejero en el seminario de *La piedra oscura y Cliff (Acantilado): cruces entre la autoficción, la historia y la ficción* (junio del 2016) desarrollado en XXV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T). Aquí afronta el tema desde el estudio de su obra *Ushuaia* (2014) y propone al metadrama – haciendo referencia a García Barrientos- como método de tratamiento y confrontación de la culpa desde un segundo plano que resuelva el drama principal, ya que el metadrama configura la realidad en la que cree vivir un personaje poniéndolo en jaque la veracidad de sus recuerdos. Tal es el caso de Mateo, un nazi que carga con los años de su pasado y que ha escapado hacia la parte más austral de Sudamérica en busca de un nuevo comienzo. Esto se aúna a la Autoficción porque a pesar de no tener un referente concreto de ficcionalización si remite a los soldados nazis como personajes históricos del que pudiésemos crear una ficcionalización. No está demás decir que esto lo tomo en referencia a la culpa ya que son los soldados nazis quienes reciben mayor señalamiento tras la segunda guerra mundial, no sólo por el holocausto que no es algo leve, sino porque la historia persigue al perpetrador y magnifica su culpa, aleccionándolo para que no vuelva a levantarse y se mantenga coaccionado a pedir disculpas constantemente. Hay que mencionar que aquí Conejero propone otros conceptos autoficcionales y también su propia visión teórica de la autoficción.

Para especificar: si la construcción social y cultural de la culpa es el eje de contenido, el estructural es la *Autoficción*. Esta nace dentro de la dialéctica de llevar dicha construcción sociocultural a escena mediante una óptica autoreflexiva. Patrice Pavis se refiere a ello diciendo que “el teatro posdramático es constantemente autorreflexivo” (Pavis, 2016, p.48), sentido desde el que la aplicación autoficcional tiene un importante lugar como herramienta en nuestra actualidad. Por ello utilizaré también como antecedente el estudio de Mario de la Torre Espinoza: *Rupturas del pacto escénico: narrativa y discurso en el teatro de Angélica Liddell* (2014) ya que Liddell, ha centrado su puesta escénica en el espacio de el “otro yo” autoficcional que está analogado a su cuerpo como inicio y eje central de una dramaturgia del dolor. Ella sostiene que el dolor es lo que construye y cataliza esta identidad; para ella, un cuerpo herido es la prueba narrativa de una constante afrenta del sistema; la muestra. Ergo, la visibilización de ese cuerpo herido es la desestabilización del sistema, Se crea, se escribe a partir de este, desde su agonía y especialmente desde el cruce con su intimidad, ya que el yo no es una construcción finita, sino que va armándose infinitamente en la conjunción de todos los *yoes* que hay alrededor, tanto el propio y más privado, como el ajeno y más externo a sí mismo. Esta es una mirada provechosa para mi investigación, sin embargo, la forma en que es llevada no es compartida, dado que Liddell propone una transgresión del cuerpo que, por ejemplo, en el caso de las agujas, dañan físicamente a la actriz y no es esta la forma en que he elegido autoficcionalarme. Sin embargo debo aclarar, no desmerezco dicha puesta en escena, ya que comprende sólo un camino distinto al que he elegido tomar para esta investigación.

Dos seminarios después del mencionado líneas atrás, en el 2016, precisamente durante el año 2018, en su edición XXVII, el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) ofreció otra ponencia respecto a la Autoficción, que también tomaré de antecedente. Tal es el caso de Margarita Piñero Piñero con *Autobiografía y autoficción en el teatro de José Luis Alonso de Santos: En el oscuro corazón del bosque (reconstrucción del pensamiento del autor)* (Junio del 2018) en donde aborda el proceso de Alonso de Santos durante tres de sus obras para concluir con una propuesta de *autoficción* llamada *autoficción-confesión*, la primera será *Viva el duque nuestro dueño* (1975) en donde predomina la autobiografía y experiencia del autor prestada al personaje; esta sería una aproximación liminal a la autoficción. Luego se habla de la obra *El álbum familiar* (1984), que si se adentra en lo fragmentación y la multiplicidad de *yoes* que compone la autoficción. Por último, se prestará especial atención a *El*

*oscuro corazón del bosque* (2009), donde la memoria que como propone Conejero a través de Barrientos (como hemos visto más arriba) no será el elemento a transgredible que ponga en peligro la realidad ya que no hay una búsqueda de reconstruirse a sí mismo, sino que este papel lo realizará el cuestionamiento del pensamiento que construye una realidad que ya no será cotidiana, conformando así la autoficción-confesión.

Otro trabajo que voy a adicionar al estado del arte es el realizado por Mauricio Tossi en el 2015, al que llamó *Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura*. En él, Tossi afirma que la renovación de la situación social del retorno de la democracia posdictadura generó una respuesta artística cargada de la necesidad de nuevos *modus operandi* en los lenguajes teatrales de después de los setenta en Argentina, mirando ahora hacia la autoficción como método de comunicación que enfrente a la memoria, de manera que el lugar tomado por las ideologías impuestas durante la dictadura fuera reemplazado con una suerte de identidad. En referencia a Conejero, Tossi no propone descubrir el pasado y sus cambios, sino que propone cambiarlo, reescribirlo, en otras palabras, ficcionalizarlo como un método de justicia ante la realidad del docudrama. Este es un escape a la historicidad de un personaje que yo propongo al unir ambas propuestas.

Adjunto aquí también la mención al trabajo de Minoe Juarez (2018) quien montó en escena su investigación *Poesis recursiva en el monólogo Padre/Hija* versión libre del monólogo *Padre/hijo* de Gonzalo Rodríguez Risco, en donde ciertamente hay una construcción ideológica que culpa al personaje propuesto por la actriz, frente a la que se yerguen sus razones en contraposición a lo dictaminado por la sociedad frente a la eutanasia. Hay entonces un cuestionamiento de lo que se construye socialmente como bueno y malo y por tanto, aquello que se percibe como culpabilidad en la decisión de una persona, de manera que puedo tomarlo como antecedente. Aclaro que este trabajo debe ser considerado inédito y no pudo ser facilitado por la autora en nivel físico, más los tomo como estado del arte por haber visto la puesta escénica y posterior sustentación.

Mi trabajo de investigación se dividirá en cinco capítulos, en el primero se abordará un planteamiento del problema en referencia a la *Vida es Sueño* de donde se desprenderá la culpa de Segismundo y su construcción a nivel de sociedad y cultura como eje de contenido en el segundo capítulo. La autoficción, por su parte será eje estructural que en el capítulo número tres aborde como respuesta ante la culpa coaccionadora, dando origen en esta solución a *Encerrar a un torcaz*,

que sería la ficcionalización del autor, ya analoga a la de Segismundo. Esto será explicado como proceso a partir del capítulo número cuatro, y del mismo modo será expuesto a nivel de puesta escénica en el capítulo número cinco

## 1. Capítulo I: Planteamiento del Problema

### 1.1 Formulación

*La Vida es Sueño* de Calderón de la Barca (1635) tiene como tema la historia de Segismundo, el príncipe de Polonia que ha sido encerrado desde su nacimiento por su propio padre, el rey Basilio, bajo la posibilidad de ser él, en el futuro, un rey tirano. Esta razón, es suficiente no como para matarlo, pero sí como para mantenerlo cautivo y preso de su destino.

Los lamentos de Segismundo serán entonces los de aquel hombre que no entiende su pecado, y que sólo conoce la penitencia y la falta a la que ha sido condenado desde que tiene uso de razón. Como diría Ynduráin (2012) a partir de Enrique Rull en referencia a este hecho en la obra: "hay una culpa o un pecado, no una simple maldición ni un deseo de no estar vivo, de no haber nacido" (p. 1).

Este papel a desempeñar, dictado por algo que está por encima de nosotros es una constante en Calderón, tanto en el Príncipe Constante, como en El Gran Teatro del Mundo. Sin embargo, la parte del castigo sin razón, la culpa generada es especialmente curiosa para mí. En este punto es necesario partir desde lo personal para encontrar lo social: Ekman (2003) señala que la culpa no está en el paquete inicial de emociones con las que hemos evolucionado, por lo que esto llevaría a pensar que la misma es un agregado, es decir está construida. Bajo esta óptica subrayo que el sentimiento (la culpa en este caso) es el resultado de lo aprendido por una colectividad social. En este sentido me sirvo de Abigail Huerta, quien mediante Bourdieu hace una revisión del por qué los sentimientos podrían ser tomados como el enlace para entender a la sociedad:

La sociología debe objetivar al mundo práctico tomando en cuenta lo que viven los individuos en lo más inmediato de su entorno, de tal forma que esta ciencia no se aleje de la realidad cotidiana de los seres humanos. (...) La dialéctica entre lo personal e íntimo (los hábitos del individuo), con lo macrosocial (campos y espacios sociales), permite que se amplíen los objetos de estudio y analicen eventos como son los sentimientos. (Huerta, 2008, p. 2)

Del mismo modo que Breton (2013) explica que "El hombre está conectado con el mundo por una red continua de emociones. Es impactado, afectado por los acontecimientos." (p. 70) lo que querría decir que el sentimiento es un elemento político ya que, al ser lo personal (el nivel micro) el resultado de lo sociocultural (el nivel macro) al que está sujeto el hombre y su ideología,

que es el resultado del contexto con el que fluctúa, puede ser tomado como impacto de una sociedad. Pero ¿para qué serviría hacer esto?

Huerta nos dice que “los objetos que ocasionan los sentimientos, a pesar de ser desconocidos o difusos en muchas de las ocasiones, pueden ser dirigidos y regulados por costumbres y ritos sociales de la cultura” (Huerta, 2008, p. 3), es decir que el sentimiento de culpa, al ser resultado, refuerza un sistema ideológico al que está sujeto y funciona como regulador o coaccionador social para la sociedad. Esto se habría dado desde hace muchos años, donde la sociedad también influía en la manera de pensar del peruano colonizado, siendo el estado regulador la dominación española.

El abuso, aun cuando deje de tener el aval del Estado y la religión, se perpetúa. De esta manera se establece un divorcio profundo entre el plano ético-jurídico y el de los comportamientos y costumbres. Desde entonces la historia del Perú tiene mucho de un castigo que busca una culpa que lo explique y de una culpa que no encuentra el castigo que cree merecer (Portocarrero, 1987, p. 99)

Podría decirse que este estado social de culpa construida y coaccionadora a la que se refiere Portocarrero perdura hasta la actualidad en los modelos identitarios desarrollado en nuestra modernidad. Entre ellos Portocarrero (2001) define tres, separados cada uno del otro. Ellos son el hombre militante, el exitista y auténtico o autónomo. En el caso del militante, se está hablando de aquel que en pos de una búsqueda de felicidad, encuentra en la sociedad un pecado y en sí mismo la clave incansable para eximir ese pecado. Para lograrlo nunca habrá hecho lo suficiente por la causa: “En el Perú el militante tendió a suscribir la llamada idea crítica, una visión de la realidad del país donde el rechazo asqueado del presente resultaba de la afirmación de una posibilidad de salvación” (Portocarrero, 2001, p.18). Sin embargo, al enfoque dado propongo darle una vuelta de tuerca, no viendo sólo el cómo el hombre militante encuentra a la sociedad como un objeto corrupto al que hay que salvar a toda costa, sino en el hecho de que el militante también se suscribe a una idea, a un modelo de ideología que lo excede y que protegerá incasablemente. Propongo tomar la idea de familia con padre como la noción a la que este no decidirá suscribirse, sino que estará suscrito, es decir su militancia estará en función de querer pertenecer infatigablemente a un modelo brindado y legitimado por la ideología como ideal. En otras palabras, el sujeto está suscrito a una ideología desde que es educado tras nacer, y en esa educación es donde recibe un

ordenamiento, lo que en resumen, Lacan llama *el Nombre del Padre* (Ubilluz, 2010, pp. 23-24), pues para él es el padre quien ofrece una estructuración del cómo funcionan las cosas en la sociedad, es decir que un sujeto sin ley sería un sujeto sin padre. Esta visión incluye una idea de realización que, pintada de rosa, conlleva un bienestar social, la publicidad y los medios de comunicación refuerzan estas ideas de bienestar y realización (o éxito) dentro de nuestras sociedades adjuntándolas como sinónimo de buena economía derivando así en lo que llamaremos hombre exitista. El que alguien no tenga padre no está dentro del modelo de éxito del hombre militante y, por tanto, tampoco en el del hombre exitista.

Respecto a una tercera identidad, también propuesta por Portocarrero, el hombre auténtico es aquel que al saberse dentro de un fallo de su discurso (el exitista y el militante) en la búsqueda de su felicidad, ahora hurga en singularidad, se subleva al sistema y a la culpa impuesta mediante la autonomía y tiene su mirada en la búsqueda de sí mismo “desligándose de su entorno” (Portocarrero. 2001, p. 49). Más que un modelo identitario, este es una respuesta a los otros dos, una respuesta que también fallará ya que el imperativo en el que se basa excede sus posibilidades: a todos nos han dicho alguna vez algo como sé tú mismo, y nos ha parecido la cosa más difícil del mundo ¿por qué? La razón es simple, un sujeto no puede ser él mismo por sí mismo, está (valga la redundancia) *sujeto* a la sociedad e inevitablemente este *es* por la sociedad y sus ordenamientos. Así lo afirma el mismo Portocarrero (2001):

El mandato para ser uno mismo, para dejar de lado las presiones de nuestro entorno y alcanzar la realización personal a través de la afirmación de nuestro único potencial creativo, tropieza más tarde o más temprano con la paradoja de que si estamos aislados de nuestro entorno, nos quedamos en nada, en medio de un vacío puro y simple (p 52)

En el error de la tercera identidad entra una cuarta, pero esta vez propuesta por Juan Carlos Ubilluz (2010): el hombre cínico. Aquel que conoce el fallo dentro de la sociedad. En el caso de la falta del padre, tiene la certeza de que su culpa es en realidad una construcción, es falsa, sin embargo, decide seguir siendo parte de esta porque por más que quiera no puede existir satelitalmente, sino con el orden con el que ha sido construido

con el debilitamiento no sólo de un determinado ideal colectivo sino también del ideal colectivo en sí, el sujeto se encuentra desprotegido ante el imperativo del goce asocial que promueve el

mercado. En términos estrictamente psicoanalíticos: con el declive del ideal del yo, el cínico experimenta con mayor fuerza el empuje narcisista a buscar una completud ilusoria en el yo-ideal (p. 29)

El *cínico* sería una suerte de regreso al relato fallido de la familia con padre, pues está resignado: No puede ser más grande que el sistema y por ello, a pesar de todo acepta cínicamente seguir siendo parte de este. En la actualidad el sujeto está arrojado a la posmodernidad por tener frente a él una economía de consumo y una decepción de las utopías y grandes relatos que prometían el progreso y de las que ha terminado desencantado<sup>3</sup>, acepta ahora cínicamente su lugar dentro del mismo sistema. Esto es uno de los ejes centrales de mi investigación, pues es la sociedad quien finalmente triunfa sobre el sujeto por más que este se subleve ante ella. Por seguir ejemplificando, esto sería en mi puesta el momento en el que el Abogado, Segismundo y Christopher intentan escapar de su propia historicidad, sin embargo y a pesar de develar la inexistencia de la culpa, no tienen éxito y terminan aceptando su destino como personaje, como culpado, y como hijo.

¿Y cuál sería el mejor lenguaje para resolver esto? Como he mencionado antes, han pasado muchos años desde la escritura de *La Vida es Sueño*; el contexto sociopolítico no es el mismo y la intención y visión con la que Calderón la escribió ha evolucionado y con ello las formas de expresar el teatro, pero coincidiré lo dicho entre Meléndez y Jameson para poder hacer un tratamiento de este problema, ya que Meléndez, al decir que requerimiento para poder entender al ciudadano peruano en la modernidad eleva el punto de vista de lo individual: “No podemos tener una comprensión de las tensiones de la sociedad peruana en busca de la modernidad si a las dimensiones de cambio social, político y económico no se le acompaña un análisis de los incentivos a nivel individual” (Meléndez, 2010, p. 90), Del mismo modo Jameson, al describir arquitectónicamente al Hotel Bonaventure hace referencia al cómo la fachada reflectora de este hacia la ciudad se convierte en el espectáculo de su propio reflejo para lo que concluye análogamente con la etapa posmodernista en el que vivimos pues “constituye una intensificación dialéctica del autor-referencialidad de la cultura moderna, que gira en torno a sí misma y que considera su propia producción cultural como su contenido” (Jameson, 1992, p. 48). Es decir, que se referencia a sí misma para explicar el todo, lo cual implica un cambio de centro ya que no es

---

<sup>3</sup> Estas características son propias del posmodernismo

importante la ciudad en sí, sino que lo importante es la referencia de la ciudad a partir del reflejo del hotel, prácticamente un agenciamiento de este espacio que ahora da su propio punto de vista. Esto sucedería con la aplicación de la Autoficción en la Construcción Cultural de la Culpa.

Para poder tomar el punto de vista desestructurador del concepto cultural de culpa, habría que centrarse específicamente entonces en Segismundo quien es, según lo expuesto, el resultado de la misma. De ser así, estaríamos cercenando lo demás y centrándonos en este punto en específico, para lo que Deleuze (2003) ejemplifica en referencia a Carmelio Bene: "Carmelio Bene amputa a Romeo, neutraliza a Romeo en la obra original. Entonces toda la obra, porque ahora le falta una parte elegida no arbitrariamente, va a quizás bascular, va a girar sobre sí misma, va a posarse sobre otro costado" (p. 77), es decir que va a centrarse específicamente en el sentimiento de culpa de Segismundo (que, como he venido exponiendo, es una construcción), y que para poder confrontar el concepto (o desestructurarlo, si así se quiere) de culpa, habría que darle agencia, es decir separarlo de la obra y tomar este punto periférico como nuevo centro: si antes era el estigmatizado, entonces ahora cabría generar el opuesto binario.

En palabras de Gilles Deleuze, esta separación binaria, esta generación de un "arriba" para un "abajo", resulta en un "otro" que en este caso se contraponga a la condición del primero. De este modo ya no giraría en la obra en sí, sino en la crítica de un punto específico respecto a la obra desde el punto de vista de una contraparte, y con ello desde la paradigmática frase *Je suis un autre*<sup>4</sup>, encuentro también un punto cercano a la Elevación<sup>5</sup> y Degradación<sup>6</sup>, ambas características propias de la Autoficción, en este caso, propuestas por Blanco (2018) y que además podrían reforzarse con la especularización<sup>7</sup> en un personaje respecto al actor y también respecto al público para terminar de alcanzar al lado social. Para ello cito a Alberto Conejero:

En Cliff, (y este es un concepto que quiero compartir con vosotros) exploro lo que Sarrazac llama el impersonaje: un personaje cuyos rasgos singulares están tan abiertos que esa voz puede

---

<sup>4</sup> "Yo soy otro", frase dicha por Rimbaud en Cartas de un Vidente, en la que definía su Yo como una impersonalidad, citado por Blanco (2018)

<sup>5</sup> Característica de la Autoficción en donde, dentro de la multiplicidad, el personaje se eleva sobre sí mismo por talentos, posición económica, valores, etc, encerrando esto una necesidad de enmendación

<sup>6</sup> Característica de la Autoficción en donde, dentro de la multiplicidad, el personaje rebaja su dignidad al contrario de la Elevación.

<sup>7</sup> Ref. a espejo. En la Autoficción Especular, se refiere al reflejo en el que cabe y puede reflejarse el público. En el caso de Conejero, dentro de los parámetros abiertos del impersonaje.

ser cualquier voz. Es decir que esa voz puede ser la de Treplev, la de Clift, la del actor o la de cualquier humano sometido a esas tensiones (Conejero, 2017, p. 3).

Alberto Conejero se refiere por supuesto a que, al carecer de *rasgos singulares*<sup>8</sup>, puede ser cualquiera en el teatro el aludido, dentro por su puesto de el convivio implícito en una presentación teatral, para finalmente, con la pregunta “Cómo puedo yo no ser Montgomery Clift”<sup>9</sup> (o el personaje en turno) rescatarlo de su historicidad:

Obviamente ese actor jamás va a ser Montgomery Clift: Aunque haya declaraciones de Clift insertas en ese texto, él jamás las pronunció de esa manera, jamás en castellano, jamás en la calle huerta y sin embargo me parece que esta pregunta responde a la voluntad del teatro (...) pues precisamente lo que yo hago es reconocirme en ese desdoblamiento, en ese pacto (Conejero, 2017, p. 3).

En tanto concluyo que la autoficción, mediante el impersonaje y sus características abiertas podrán cuestionar aquello que la memoria atormenta como culpa no sólo en la lapidante historia que persigue al personaje-impersonaje, y de la cual tiene oportunidad de escapar; sino también en la de su autor o del actor que lo interpreta, siendo cada uno de ellos un avatar que cabe en dichas características abiertas y siendo seres tan políticos como el personaje en cuestión.

## 1.2 Hipótesis

Dado que *La Vida es Sueño*, obra de Calderón de la Barca, presenta en Segismundo (como encarnación del sujeto en la sociedad) características de sometimiento por ser una amenaza al status quo del poder, y que el sin razón del porqué de su encierro es generador de una culpabilidad que lo mantenga subyugado, yo encuentro que la culpa es una construcción social.

Así mi hipótesis es que usando la Autoficción, ésta pueda ser visibilizada y confrontada desde el punto de vista del opuesto binario autoficcional de Segismundo, el Abogado.

Entonces a partir de la construcción del impersonaje se podrá crear un yo alterno desde el que Segismundo pueda desestructurar la veracidad de la ley de Basilio visibilizándola como ideología construida. Y finalmente se analogará la inevitabilidad del fracaso del sujeto frente a la

---

<sup>8</sup> El personaje, según Sarrazac posee, kharacter (singularidad del personaje), persona (Rol en la historia) y typus (valor simbólico en la historia), el impersonaje carece de lo primero por lo que tiene características abiertas

<sup>9</sup> Frase dicha por Clift, en “Cliff/Acantilado” (2010), obra de Alberto Conejero.

ideología, con el irremediable hecho de empezar la obra para Segismundo a pesar de la conciencia del personaje de su propia historicidad.

### **1.3 Objetivos**

#### **1.3.1 General.**

Estructurar la imposibilidad del sujeto deshistorizado de superar a la estructura Ideológica de poder.

#### **1.3.2 Específicos.**

Estructurar la ley de Basilio como analogía de la ideología que somete la carencia de Segismundo y el actor autoficcionalado.

Construir a Segismundo como un impersonaje desde el que el Abogado pueda desestructurar la veracidad de la ley de Basilio mostrándola como ideología construida.

Analogar la inevitabilidad de fracaso del sujeto frente a la ideología, con la inevitabilidad de empezar la obra para Segismundo a pesar de la conciencia del personaje de su propia historicidad.

### **1.4 Alcances y Limitaciones**

#### **1.4.1 Alcances.**

Mi investigación alcanzará a construir un híbrido entre el concepto de autoficción que plantea Sergio Blanco de quien tomaré sólo los conceptos de multiplicidad, elevación, degradación, suspensión y expiación; del mismo modo con Mauricio Tossi y la reivindicación que propone en su conceptualización de la autoficción; y por último con Conejero de quien tomaré sus propuestas de especularización y su interpretación del concepto sarrazacsiano de impersonaje, de modo que pueda elevar a Segismundo a ese nivel, dando una visibilización social y escénica al problema en turno: la construcción cultural de la culpa, en donde se profundizará en la generación de la misma por parte de la enseñanza, y el reforzamiento por parte de la mass media en función de mantener a *El Poder* estable. De igual manera se ahondará también en los modelos identitarios de Portocarrero y Ubilluz y su relación con la culpa.

#### **1.4.2 Limitaciones.**

Durante la investigación se han experimentado problemas como la falta de textos sobre el tema específico del concepto de autoficción un tema que se está desarrollando a la par en otras partes del mundo. Del mismo modo, la traducción de estos textos presenta un gran problema.

## 1.5 Justificación

El rebatir una verdad aceptada por nuestra sociedad es parte del compromiso de ser actor, artista e investigador en nuestra contemporaneidad. Aquellos engranajes que están codificados lo suficiente como para hacerse poco perceptibles son los relatos a los que debemos tener en la mira. Precisamente podemos acceder a su tangibilidad con nuevos lenguajes, los mismos que puedan involucrar lo personal, y desde esa trinchera logren alcanzar lo más social. Esta investigación parte no de una novedad sino desde un clásico como lo es *La vida es sueño* (1635) y explora una de las razones que lo mantienen vigente a través de los años: La culpa.

La forma en cómo se cuestiona las bases de esta obra es lo que la hace contemporánea, en ese sentido *Encerrar a un Torcaz* (2019) busca aportar a la comunidad teatral un *modus operandi* en el campo de la autoficción, así como en el análisis de elementos que antes se pensaban no analizables como lo es un sentimiento. Considero que este trabajo servirá como base para la creciente necesidad de nuestra modernidad de hablar y ficcionar desde uno mismo, así como una alternativa a aplicar en la manera de cuestionar a otros clásicos.

## 2. Capítulo II: Una Construcción Socio Cultural: La Culpa.

*Control. todo se reduce al control. Todas las dictaduras tienen esa única obsesión y eso es todo. Por eso en la antigua Roma le daban a la gente pan y circo, distraían a la gente con el entretenimiento. Pero otras dictaduras utilizan otras estrategias para controlar las ideas, el conocimiento ¿Cómo lo logran? Limitan la cultura, bajan el nivel de educación, censuran la información. Esa censura se amplía a cualquier forma de expresión individual. Es importante recordar que esto es un patrón que se repite a lo largo de la historia (Feige & Villeneuve, 2013, 05:15)*

En el presente capítulo se buscará desenmarañar el tejido que la culpa como construcción sociocultural nos ha dejado y a la que estamos sometidos, develándola en el proceso como herramienta de la ideología y por tanto del poder. Esto, a partir del hecho de que en *La Vida es Sueño*, Segismundo está condenado a una culpa que él no puede explicar, una suerte de pecado original que él mismo lleva a cuestionamiento al inicio de la obra en la primera Jornada “qué pecado cometí contra vosotros naciendo” (Calderón, 2001, p. 12); esta culpa buscará ser visibilizada y echada abajo en la puesta escénica de “Encerrar a un Torcaz”, la versión libre que ha surgido a partir del texto de Calderón como consecuencia de esta investigación.

### 2.1 El poder y el primer orden

Diría Guzzini a través del politólogo Robert Dahl (2015; 2016) que el poder es “la capacidad de conseguir que un actor haga algo que por sí mismo no haría” (p. 98), en otras palabras, la facultad de una persona o grupo de personas de tener la razón frente a otras en referencia a una verdad y lograr que estas últimas la asuman dogmáticamente, realizando en este ejercicio, acciones en pro a esta verdad, lo que se resumiría en otras palabras como *control*, tal y como ha dicho Adam Bell (Jake Gyllenhaal) en el filme de Denis Villeneuve, *Enemy* (2013) al que cito al inicio. Quise empezar con esa referencia pues con ello me gustaría traer a colación un hecho propuesto por Michel Foucault respecto al poder: no basta con una definición para entenderlo, sino que haría

falta confrontar la definición para terminar de redondearla. Precisamente es Foucault quien hace hincapié en que la pregunta “no es suficiente para dilucidarlo, tampoco el de dónde viene, sino que haría falta un cómo se ejerce; y más que ello, una consecuencia: un *qué pasa* cuando es aplicado” (Foucault, 1988, p. 11) En ese sentido puedo concluir que el poder más que un concepto es un grupo de características que aparecen sintomáticamente dentro de un grupo social.

Quiero hacer otra pregunta que seguramente será muy ilustrativa: supongamos que, dentro de un grupo de habitantes de un pueblo, completamente iguales entre sí, resalto a uno y le pongo una corona llamándolo rey. La pregunta es: ¿qué hace a un rey ser rey? La respuesta curiosamente estaría en la relación con los demás habitantes, para ello voy a poner dos ejemplos bastante pop. El primero es de la cinta *Los Caballeros de la mesa cuadrada* (Forstater & Gillam, y Jones, 1975, 10:10), en donde el Rey Arturo está frente a dos campesinos, uno de ellos le pregunta que cómo se convirtió en rey, a lo que Arturo responde con la mítica historia que todos conocemos: la dama del lago le permitió empuñar a Excalibur, a lo que el campesino responde (para risa del televidente) que si una mujer desconocida anduviese repartiendo espadas, él podría nombrarse emperador. Si hacemos un análisis de ello, el campesino no reconoce la superioridad del rey Arturo más allá de que este pueda llevar una corona o que la espada represente el sagrado providencialismo que en él recae; por el contrario, lo reduce al nivel de cualquier otro campesino. Es decir, no se ciñe a su relato y no lo eleva a la calidad de rey. En un segundo ejemplo, en el episodio número 6 de la primera temporada de la serie de HBO, *Game of Thrones* (Benioff y Weiss & Minahan, 2011, 47:45), durante un festín en el campamento Dothraki, Viserys Targaryen entra reclamándole una corona a Khal' Drogo, ante la exigencia constante del primero, es el khal quien funde sus joyas en oro y las vierte sobre la cabeza de Viserys, matándolo en el acto. Ningún dothraki se arrodilló o mostró alguna muestra de respeto frente a uno de los últimos Targaryen que se hacía llamar a sí mismo como el merecedor del trono de hierro. Así como en el primer caso, el pueblo no ha reconocido la magnificidad del llamado rey, es decir es el pueblo y el respeto de este el que hace al rey ser rey y es por ello que, muy por el contrario de Viserys, los demás dothraki si muestran respeto cuando se trata de Drogo, es decir si aceptan el relato de que él sea superior. Esta suscripción ha sido hecha por hombres “libres” ya que tal acción no se da en quien esté encadenado a la voluntad de hacer algo. La clave está en la coacción ideológica (esta palabra, ideología, será importante más adelante).

Lo mismo pasa con *la proveniencia del poder* en las dos escenas citadas: es la aceptación de una verdad de manera “libre” la que ordena a un grupo de sujetos como súbditos, creando así una relación de poder. Sin embargo, lo dicho podría generar cierta contradicción en la condición de nuestra obra-objetivo. Segismundo no es un hombre libre y tampoco tiene capacidad de acción (o, mejor dicho, de ser coaccionado) dentro de su encierro. ¿Habría poder entonces?

Lo que hay que apreciar en este caso es que en el personaje la acción coaccionada no está en precisamente en una acción sino una inacción. ¿Qué quiero decir? Que, cuando acepta su condición de culpable con el texto “aunque si nací ya entiendo que delito he cometido (...) pues el delito mayor del hombre es haber nacido” (Calderón, 2001, p.12) se ciñe a una ideología que pueda explicar su condición, por lo que transige libremente su culpabilidad para poder explicar su situación y su existencia, y más allá de sus lamentos no busca en ningún momento escapar, a esta decisión me refiero con inacción.

Hay, empero, una pregunta que aún no se resuelve, el de dónde viene el poder. A este punto podríamos afirmar que el poder es un orden establecido frente a otros sujetos, pero, es en lo que genera este orden en la clave para responder a la pregunta. En el seminario número V de Lacan (2005), él explica la formación de este proceso, más para hacerlo breve me serviré de la interpretación de Ubilluz (2010): El niño, en la búsqueda de su identidad, precisa ser el objeto de deseo del primer gran Otro que vendría a ser su madre<sup>10</sup> constituyendo así la primera parte del Edipo<sup>11</sup>. Cuando va en búsqueda de un yo-ideal que lo ha hecho movilizarse también está suscribiendo una idea, tal y como hemos visto antes con el poder a la hora de aceptar una verdad. De pronto todo cambia cuando el padre corta la posibilidad de ser reemplazado como objeto del deseo de la madre y esta lo secunda en su prohibición, el panorama cambia. El niño tendrá una identificación con el padre pues este será, en comparación, lo más cercano a esa idea de deseo del deseo detrás de la que ha estado yendo. Precisamente será el padre quien brindará no sólo un modelo sino un orden lógico de significantes para el niño, a ello Lacan lo bautizaría como *El nombre del Padre* (Ubilluz, 2010, pp. 23-24). Es a ello a lo que me refiero cuando en el subtítulo hablo de *el primer orden* pues, es el padre quien en una primera instancia brindará las herramientas o las reglas del juego que ordenen al niño dentro de esta búsqueda del deseo dentro de la sociedad.

---

<sup>10</sup> El Gran Otro en términos lacanianos, es decir el orden simbólico que definirá al sujeto por diferenciación del resto de personas y que regirá su existencia. En otras palabras, un “los demás” que definirá quien es el sujeto.

<sup>11</sup> Se le llama así por el drama griego en el que Edipo se casa con su madre Yocasta. En términos de Lacan, el niño quiere ser deseado por su objeto de deseo que es su madre que en esta etapa representa su todo.

Para mí esto es importantísimo y quiero remarcarlo como punto principal de este subtítulo, porque el regirse a un orden aprendido y aplicarlo en el día a día se puede definir como una ideología.

## **2.2 Una cortina llamada ideología**

En la búsqueda de identidad a la cuál aferrarse, se llega al concepto de ideología, del que se desprende la forma en cómo se interactúa con el mundo llevando a concretar acciones de acuerdo a una cosmovisión y al pensamiento desarrollado a partir de este. Vale hacer la aclaración en este punto de que, como diría Gallegos (2003) “pensar que la identidad se manifiesta en la ideología no es lo más adecuado. En realidad, la identidad se elabora en el espacio de lo ideológico y se manifiesta en lo concreto” (p.2). Es decir, una persona hace algo en la medida que esta acción vaya de acuerdo a las convicciones a las que se aferra como consecuencia de su pensamiento, pero ¿cómo ver más allá de lo que hemos aprendido a pensar?

Dirigida y producida por Sophie Fiennes, en el 2012, Slavoj Zizek protagonizó el documental La guía perversa de la Ideología, en donde expone sus ideas al respecto de esta. En la introducción hace referencia al filme Sobreviven (1990) de John Carpenter a Esa en la que se analoga a la ideología como un cubo de basura del que estamos comiendo constantemente sin darnos cuenta, en el filme John Nadie encuentra unos lentes de sol, estos develan lo que está detrás de lo que se muestra en la publicidad y del objetivo económico de esta. Es un ejemplo bastante ilustrativo de un ordenamiento de poder al que estamos supeditados siendo libremente partes de él, incluso aferrándonos a esa verdad. El filósofo esloveno explica al respecto:

La ideología no se nos impone, sino que es nuestra relación espontánea con el entorno social, como percibimos cada significado y demás. En cierta forma gozamos con la ideología. Salir de ella debe ser una experiencia dolorosa. Esto se muestra maravillosamente en otra escena posterior cuando John Nadie intenta forzar a su amigo John Armitage a ponerse a ponerse las gafas también. Es en escena más rara de la película, puede parecer irracional porque ¿por qué alguien reaccionaria tan violentamente a ponerse unas gafas? es como si estuviera al tanto de que vivir naturalmente es una mentira y que las gafas te harán ver la realidad, pero, que esta verdad puede destrozarte tus ilusiones. Si confías en tu sentido espontáneo del bienestar jamás serás libre (...) la libertad duele. (Fiennes, 2012, 05:42)

La contradicción a una ideología instaurada es comúnmente respondida con una crisis, ya que lo que está sucediendo es una remoción de las bases que hemos formado. En este sentido tomo

otro momento de la vida es sueño para ser más ilustrativo en mi argumentación: en el momento en que Segismundo despierta en un trono después de haber vivido toda su vida en el encierro lo primeros textos que él tiene son de extrañeza, de hecho, se resiste a la posibilidad de haberse puesto las gafas de las que nos habla Zizek en el filme de Carpenter: “Decid que sueño es engaño; bien sé que despierto estoy. ¿Yo Segismundo no soy? Dadme, cielos, desengaño. Decidme: ¿qué pudo ser esto que a mi fantasía sucedió mientras dormía, que aquí me he llegado a ver?” (Calderón, 2001, p. 46); y es en el ejercicio de esta crisis que Segismundo se da la libertad de incluso matar a un criado, primero asumiendo su condición de fiera con la que ha sido criado de modo que se aferra a su crianza y en el mismo caso afirmando el papel que se le ha dado desde un inicio en la realidad del encierro, él es culpable. La corona por el contrario le da otras posibilidades frente a esta culpa, y es que sólo le advierten que mida su comportamiento. ¿Si algún otro personaje hubiese matado a alguien en el salón del rey, no habría sido esposado inmediatamente? El caso de Segismundo de ser ideológicamente culpable y enfrentarse al dolor ante una nueva realidad en la que nunca lo fue incluso va más allá. Ahora despótica contra su padre Basilio y contra su cuidador Clotaldo. Coincido en este punto con Zizek (Fiennes, 2012) en el aferramiento a una realidad ideológica e incluso lo comparo con el mito de la caverna<sup>12</sup> de Platón y aquí voy a jugar con esta analogía cuestionando cuáles serían los objetos que propiciarían las formas de los dioses de la caverna en nuestra realidad.

Tal como figuran en el hombre de hoy muchas representaciones inducidas en su mente desde la infancia por la televisión comercial, otras se alojan en la pre conciencia (en sentido freudiano), zona psíquica compuesta por restos verbales y mnémicos "olvidados" pero que pueden ascender a la conciencia cada vez que esta lo requiera, como es el caso de la ideología religiosa, que habitualmente tiene algo como “olvidado” en la mente, pero que en horas difíciles o, simplemente cuando una advertencia más o menos refleja lo determina, reaparece en la conciencia como imperativo moral, como tranquilizador de la conciencia (Silva, 1978, p.19)

De hecho, no es raro que John Nade encuentre la caja de lentes develadores dentro de una iglesia. Esto es importante ya que es un guiño a que la ideología ha tenido y tiene vehículos de

---

<sup>12</sup> Platón plantea el mito de la como un grupo de hombres encadenados a cadenas dentro de una caverna, y que adoraban a las sombras que se proyectaban frente a ellos como si fueran dioses. Cuando uno de ellos escapa y sale de la caverna se lastima los ojos con la luz del sol pero tras este dolor es él quien puede ver realmente

aplicación dentro de una sociedad como lo es la religión, la educación, al igual que los medios de comunicación.

El lugar social de actuación de una ideología, que en tiempos de Marx lo formaban las instituciones sociales, la cultura libresca, los templos; hoy lo forman además y primordialmente los llamados mass-media o medios de comunicación de masas, los cuales inducen subliminalmente la ideología en los individuos y, sobre todo comercialmente (Silva, 1979, p.20)

De hecho, los medios de comunicación llevan una suerte de búsqueda de otredad en su producción. Me remito en ello a mi lectura de Nietzsche en su libro *El Anticristo* (2000 – 2001) cuando se pregunta a sí mismo ¿cómo saber que somos los buenos? Respondiendo que es porque los otros son los malos; ¿por qué? Porque los medios y la publicidad legitiman modelos de identidad a los que una persona debe tender, así como buenos comportamientos en el caso de lo jurídico, lo moral o lo religioso, todas en pro del funcionamiento de una sociedad en conjunto tanto económica, como socialmente. Aquello que no se rija a la misma será objetivado como un opuesto binario a lo normal; en ello no sería raro que, al no pertenecer al rango de lo que el poder impone para una sociedad, nazcan sentimientos de vergüenza, culpa o vacío en función a que la oveja descarriada tenga la necesidad de regresar al rebaño libremente. Para ello no sólo bastaría con una ideología, sino que sería la suma de ideologías las que conformarían un dispositivo del cual se pueda servir el Poder para seguir funcionando. A esto se le llamaría Cultura.

La cultura es una serie de identidades definidas por ideologías, que a su vez dan una interpretación y visión del mundo, así como a los objetos, usos y costumbres, convirtiéndolas en símbolos, todo lo cual es practicado por un conglomerado humano (Gallegos, 2003, p. 4)

Esta cultura es precisamente la que sufre Segismundo en *la Vida es Sueño*, pero que en *Encerrar a un Torcaz* son el detonante para el cuestionamiento de la misma y para la aparición de el Abogado, que es en sí un Segismundo autoficcionalado, sin el estigma culposo del reo, y que tiene la agencia para poder defender la posición del culpado. La puesta es metateatralmente previa a la representación, siendo una presentación del conflicto de un personaje con agencia ante la culpa con la que es cargado Segismundo *per sé* antes de que empiece la obra.

### 2.2.1 Perversas comunicaciones.

Se me ha hecho más cercano poder comunicarme a través de ejemplos de series y películas, no sólo porque sea alguien a quien le gustan las películas, sino que todas nos son extrañamente cercanas a todos nosotros, y como mencionaba en la última cita de Ludovico Silva que puse sobre la mesa<sup>13</sup> es la mass-media el puente por el que se han logrado comunicar ideas, ya sea mediante cintas cinematográficas, radio, comics, o publicidad dentro de internet. Esta capacidad de comunicación ha sido utilizada por el poder como un gran Otro que legitime ideologías, siendo una referencia constante a significantes que estén acorde a las instituciones jurídicas o religiosas del poder con un ideal a comunicar y que puedan ser la concreción de la cultura a la que apunta el poder. Por poner un ejemplo rápido, los cánones estéticos en una *princesa Disney*, o el engrandecimiento igualmente imperceptible de todos los valores que representa Estados Unidos en el *Capitán América*, en el primer caso, es muy claro como estos cánones han influido culposamente remarcar trastornos como la bulimia para eliminar la culpa de no estar dentro de lo profesado y en el segundo, colocándote en la posición de villano o enemigo de un Red Skull soviético. En algunos casos, esto es presentado muy descaradamente ¿alguien recuerda exactamente qué fecha es, ficcionalmente, en la que se llega a liberar a la humanidad de los invasores en la cinta *Día de la independencia* (Devlin D. & Emmerich R, 1996)? Si, el 4 de Julio, día real de la independencia de Estados Unidos; ya no es la humanidad contra los alienígenas, sino Estados Unidos contra los alienígenas, y el estar en contra de quienes nos liberan en dicho film te quita las gafas de John Nadie<sup>14</sup> y te señala como el opuesto binario de la libertad.

Desde que somos pequeños (mi generación es la Y, pero lo que diré es más evidente y superlativo en la generación Z) estamos expuestos a medios de comunicación masivos que nos adoctrinan y refuerzan el ordenamiento significativo que nos ha brindado una ideología, y esto está en todas partes a tal punto en el que, para el hombre contemporáneo, un smartphone representa una ventana hacia el mundo anexada a su cuerpo. Este será también su medio para reafirmarse y ratificarse como existente dentro de esta cultura. No es casualidad que algunas personas sientan un vacío cuando no hay reacciones tras publicar una foto en Instagram, esto sucede generalmente

---

<sup>13</sup> "El lugar social de actuación de una ideología, que en tiempos de Marx lo formaban las instituciones sociales, la cultura libresca, los templos; hoy lo forman además y primordialmente los llamados mass-media o medios de comunicación de masas, los cuales inducen subliminalmente la ideología en los individuos y, sobre todo comercialmente" (Silva, L, 1979, p.20).

<sup>14</sup> Las gafas de John Nadie, como expliqué en el subtítulo 2.2, permitían ver la realidad sobre la que gira la opresión de la ideología

cuando quien ha posteado la foto o la foto en sí, no empatiza con los cánones ideológicos dentro de la identidad que se ha formado en un entorno.

Vuelvo a traer sobre la mesa a la ya tan mencionada cinta *Enemy*, que, si bien la última vez que la mencioné trajo consigo el objetivo del poder, el control, termina de redondear la idea mediante la repetición de patrones. En ese sentido Adam Bell menciona que:

Fue Hegel quien mencionó que todos los grandes acontecimientos mundiales suceden dos veces y luego Karl Marx añadió que la primera vez como una tragedia y la segunda como una farsa. Es extraño pensar que a muchos de los pensadores mundiales les preocupa que este siglo sea una especie de repetición del anterior (Feige & Villeneuve, 2013, 18:12)

Esto es lo que sucede con los medios, si bien antes el refuerzo de una ideología se daba a partir de instituciones (tragedia), actualmente sigue pasando lo mismo, pero mediante la mass-media (farsa), lo único que ha cambiado es el modus operandi, pero la situación es repetida por el poder. Y en ello me baso para decir que lo que los medios y los discursos para que el poder se mantenga se irán renovando a través del tiempo, sin embargo, su intención siempre será generar un coaccionador frente a aquello que no esté acorde a sus cánones ideológicos: la culpa, el vacío, la vergüenza son parte de estos impactos. Por ello me sostengo en Ludovico Silva para dilucidar a los medios como el nuevo gran Otro que esté constantemente rigiendo y castigando nuestras cadenas significantes de lo que es bueno y malo, lo premiable y lo culpable:

Los medios de comunicación son, así mismo el ingente refuerzo psicológico que era necesario emplear para contrarrestar la potencialidad revolucionaria de las fuerzas productivas cada vez más desarrolladas; (...) refuerzos para disimular la alienación. Se reduce por ejemplo la jornada de trabajo, pero es para invadir de mensajes mercantiles todo el tiempo libre a través de radio, televisión etc. (...) Los nuevos medios de comunicación son el instrumento ideológico esencial para justificar este ordenamiento material de cosas, y son su expresión cabal, pues se basan en pintar con engañosas acuarelas, un mundo mejor. Hasta invitan, desafiadamente, a gozar la realidad (Silva, 1979, pp. 180-183)

La comunicación al mundo es la gran trampa del poder, pues de una manera u otra, el sujeto está siempre conectado a lo que este pide, cerrando nuestra visión a que lo que

subjetivamente podríamos cuestionar, sea tomado como objetivamente bueno o malo según le favorezca.

Las creencias, las normas y los ritos que componen la cultura moldean el dominio de lo subjetivo pues proporcionan sentidos a la vida, enmarcan y dirigen la impulsividad. Somos personas que, porque estamos sujetos a mandatos sociales, hemos internalizado y encarnamos discursos que dan significación y sentido a lo que de otra manera sería sólo caos (Portocarrero, 2001, p.70)

De este capítulo me importa que se entienda a los medios de comunicación como el aparato de proliferación de poder y como generador de un modelo de identidad basado en una ideología que funciona a su vez como un gran Otro con el que, de no estar acorde a él, genere algún tipo de emoción coaccionadora construida, en este caso y más específicamente, la culpa. Por ello en mi puesta escénica es importante entender que la importancia de las proyecciones en los paneles, y lo que estas estructuran, puesto que funcionan como legitimadores que constantemente muestran un doble discurso frente a lo que dice el Abogado (Segismundo ficcionalizado en otro y con agencia), mostrando así en cada pantalla una verdad que sentencia a Segismundo-Reo y que engrandece al poder. Del mismo modo sucede con los demás medios, tales como música, en el caso de la Marsellesa al momento de engrandecer al Rey. Cuando Segismundo-Reo aparece proyectado, jamás es tranquilo y conforme, sino que siempre está en conflicto siendo esto un aleccionamiento hacia quien lo vea de aquello que no se debe de ser (culpable). El poder es mostrado en sus diferentes caras, desde presidentes, papas, autoridades y sobre todo padres de familia. Ese gran Otro plasmado en los medios no se limitará a legitimar todo lo que su discurso contenga, sino que también mostrará en vivo a quienes siguen por no revelarse ante esta ideología, son parte de ella y aún no se han podido poner las Gafas de John Nadie: el público.

### **2.3 La compra dolorosa y recurrente: La culpa**

Hasta este punto hemos podido definir conceptos como el poder, la ideología e incluso desembocar en la cultura, del mismo modo hemos visto los vehículos que tiene la ideología para legitimarse como tal. Todo ello es estudiable tangiblemente en un rango macro de la sociedad, sin embargo, el impacto en el sujeto termina por ser individual: el sentimiento. A estas alturas se podría estimar que estudiar un sentimiento o sería caer en un esencialismo. Sin embargo, hay que comprender que este último eslabón es la consecuencia de todo lo anteriormente estudiado, y es necesario adentrarnos en este para terminar de develar la estructura que forma encima de ella. En

ello me ciño a Portocarrero (2004): “un análisis de la realidad que no tome en cuenta lo afectivo está condenado a permanecer en la superficie del mundo interior (...) ignorando el fundamento animal del ser humano, las fuerzas subterráneas de lo irracional” (p.299). En esta línea de acción, lo que convendría hacer sería objetivar lo subjetivo de un sentimiento, y desarrollar su impacto en lo social. Al respecto y apoyando lo dicho por Portocarrero, Abigail Huerta sostiene mediante Bourdieu:

La sociología debe objetivar al mundo práctico tomando en cuenta lo que viven los individuos en lo más inmediato de su entorno, de tal forma que esta ciencia no se aleje de la realidad cotidiana de los seres humanos. (...) la dialéctica entre lo personal e íntimo (los habitus del individuo), con lo macrosocial (campos y espacios sociales), permite que se amplíen los objetos de estudio y analicen eventos como son los sentimientos (Huerta, 2008, p. 2)

Para tal propongo partir desde lo comparativo ¿Cuál es la relación entre la expresión de una emoción con la identificación de la misma por parte de una cultura? quiero decir: ¿todas las emociones al manifestarse físicamente, indiferentemente de la cultura, tienen la capacidad de ser identificadas dentro de la cadena significante de otras culturas? de ser así entonces se podría afirmar que tales emociones serían universales e incluso primigenias por reconocer un sujeto de una cultura “A” estas emociones en otro de otra cultura B, pero ¿si no? ¿qué sucedería con estas? La misma pregunta se hizo Ekman al comenzar preguntándose por el reconocimiento del significante del movimiento afirmativo o negativo de la cabeza, o en reconocimiento de parte de japoneses de reacciones físicas que concretizaban el sentir de un sujeto que no era japonés:

No eran sólo los viajeros que afirmaban que las expresiones de los japoneses o los chinos o algún otro grupo cultural tenían significados muy diferentes. Birdwhistell, antropóloga respetada que se especializó en el estudio de la expresión y el gesto, había escrito que abandonó las ideas de Darwin, cuando se encontró con que en muchas culturas la gente sonreía cuando eran infelices. La afirmación de Birdwhistell encaja la visión que dominó la antropología cultural y la mayor parte de la psicología: las expresiones emocionales (que no encajen en este marco) deben ser el producto del aprendizaje, y por lo tanto diferente en cada cultura. (Ekman, 2003, p.12).

A esta no igualdad, a esta diferencia en significante que ha encontrado Ekman, se hará un estudio en diferentes culturas, lo cual concluirá en el tratamiento de seis emociones a las que llamaremos básicas-evolutivas por ser reconocidas dentro del significante de todas las culturas, es decir que no necesitaron ser enseñadas ni legitimadas con una intención. Estas serían ira, asco, miedo, alegría, tristeza y sorpresa. ¿Y las que no? Con ellas se podría inferir que son emociones creadas una ideología, y al ser esto, su ordenamiento, su “nombre del padre” estaría bajo una intención de funcionamiento de una cultura. En otras palabras, el fin del que Adam Bell, en *Enemy* (Feige, 2013) mencionó: Control. Como se habrán podido notar, la Culpa no está entre las emociones básicas y eso dictaría que esta emoción tiene un fin de coacción. En ello también coincide Eduardo de la Fuente, quien agrega a esto la idea de que la culpa está administrada por instituciones que casi siempre han sido las jurídicas y religiosas

Socialmente se han creado diversas instituciones superyóicas<sup>15</sup> y parentales que controlan e impiden la aceptación, la negociación y el libre flujo de tales pulsiones<sup>16</sup>. Una de las mayores instituciones de este tipo en México es la religión, donde Dios (el Otro), que es bueno y generoso, es ofendido por causa de nuestros pecados. Así, se sustenta la culpa en la necesidad constante de reparar el error (De la Fuente, 2006, p.885)

En otras palabras, son las instituciones quienes, al igual que el SuperYó rigen lo que se debe y no se debe de hacer, castigando con rechazo aquellas desviaciones que el poder considere incorrectas. Esto generaría una necesidad de resarcimiento. En el caso de Segismundo al no haber culpa, sino encierro desde un inicio, es el Yo quien decide darle mayor poder a su SuperYó para que lo castigue, hundiéndose en el “algo debo de haber hecho para estar encerrado” y ser lógico con su situación. Como vemos en este caso es el Otro quien ha transformado la visión de Segismundo mediante el SuperYó. En este contexto De la Rocha, mediante Peñaranda hace una diferencia en los tipos de culpa. La primera sería la Culpa Subjetiva, que nace del haber realizado una acción en total uso de nuestras facultades, y la otra sería la culpa Superyóica que “deviene de la angustia y de su necesidad de ser eliminada mediante el castigo y la penitencia (...) se gesta en

---

<sup>15</sup> Referido al SuperYó freudiano, que es, en palabras sencillas uno de los conceptos fundamenteales para la teoría analítica, en este caso, el lado que rige moral y enjuiciadoramente nuestro accionar, privándola de pulsiones más salvajes como las del ello. Una forma de definir ambas por diferenciación sería al Ello como Quiero y al Superyó como Debo

<sup>16</sup> Eros y Tánatos

la repetición de la demanda de algo que no tiene remedio o no es posible” (De la Fuente, 2006, p.891), esta es más acorde al caso de Segismundo y es la que tomaré por existir *per sé* ante lo que el Otro alecciona mediante la ideología. Esta será la que tomaré para lo que sigue de la investigación por lo que será llamada simplemente Culpa. Esto me lleva a concluir hasta este momento, que la culpa al no ser una emoción básica, sino una reacción a el no poder cubrir las expectativas que el Otro plantea mediante la creación de una ideología a seguir.

### **2.3.1 Nosotros, los compradores cínicos.**

Como hemos visto anteriormente, la culpa es impartida mediante enseñanzas desde que somos pequeños. Es casi un producto para el que hemos sido criados desde pequeños y que refuerza su necesidad de compra en la mass-media. Ahora esta compra tiene un proceso visto en modelos identitarios: Gonzalo Portocarrero (2001) propone tres modelos de identidad. El primero es el hombre militante, aquel que encuentra un mal en la sociedad y hace todo lo posible para que la sociedad mejore. Respecto a esto, tal y como le he dicho en mi planteamiento, en el primer capítulo, habría que darle una vuelta de tuerca en donde, en lugar de buscar sanar el mal en la sociedad, el sujeto buscara completar una incompletitud en él (valga la redundancia) respecto al modelo de lo que es correcto o normal. Después propone a el hombre exitista, que busca alcanzar un modelo de éxito. Respecto al éxito quisiera acotar que es una idea subjetiva y dependiente de cada sociedad, y su concepto ingresa en el grado de lo correcto para esta. En otras palabras, es lo que se busca alcanzar. Esa completitud estaría rodeada de una buena calidad de vida, un bienestar económico, o al menos es así como lo vende la publicidad, No hace falta ir muy al pasado para encontrar un comercial como el del Banco de Crédito del Perú en el día del padre cuyo título es *No Ahorres* (Marquez & Rodovic, 2017), en él se nos vende la experiencia de un padre contento con su hijo, alejado de toda deuda, estabilidad económica y con gran tiempo como para dedicarse a ser feliz con él al jugar. Precisamente hablando de la falta del padre como tema, la inclusión del padre es razón de tranquilidad para el receptor por lo que, de no tenerlo resulta desestabilizante. Por supuesto un hijo podría aceptar no ser parte de esta compra intentando hallarse alejado de la culpa militante y de la idea de éxito planteada por la sociedad, que es algo que sucedería con el hombre auténtico (el tercer modelo planteado por Portocarrero), sin embargo, la sociedad finalmente lo alcanzará.

No obstante, también es claro que paradójicamente el mandato de “sé tú mismo” puede llevar “a lo que uno podría estar tentado de llamar la antinomia de la individualidad posmoderna: el mandato para ser uno mismo, para dejar de lado las presiones de nuestro entorno y alcanzar la realización personal a través de la afirmación de nuestro único potencial creativo, tropieza más tarde o más temprano, con la paradoja de que si estamos aislados de nuestro entorno, nos quedamos en nada, en medio de un vacío puro y simple. (Portocarrero, 2001, p. 52)

Cuando este decide ser parte aceptando que no puede estar fuera de la sociedad y que solo queda jugar con las reglas que esta te propone aceptando así un papel dentro de ella es cuando toma el lugar del sujeto Cínico de Ubilluz (2010).

El simple hecho de que el sujeto participe en una realidad (la sistematización de lo real) implica que ya ha sido capturado por la ideología (...) En el Tíbet un hombre puede rezar de manera indirecta escribiendo una plegaria en un papel y colocándolo en una rueda que gira sin su ayuda. El hombre puede regresar a su casa, pensar en una aventura infiel con la vecina, incluso comentar sobre lo estúpido que le parece la plegaria. Sin embargo, en términos objetivos ese hombre está rezando. Si se piensa que la captura ideológica está en el pensar, el hombre obviamente no ha sido capturado. Pero si se piensa que la captura ideológica está en el hacer, él por su mera participación en la realidad material del rito ha caído en el embuste ( p. 30)

El *sujeto cínico* de Ubilluz (2010), que es quien, a pesar de darse cuenta de lo fallido de un relato, vuelve al mismo, en quien aclara que debe de subrayarse que “no por advertir el engaño, el cínico escapa de las fauces de la ideología” (p. 29) Planteemos lo mismo dentro de Encerrar a un Torcaz donde respecto al primer y segundo modelo se puede hallar una culpa por la falta del padre en Segismundo y Christopher (quienes además están camuflados detrás de la identidad del Abogado) además de una vista de ambos como culpables (compradores) ante el rey, su padre y/o la sociedad (vendedor); del mismo modo, en el momento en el que encuentran su lugar en el mundo (a pesar de haber visibilizado la no existencia de la culpa y la opresión de la que se sirve el poder) y descubrir su verdadera identidad al público intentando escapar de su historicidad como culpables al evitar la puesta escénica de La Vida es Sueño, como personajes sin obra, como personas sin sociedad... a pesar de todo ese esfuerzo, la tercera llamada llega confirmando así la imposibilidad de ese escape.

Concluyo el capítulo señalando que ese es el fin dentro de la culpa como construcción socio cultural: mantener el engranaje funcionando. Por ello es que una destrucción del engranaje implicaría un cambio social radical, una renuncia a ese poder que no logramos ver por tener las gafas de Zizek<sup>17</sup> (Fiennes, 2012) puestas.

---

<sup>17</sup> En el documental La guía perversa de la Ideología, cuando se refiere a John Nadie, del filme Sobreviven (1990), de Carpenter.

### 3. Capítulo III: La Autoficción

Para hacer una definición breve y rápida de mi concepto de autoficción, antes de pasar a desmenuzarlo y ampliarlo en los posteriores subtítulos de este capítulo, debo decir que la *autoficción es un relato que mezcla hechos reales y ficticios, en pos de pervertir o cambiar un hecho sucedido y en lugar de solamente contarlos*<sup>18</sup>. En función a esto a medida que avance el capítulo empezaré por explicar la necesidad de la creación del mismo y en función a qué se dio esta creación, más allá del acuñamiento del término por parte de Dubrovsky; recalando en la necesidad de un agenciamiento para Segismundo por medio de la autoficción y concluyendo en la elevación de lo personal hacia lo social por medio del impersonaje sarrazacsiano.

#### 3.1 Una estrategia frente a la (pos)verdad

En 1814, un tal Francisco de Goya pinta en un cuadro la muerte de una mujer coronada con laurel, con los pechos descubiertos y emanando luz; alrededor de ella, figuras eclesiásticas ufanas por haberla matado, y en el lado derecho, la Justicia, otra mujer, doliéndose y lamentándose ante la imagen. Goya llamó a este cuadro “Murió la verdad”. Curioso es, que, como hemos visto en el capítulo anterior la representación de imposiciones de significantes en lo que es correcto o no dentro de la sociedad en la que vivimos está brindada por instituciones tales como la iglesia del mismo modo que estas afirmaban tener la verdad de su lado. El cuadro, aunque parece un final triste, puede ser tomado también como una posición tan política como revolucionaria: esas instituciones han matado a la verdad haciéndose con ella, normalizando y absolutizando su discurso ¡la forma de revivirla es no ajustándonos a ella, resistiéndose! Empoderador ¿verdad? Es casi propio de un videojuego como Assassin’s Creed. Lo cierto es que como sociedad hemos generado acuerdos de lo que es y no es verdad en función a sobrevivir como civilización. ¿Qué pasaría si una verdad que consideramos tautológicamente verdadera no es verdad? Darío Sztajnszrajber, filósofo argentino muy mediático en los últimos años nos habla de una posverdad. De aquí voy a tomar una primera definición al respecto:

(...) lo que me parece clave para entender la posverdad es que, aunque la verdad no exista se generan consensos muy direccionados desde ciertos estratos de poder para establecer que ciertas ideas pasen como verdaderas. Todo el mundo sabe que todo está armado, pero necesita creer en eso igual (...) porque entrama con sus intereses (Sztajnszrajber, 2017, 2:00).

---

<sup>18</sup> En palabras de Blanco (2018, pp. 23): “El asunto de la convivencia entre lo real y lo que no es”.

La opinión pública se adecúa, se polariza y suscribe una opinión sin analizar su veracidad, convirtiéndose en adeptos de esa opinión. No es muy difícil encontrar esto en la realidad palpable. Distintas voces de opinión son apoyadas simplemente por ser estas voces de opinión. Sin ir muy lejos, en el caso de la ex candidata presidencial, Keiko Fujimori, quien según la última encuesta arrojada por Datum en el presente año (2019) cuenta con un diecinueve por ciento de poder: Si ella declarara algo, ese diecinueve por ciento apoyará lo que ella sostenga, más allá de que sea comprobable o no, del mismo modo sucede con sus detractores.

Voy a dar un ejemplo personal que direcciono esto hacia donde quiero ir, no sin antes aclarar que condeno cualquier acto contra la integridad humana: Si menciono terrorismo en la actualidad, personalmente, mi abuela, de hijo militar, cambiará la forma de escuchar lo que vaya a decir, y apoyará cualquier hecho cometido por militares bajo el precepto de que los militares, más allá de los medios que hayan usado, salvaron al país. Estás de acuerdo o estás en contra, es blanco o es negro. Temo pensar que haya más matices de gris dentro del tema, que pongan en evidencia que hay una verdad que excede la primera verdad planteada. Sin embargo, guardamos en el imaginario colectivo los nombres que hicieron daño como sinónimos del mal. ¿Esa es una verdad absoluta y aceptada? ¿o quizás también hay algo más? Quizás haya una historia que no se está tomando en cuenta para entender los atenuantes: la del traidor. Puede que no todo sea cuadrado, sino que tenga más aristas de las que habíamos pensado; puede que la ley, tal y como está aceptada, sea una posverdad.

La ley funciona como un mecanismo perfecto, ante el que la verdad está dispuesta por el imaginario colectivo. Guardamos los nombres de quienes han transgredido la ley como un remanente de la monstruosidad: Desde Charles Manson, Ted Bundy, Ed Gein. Esto se da a tal punto que no escuchamos alguna palabra y lapidamos todo por su acción. Lo mismo pasaría si menciono móviles ideológicos cercanos, si digo Abimael Guzmán. No hay posibilidad de saber el porqué, solo de castigar. No niego que sus actos sean condenables, pero me refiero a la acción de condenar sin oír. ¿Cómo es que mi abuela podría oír a Abimael Guzmán? El hecho de pensar en ellos dos conversando me parece meramente teatral. Hay un capítulo de *Batman: la serie animada* (Burnett & Riba, 1994), en el que la nueva comisionada de ciudad Gótica, Janet Von Dorn, declara que arrestará a Batman por ser un criminal por haber generado la aparición de villanos en la ciudad, y por sus acciones para enfrentarlos que están fuera de la ley, es más, lo amenaza directamente,

siendo ella el nuevo brazo de la ley. El que Batman sea culpable de los crímenes de ciudad Gótica es en sí una posverdad. Curiosamente, la escena siguiente tiene como centro la cita de Bruce Wayne con Janet. El tema de conversación es la culpabilidad de Batman. Definitivamente, la actitud de Janet, de haber tenido a Batman al frente habría sido otra. Sin embargo, frente a su Bruce hay una actitud de presteza que puede posicionarla para oír, aun siendo Batman y Wayne la misma persona, pero opuestos a los ojos de Janet.

Al igual que los oídos sordos brindados por Janet Von Dorn hacia Bruce Wayne cuando es Batman sin oportunidad a que este pueda defender su nombre, *La vida es sueño* es una obra escrita con un precepto: Segismundo ya ha sido declarado culpable y esto es verdadero. Una obra va a suceder, el futuro en ella está decidido, tal y como si se tratara de un hecho pasado. La obra entonces, al igual que la ley, es un cuerpo entero que funciona como una maquina perfecta, gigante donde cada personaje tiene una misión, un objetivo, es un engranaje. Su pasado, su presente y su futuro están dispuestos por el dramaturgo y el personaje está condenado a hacer, a tener un papel (el de culpable), ello también dictaminaría sus acciones respecto a ciertas situaciones. ¿y si sus acciones estuvieran contra la ley? Entonces el personaje estaría condenado a cometer un crimen, a ser culpable sin posibilidad de elección porque sus decisiones estarían escritas desde antes de que él pudiera tomarlas. Mi propósito en este punto es darle voz al culpable para visibilizar el engranaje de poder que está encima suyo, cuestionar aquella verdad que diga que él es culpable y sustraerla para generar una nueva verdad, en otras palabras, quitar esas gafas de las que (en el capítulo anterior) habla Zizek. Dicho esto, ¿qué tendría que hacer Segismundo para demostrar su no culpabilidad? Primero que nada, tendría que tener una voz al respecto, un agenciamiento. Entonces la pregunta será ahora más arriesgada: ¿qué tendría que hacer Segismundo para tener agencia y mostrar que la culpa, (tal y como he expuesto en el capítulo anterior) es una construcción? La respuesta estaría en ese opuesto mencionado en el párrafo anterior con el ejemplo de Batman y Bruce Wayne; dicho de otro modo, la respuesta estaría en generar un opuesto binario a Segismundo. Aquí es donde entra a tallar Deleuze (2003):

(...) si Carmelo Bene tiene con frecuencia necesidad de una obra originaria, no es para hacer de ella una parodia á la mode, ni para agregar literatura a la literatura. Por el contrario, es para sustraer la literatura, por ejemplo, sustraer el texto, una parte del texto, y ver qué sucede. Que las palabras cesen de hacer «texto» Es un teatro-experimentación, que incluye más amor hacia Shakespeare que todos los comentarios sobre él. (p. 78)

Deleuze, en referencia al trabajo hecho por Carmelo Bene propone el que la obra que todos conocemos sea pervertida, no bajo la acepción de lo moralmente reprochable, sino del cuestionamiento de esta moralidad irrumpiendo en lo esperado como piedra de manifiesto en plena protesta.

La operación crítica completa es la que consiste en: 1. suprimir los elementos estables; 2. poner todo en variación continua; 3. transponer todo en menor (es el rol de los operadores que responde a intervalo de “el más pequeño”). (Deleuze, 2003, p. 88)

Pongamos en contexto la obra utilizada en Encerrar a un Torcaz, la obra protagonista de este estudio: Segismundo está por comenzar la Vida es Sueño como un criminal. En la sociedad, el ciudadano común da por hecho la verdad (o posverdad) y postura de que un criminal deba de estar en la cárcel; del mismo modo el espectador espera que antes de que comience la Vida es Sueño, este deba de estar encerrado, pues así lo dicta su lugar en la obra. Esto es un elemento al que Deleuze llama estable. Deleuze pide que se desestabilice este Elemento estable, para que la obra, que es un solo cuerpo, empiece a mostrarse presente y no en representación, que empiece a sangrar.

Carmelo Bene amputa a Romeo, neutraliza a Romeo en la obra original. Entonces toda la obra, porque ahora le falta una parte elegida no arbitrariamente, va a quizás bascular, va a girar sobre sí misma, va a posarse sobre otro costado (Deleuze, 2003, p. 77)

Nuestra obra se centrará en su agón, en el intento de la obra por sobrevivir que la moviliza a ir hacia otro lado que no sea el esperado. En el caso de Segismundo: el ser un reo al comenzar la obra.

pero, ¿de qué se trata el uso de la lengua según el uso de la variación? (...) ser bilingüe, en una sola lengua única... tartamudear, pero siendo tartamudo con respecto a la lengua misma y no solamente con respecto a la palabra (...) hablar consigo mismo, en su propio oído, pero en pleno mercado, en la plaza pública (Deleuze, 2003, p. 88)

En referencia al segundo paso propuesto por Deleuze, si el idioma es un paradigma en la constitución de ideas, su desestructuración por dificultad crea intensidades, necesidades de comunicación que muchas veces recaen en sonidos. Entendamos la lengua como una estructura. Esta variación de esa estructura se podría traducir como el proceso de desangramiento del tema central.

Habría como dos operaciones opuestas. Por un lado, se eleva hacia el Mayor(...) no se trata de añorar los viejos tiempos, sino de espantarse frente a la operación la cual los somete, el injerto, el trasplante que se hizo sin que se dieran cuenta, para normalizarlos. Devinieron mayores. Entonces, operación por operación, cirugía contra cirugía, se puede concebir lo inverso. (Deleuze, 2003, p. 83)

En este sentido, el tercer paso sería el transponer en menor. En otras palabras, el agón individual se ponderará también dentro de lo político social, no limitándose a sí mismo o, dicho de otra forma, al hacerlo se vuelve parte de lo social, pues es producto de una opresión del *poder*, como hemos visto anteriormente. Su existencia es una resistencia casi brechtiana. En el caso de Encerrar a un Torcaz, la evidenciación de lo que hay encima del declarar a Segismundo como *criminal* desnuda la estructuración del poder y su intento de instauración disfrazado de culpa.

La obra termina con la constitución del personaje, no tiene otro objeto que el proceso de esta constitución y no va más allá. La obra se detiene con el nacimiento, cuando habitualmente se detiene con la muerte. Sin embargo, no se concluye que estos personajes posean un Yo; por el contrario, no lo tienen en absoluto (Deleuze, 2003, p. 80)

Concluyo esta parte centrada en Deleuze con un guiño que él le hace a Sarrazac al decir que el personaje no posee un yo, y me sirvo de esto para proponer posteriormente la utilización del personaje de características abiertas que en lugar de tener un solo yo, tras pasar por este proceso de deconstrucción, sea puerto de una *infinidad de yoes* que puedan oponerse a la historia contada por una verdad, y no sólo eso, sino que además puedan escapar de su propia historicidad. Para ello, me serviré del concepto de autoficción de Mauricio Tossi.

### **3.2 El anclaje histórico ficcional de Mauricio Tossi**

#### **3.2.1 Basado en hechos reales: el docudrama post dictadura.**

Empiezo esta parte con un recuerdo: mi madre solía (o suele, aún lo hace) encender la televisión y sintonizar esos programas de asesinatos de Discovery Chanel, donde es muy importante para el formato documentar cada una de las fechas, cada acción, cada año, y todo registro que se pueda tener cercano al crimen. Lo interesante aquí es, que cada que se hablaba de algo hecho por uno de los implicados se daba pase a una *dramatización*, un espacio bombardeado de planos conjunto, primeros planos y planos detalle con actores que representaban lo vivido por los implicados. Todo al pie de la letra o lo más parecido posible, siendo apoyado por el testimonio de sus protagonistas, de manera que el espectador tuviera una mejor idea de cómo se había desarrollado todo. El no poder mostrar en la dramatización una situación lejana a los hechos recogidos será lo más importante para inferir del artículo de Tossi, *Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura* (2015), una definición de lo que es un docudrama: un texto cuyos personajes tengan en los datos históricos una acción fáctica para la existencia de su representación y, por consiguiente, un vehículo para la memoria del espectador.

Llevemos esto hacia otro tipo de crimen: la dictadura en Argentina o en América latina en general comprende entre sus hechos más aberrantes asesinatos y desapariciones, por decir lo menos; razón por la que el docudrama o teatro documental ha tenido una especial necesidad en que se hable, y se visibilice aquello que dejó de estar de un momento para otro o, dicho de otra manera, aquello que dejó de ser oído y que ahora necesita decir. En ese sentido, Mauricio Tossi habla de un giro subjetivo a través del que el sujeto, que ha sido sometido durante la dictadura a una verdad estructural, ahora se ha deconstruido (Tossi, 2015, p. 2). Esto lo explicará a través de Sarlo:

Este reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes, que se concentra sobre los derechos y la verdad de la subjetividad, sostiene gran parte de la empresa reconstructiva de las décadas del sesenta y setenta. Coincide con una renovación análoga en la sociología de la cultura y los estudios culturales, donde la identidad de los sujetos ha vuelto a tomar el lugar que, en los años sesenta, fue ocupado por las estructuras. Se ha restaurado la razón del sujeto, que fue, hace décadas, mera “ideología” o “falsa conciencia”, es decir, discurso que encubría ese depósito oscuro de impulsos o mandatos que el sujeto necesariamente ignoraba. En consecuencia, la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada. (Sarlo, 2005, p. 22)

En ese sentido, si una dictadura es un exceso de poder, su dominio se extendería hasta el pensamiento de quienes están bajo su régimen, siendo, además, víctimas que perecen ante el cómo se debe pensar. El docudrama será una táctica para mostrar la reminiscencia de lo que duele y dónde duele y es precisamente desde esa subjetividad que se puede alcanzar una voz propia que pida oídos para mantenerse vigente dentro de la memoria colectiva.

El teatro documental tiene por función develar la “falsa conciencia” sostenida en los discursos dominantes, ya sean, periodísticos, económicos, religiosos o histórico-oficiales (...) tiene por meta desnudar los ideogramas y las tácticas de los sectores hegemónicos, al revelar sus lógicas de poder estructural. (Tossi, 2015, p. 3)

Podría decirse entonces que el docudrama tiene la facultad para atacar los organismos de poder. Sin embargo, hay que acotar que la libertad que pueda ambicionar el docudrama respecto a sus posibilidades narrativas son libres sólo en estrategia poética y no en maleabilidad de texto. Es decir, la forma en cómo represente esta voz silenciada podrá ser enteramente libre, pero no tendrá libertad para, como hemos visto con Conejero, escapar de esa historicidad a la que está sometida.

El docudrama renuncia a la función inventiva para dar lugar a la verdad histórica de los hechos empíricamente comprobables, pero no renuncia a experimentar en la potencialidad artística que emerge de lo “real/documentado”, pues su eficacia política se consolida en la fuerza estética de la obra (Weiss, 1976, p. 103).

Esto supone una última espina por quitar de la herida, el docudrama puede reavivar y exponer un punto de vista políticamente, pero no puede curarlo, no puede dar justicia, sino solo una palabra a lo no pronunciado. Dicho esto ¿es posible que un texto cuya existencia esté basada en lo real, en lo fáctico, en lo legítimo (con pruebas) sea un antecedente para lo ilegítimo y perverso (entendiendo perverso no como algo malo, sino como algo torcido dentro de la dramaturgia)? ¿En otras palabras, podría ser el docudrama un antecedente a la autoficción? Pues, con las características expuestas sólo haría falta una vuelta de tuerca que reduzca diferencias

### **3.2.2 V de Venganza, A de Autoficción.**

Un punto a subrayar en las posibilidades que un docudrama ofrece, es que finalmente termina siendo una representación, pues la materia histórica está en un papel y no en un cuerpo

vivo y presente que una fibras desde el recuerdo. Esas fibras, por decirlo de alguna manera, tienen lados cercenados que serán completados como intento de sobrevivencia que se sobrepone a el texto y a una realidad.

La predisposición escénica del cuerpo/real del actor como matriz para la creación posdramática –así como para su variante autoficcional– conlleva a establecer una diferencia central: en el docudrama el referente sintagmático proviene de la “historia”, en cambio, en la autoficción escénica dicho referente es la “memoria” del dramaturgo/performer. (Tossi, 2015, p. 13).

Con esto quiero remarcar el alcance antihistoricista de la autoficción, pues el recuerdo está coloreado por lo deseable y lo conocido. También es necesario decir que a pesar de esta diferencia, el docudrama mantiene muchas de las libertades de la autoficción, es más diría que se sostiene en la autoficción, de manera que es un punto de partida con la capacidad de ser pervertible.

(...) por el contrario, en la lógica referencial del teatro autoficcional, el vínculo contextual no se establece solo por aludir a marcos preexistentes y reconocidos por el público, sino también por conformar una cadena compleja (Morin, 1994) de significantes, por los cuales se genera un simulacro referencial ambiguo, contradictorio y azaroso. (Tossi, 2015, p. 15).

¿Qué quiero decir al citar a Tossi? Que una autoficción va a generar muchos niveles de signos que se sostendrán sobre si mismos, en el caso de mi puesta, el teléfono descolgado que en una primera instancia habla de una escena del crimen, también habla de una falta de comunicación y una llamada no respondida pues no hay quien la responda, o el momento en el que el auricular cae sobre la silueta del muerto, al ser soltado podría significar una liberación sobre la culpa de ese padre que no responde. Todo ello a partir a partir de mí mismo como documento vivo y maleable.

### **3.3 Decirse en escena**

Me parece coherente llamar este subtítulo con aquella acción generosa de la que habla Blanco (2018) en múltiples ocasiones: “el decirse en escena”, y por efectos de esta investigación, quiero partir de algo mío. Desde pequeño fui aficionado a la novela negra, a la búsqueda incasable de los detectives que mostraba la televisión por encontrar los móviles de los crímenes cometidos, cada uno menos entendible que el anterior, poniéndome en el lugar del investigador. Empecé quizás por lo más inocente, por Batman en la oscura ciudad Gótica sobre todo cuando iba detrás

de El Acertijo, quien dejaba rastros que encajaban uno con el otro y que a medida de ser resueltos desenmascaraban una verdad. Por su puesto aquí puedo empezar a pelear con cualquier aficionado geek del murciélago, pero no es el caso de esta mención. Para explicar la autoficción a la que he llamado “Encerrar a un Torcaz” me es necesario dejar sobre escena, casi criminalmente, pistas del cruce que ha generado lo real y lo ficticio, y que precisamente, como resultado, no es ni falso ni verdadero. Dice Blanco (2018) “No se trata de ser o no ser, sino de ser y no ser” (p. 23), aclarando en una referencia hacia Shakespeare lo que el concibe como Autoficción, precisamente es de él de quien voy a hablar en las líneas posteriores, no sólo por ser piedra angular en esta investigación, sino por ser uno de los mayores exponentes contemporáneos de la autoficción

Dejemos en claro algo antes de seguir avanzando, la definición de autoficción. Si bien empezó como un género literario al cual acuñó el nombre Serge Dubrovsky en los años setenta para hablar de su libro *Fils* (Hijos, en español), proponiendo que esta sea el resultado de la reflexión teórica entre ficción y biografía; es Harold Pinter quien hará una ilustración de su mecanismo existencial, por ello, Pinter (como fue citado por Blanco, 2018) dice “No hay distinción firme entre lo real y lo irreal; ni entre lo verdadero y lo falso. Una cosa no es necesariamente verdadera o falsa, sino que puede ser ambas: verdadera y falsa” (p. 23). Esta ambigüedad es necesaria para entender que la Autoficción no es sino un relato personal real poetizado con un relato imaginario, es un cruce consiente donde no sólo interviene el actor, y el dramaturgo como creadores jugando con la definición de su propio papel en la puesta, sino alcanzando con la definición de *ser y no ser* a todo lo que está a su alrededor, incluyendo así espectador en esa dialéctica liminal, de modo que este no sea simplemente un testigo de lo que acontece que acepta lo visto, sino un participante más que ayuda a construir la historia. En este sentido conviene citar a Ranciere (2010):

La emancipación comienza cuando se cuestiona la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones mismas del decir, el ver y el hacer pertenecen a la estructura de la dominación y de la sujeción; comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de las posiciones (pp. 18-19)

De aquí se podría interpretar, respecto a la autoficción que el observar también construye, y el construir es una acción transitiva en la que el espectador también se esfuerza y participa

edificando junto al actor el cruce entre la verdad y ficción, haciéndose de esta manera activo en lo que Sergio Blanco llama Pacto de mentira, una respuesta a lo propuesto por Philip Lejune, quien en el 75 afirma que toda autobiografía tiene un pacto de verdad, donde quien escribe y quien lee aceptan los términos de contar la verdad y sólo la verdad, o al menos (pues no soy partidario de que la verdad absoluta pueda existir) lo que esté más cercano a ella. Blanco (2018) en referencia a esto afirma que la autoficción, en todo caso, tendría un pacto de mentira, dándole razones suficientes al autor para afirmar que la autoficción es el lado oscuro de la biografía.

allí donde la autobiografía pacta fidelidad y lealtad a la verdad, la autoficción jura infidelidad y deslealtad al documento. (...) Donde una autobiografía atestigua y certifica, la autoficción desatestigua y descertifica (...), es un territorio tentador donde no hay ley ni moral. Si hay algo que puedo asegurar a la hora de definir la autoficción es que es por excelencia una experiencia amorosa (p. 24)

Propiamente en Encerrar a un Torcaz, no estoy en la búsqueda de la verdad detrás de la escena o, dicho de otra forma, un intento narcisista de que sepan mi verdad; sino que intento generar una verdad dentro de una mentira conjunta. En este punto es común que haya cuestionamientos hacia la autoficción de los que ha sido punto el mismo Sergio Blanco. No soy ajeno a ello, dentro de este proceso a mí se me ha preguntado ¿por qué me importaría saber de ti? Precisamente en ello, suscribo el eslogan del que se apropió el movimiento estudiantil y la segunda ola del feminismo: Lo personal es político. Sustentándome además en el segundo capítulo, donde observamos desde Eckman y Bordieu que es desde lo más íntimo y micro que se puede hablar de lo social y macro. Del mismo modo el poeta Walthitman (1855) sugería: “cada uno de mis átomos te pertenece a ti” (p.1), hablar de mí en todo caso sería hablar del mundo por ser yo mismo un ser político dentro de esta sociedad.

Para que la autoficción pueda ser constituida, Blanco propone un decálogo de la autoficción. Sin embargo, de este propósito tomaré solo cinco puntos basados en términos utilizados por Blanco en dicho decálogo, pues planeo constituir mi mirada juntándola con la de otras miradas autoficcionales. Aclaro, algunos puntos, sobre todo en el caso del primero, los he unido como causa-consecuencia.

### **3.3.1 Conversión y Traición para la Multiplicación.**

Si bien la estrategia que he tomado de Carmelo Bene, ya está dispuesta en escena, hay un previo donde aparece Segismundo condenado, y un final donde se descubre la identidad del abogado, para explicar la conversión seremos breves. Sergio Blanco en *La ira de Narciso* (2016) a manera de link, habla de su fascinación por el momento en el que Clark Kent se transforma en Superman, un alter ego totalmente distinto a sí mismo y esto es revelado al público pues es testigo y confirmante del endiosamiento. En Encerrar a un Torcaz, planteo que Segismundo toma la identidad de abogado, refiriendo al público en cómo pueden llamarlo (Abogado). Para Blanco (2018) “el yo que va a surgir es un yo que forzosamente es diferente al original, es decir, un yo falso, por lo tanto, un yo que ha sufrido una traición” (p. 65). Esto desembocaría en una búsqueda identitaria o multi-identitaria. En el caso de la Ira de Narciso, la multiplicación es una consecuencia de estas características iniciales, y se da de la mano del pacto de mentira cuando el actor clama:

Antes de empezar, quisiera dejar una cosa en claro, yo no soy Sergio Blanco. Mi nombre es Gabriel Calderón. Es decir, que esto que ustedes están viendo no es Sergio Blanco. O, mejor dicho, este que está aquí no es Sergio Blanco, sino Gabriel Calderón, yo voy a hacer todo lo posible para parecerme a él. Bueno no precisamente él, Sergio, sino su personaje, es decir el personaje de Sergio. Voy a hacer entonces el esfuerzo de ser él y les ruego a todos ustedes que también hagan el esfuerzo de creer que soy él (Blanco, 2018, p. 82)

Esta propuesta no es otra cosa que la base del teatro: jugar a que somos otro para contar una historia. Es por esto que he juntado a ambas características, porque el nombrarse de otra manera, el encontrar un alter ego que cree un pacto de mentira, travestido si se quiere llamar así, es la base para empezar a darle agencia a este nuevo ser: decir yo no soy este sino el “otro”, y ese “otro” ha de tener una relación de antonomasia del primer yo. Si Segismundo era culpable, este yo no sólo es inocente, sino que es defensor del derecho que pueda declarar a alguien como inocente o culpable.

### **3.3.2 Suspensión.**

Hay una frase de *Alligators427*, banda oficial para el soundtrack de la adaptación al cine de 1948 de *George Orwell*: “Quien controla el presente controla el pasado y quien controla el pasado controlará el futuro”. Para la autoficción el pasado está tan abierto como el futuro, pues todos son llamados como parte del mismo presente san agustiniano: Blanco (2018) “presente memorial (pasado), presente del presente, y presente expectante (futuro); en ese sentido el pasado,

lo que ha sucedido es tan modificable como el futuro pues aún está sucediendo y se puede evitar” (p. 83). Es por ello que Blanco *propone predecir el pasado*. Ciertamente este es un espacio en donde el tiempo no necesariamente está pasando, sino que es alterable y de esta forma abre toda posibilidad de narración dentro de él. En el caso de mi puesta, se cuestiona el pasado de Segismundo en función a un juicio aún por ocurrir, a pesar de que la obra madre (*La vida es sueño*) ya tenga un final, en un intento por cambiar el pasado, Segismundo se autoficciona previo al comienzo de la obra, hablando con el público en un carácter metateatral.

### **3.3.3 Elevación y Degradación.**

Para Blanco, en la escisión de yoes, hay algunos que están en la búsqueda de ennoblecernos, de elevarse por encima de sí mismos y de los demás yoes. Por supuesto, esto dado en un tiempo suspendido da como resultado esa búsqueda de alteración del presente memorial. Sin embargo, toda elevación denota una necesidad de enmendación, un vacío como puede ser encontrado en Segismundo ante la necesidad de suprimir la culpa como eje que después lo va a acusar y sentenciar. La búsqueda de ficcionalizarse como abogado responde a una posibilidad de agencia que no tiene cuando es *Segismundo el reo*. Del mismo modo, existe una degradación, una necesidad de ponerse en el papel del malo, del caído. Caravaggio en la pintura de David con la cabeza de Goliat, tiene pintado en el vencido un autorretrato. Esto no es de sorprender, pues la degradación tiene la misma cualidad de su contraparte. “Al igual que detrás de la elevación se esconde una fractura, detrás de la degradación se esconde una rehabilitación” (Blanco, 2018, p. 98). Ahora, es necesario mencionar que en la estrategia utilizada por Carmelo Bene, existe la creación de un opuesto binario. Este, malo y bueno, blanco y negro, responde precisamente a estas características, más aún si se trata de teatro clásico. Al respecto Cristián Plana, director chileno, en una entrevista a Mariana Lance (o Mariana y Punto, directora del blog Zancada) afirma que esta suerte de degradación, de torcedura de una historia, es lo que hace que un texto sea vigente:

Cristián: Lo que trato de hacer con los textos es leerlos muy bien y detectar los lugares donde puedo torcer el material, o pervertirlo como digo yo, para hacerlo más cercano a mí, a lo que yo soy, mi punto de vista sobre los temas que están ahí. También en la lectura de esos materiales, que corresponden a otro contexto artístico, intentar traducir escénicamente las cosas que están en el texto, y traducirlos en una acción que se vuelva potente y contemporánea. Entiendo volverlo contemporáneo con encontrar los lugares donde sucede lo imprevisto, no está en

volverlo a la actualidad, sino en encontrar los lugares del texto que tienen vigencia hoy (Lance, 2016, p.1)

Mediante este descentrar hecho por Plana es que la obra mantiene, en su inquirir, una actualidad dada por esa licencia de perversión de la historia, que en mi caso se da al cuestionar los hechos que llevan a llamar culpable a Segismundo.

### **3.3.4 Expiación.**

Si bien la autoficción pueda ser relacionada con un ejercicio psicoterapéutico, no tiene esa función, y tampoco es una búsqueda voyerista, no, parte de uno mismo para alcanzar al otro, pero con ello me refiero a el otro que está ubicado en el público, y ese otro también es político como yo; aunar los yo es, los otros, es una función potente dentro de la autoficción. “La autoficción obra el cuerpo políticamente, ya que no trata de exhibirlo, sino de exponerlo, de ofrecerlo, de darlo a la polis” (Blanco, 2018, p. 99), de modo que mi trabajo me incluya, me entregue, presentacionalmente a mí mismo como ser político, pero sin muros que me protejan dentro de la puesta escénica, ejemplo de ello es el final de Encerrar a un Torcaz, en donde le hablo a mi padre y esta parte tan personal me entrega al público en una manera vulnerable, y a la vez entrega también a Segismundo en la misma calidad.

## **3.4 Ficción Doble**

### **3.4.1 Colonna y un reflejo.**

Como se habrán dado cuenta, me es bastante esclarecedor poder encontrar referencias en el cine, cultura popular o en otras artes para poder ejemplificar lo que estoy diciendo. A causa de algunas parodias que la internet ha generado, no sería descabellado que se diga que la mayor autoreferencia en lo que va de la historia de la pintura sea Velásquez en el cuadro de Las Meninas anunciándonos que él está pintando lo que está viendo, sin embargo, de Caravaggio siempre hay algo más que decir. Del cuadro “David con la cabeza de Goliat”, quiero tomar la posibilidad de hablar de lo autorreferencial, dado que, como expliqué con anterioridad, la cabeza que sostiene David no es sino la del mismo Caravaggio. Sin embargo, hay algo más para desmenuzar, Goliat sería un personaje histórico: a diferencia de Velásquez pintando, Caravaggio se ficciona en otro, se mira en un espejo y ese espejo es el del vencido Goliat. Ésta práctica es la que aborda Vincent Colonna para luego clasificar a la autoficción en cuatro tipos: autoficción biográfica, intrusa, fantástica y especular (no necesariamente incompatibles de existir a la vez). Respecto a esta última, refiere:

Reposant sur un reflet de l'auteur ou du livre dans le livre, cette orientation de la fabulation de soi n'est pas sans rappeler la métaphore du miroir. Le réalisme du texte, sa vraisemblance, y deviennent un élément secondaire, et l'auteur ne se trouve plus forcément au centre du livre; ce eut n'être qu'une silhouette; l'important est qu'il vienne se placer dans un coin de son oeuvre, qui réfléchit alors sa présence comme le ferait un miroir.<sup>19</sup> (Colonna, 2004, p. 119)

El reflejo y el reflejado en asociación produciría no sólo una metonimia respecto a la relación entre ambos, sino que, así como el reflejo responde al movimiento del reflejado, estaría más abocado hacia una metalepsis, es decir que al hacer una acción producida tiene metonimia con otra acción. En el caso del trabajo práctico, cuando el Abogado pide una oportunidad de juicio para Segismundo y expone las injusticias y vacíos legales a los que ha sido sumergido, es este último quien a su vez pide una exoneración para la culpa construida en el actor por la falta del padre en el actor. Para complementar, la tesis doctoral de Helena Zamudio, a través de Gerard Genette sostiene

es posible identificar una faceta de la metalepsis en verdad del autor; cuando éste parece ubicado entre dos obras, una contenida en la otra, pero también entre su propio universo vivido, extradiegético por definición, y aquel intradiegético de su ficción. Este matiz extra de la metalepsis del autor resulta fundamental para la descripción de la tendencia especular de la autoficción, pues el reflejo del autor en la obra incluye, entre sus atributos, el carácter de autor de una(s) obra(s) que, a su vez, puede(n) reflejar, de modo parcial o total, la obra que la(s) contiene. O sea, no sólo se trata de un personaje que se identifica con el autor —gracias a lo cual el autor parece introducirse en la ficción—, sino de un personaje autor, cuya labor creadora se convierte, entonces, en un factor esencial". (Zamudio, 2007, p. 95)

Del mismo modo es difícil identificar cuál es la verdad del actor en escena, en referencia al personaje de por medio, dado que las líneas dramáticas están mezcladas y el accionar de uno *dice y se apoya* en el accionar del otro

---

<sup>19</sup> "Basado en un reflejo del autor o del libro en el libro, esta orientación de auto-fabulación es una reminiscencia de la metáfora del espejo. El realismo del texto, su verosimilitud, se convierte en un elemento secundario, y el autor ya no está necesariamente en el centro del libro; era solo una silueta; Lo importante es que llega a pararse en un rincón de su trabajo, que luego refleja su presencia como un espejo". Traducción hecha por el autor

### 3.4.2 Conejero después del reflejo de Colonna.

Surge la reflexión, bastante lógica por parte de Alberto Conejero de “qué pasaría si él se reflejara en la biografía de alguien más” (Conejero, 2017), y en todo caso de si esta presencia o presencias reflejadas, por el carácter político de la existencia de cada una, no superarían el binomio generado entre biografía/fábula. El pacto de mentira, necesario para la autoficción, sería entonces más ambiguo en lo que es real y lo que no, pero esto no desmerecería la capacidad de generar una historia, sino que afianzaría la libertad de pervertirla, de llevarla por otro lado y ofrecer una nueva perspectiva análoga.

Para ejemplificar ello, hay dos textos suyos: *La piedra Oscura*, y *Cliff* (Acantilado), dirigida en Argentina por Alejandro Dartagnan. Precisamente esta última juega con la paronimia del vocablo en inglés de Clift y el Apellido de Monghomeri Cliff, quien en la obra quiere montar *La Gaviota*, de Chejov, intentando sobrevivir a el agobio de la industria hollywoodense. Esto va a generar tres líneas de acción. Es decir, cuando Treplev de pronto pueda quejarse de la situación que tiene con su madre en uno de sus textos también podrá ser Monghomeri Cliff quejándose de la situación de su madre, del mismo modo como pueda ser el actor hablando de sus problemas respecto a su madre en una suerte de metalépsis. Hay analogías complejas desarrolladas en la misma obra que son manipuladas encima de hechos reales. ¿Qué quiero decir con esto? Hay hechos reales en un personaje histórico como Cliff, si representó a Treplev, si intentó huir de Hollywood, tras estar nominado tres veces al Oscar y no ganar nunca, sin embargo, hay hechos que no son dichos en su totalidad y esto es importantísimo, en palabras de conejero “decir es tan importante como no decir”, ambas son acciones contundentes a la hora de contar un suceso que en este caso se transformaría en una media verdad.

En mi trabajo práctico, lo mismo sucede con la generación de las tres líneas de acción de Segismundo, el abogado y Christopher (el actor, y también como director y dramaturgo, al suprimir acciones o textos, en cualquier caso, hay una perversión dentro de lo importante de el decir algo dentro de un juicio)

Conejero, resalta además una línea de Cliff sobre la que va a girar el siguiente término a tomar en cuenta: el impersonaje. Cuando el actor que interpreta a Monghomeri Cliff pronuncia metateatralmente “¿cómo puedo no ser Cliff?” (Conejero, 2015, p.10). El actor que pregunta no va a ser Cliff, no es Cliff, y de hecho Cliff no ha pronunciado esas mismas palabras, mucho menos en español y en ese teatro, pero aun así la pregunta tiene sentido pues él encaja y se identifica en

las características abiertas del personaje de Cliff. Precisamente este es el enfoque que toma Conejero respecto a Sarrazac y el impersonaje: un personaje de características abiertas con el que alguien (un espectador, un actor, un director) pueda identificarse. Esto no es sino una de las bases que mantiene vivo al teatro, la identificación, pues nada nos impide de ser Hamlet, o Laurencia o Julio Cesar, del mismo modo que esa identificación no los salve de su destino ya sabido, esto sobre todo con personajes históricos, de pronto Julio Cesar no está muerto y está frente a nosotros hablándonos. Entonces me pregunto, ¿no sería esta una forma para poder escaparnos de la historicidad planteada por el dramaturgo? Si miramos de nuevo al trabajo práctico mostrado, la estrategia de Segismundo al transformarse en un abogado ¿no sería una forma de escapar de su propia historicidad? De su culpa inicia. Desde mi perspectiva sería esta la herramienta para lograr completar lo propuesto anteriormente por Deleuze a través de Carmelo Bene.

### **3.4.3 Sillas vacías.**

Ahora, tal y como hemos visto en la Suspensión<sup>20</sup>, la autoficción busca predecir el pasado, Conejero anexa esto desde la propuesta de Juan Mayorga, de que hace falta hablar del teatro desde una silla vacía, desde los fantasmas que nos persiguen dándonos así una posibilidad para ser visibilizados. Tal es el caso de *Usguaya* (2012), obra en la que un soldado nazi que tras muchos años se refugia en el rincón más austral de Sudamérica; y si bien no hay un referente claro para una autoficción, si lo hay para los soldados nazis que se asilaron en Sudamérica. El punto con esta obra es que el personaje principal va a empezar a ser perseguido por los fantasmas del pasado. Estos pueden llegar a contradecir un recuerdo, una situación del pasado que esté almacenada en la memoria como una media verdad y hace falta hacer las paces con esta situación.

### **3.5 El impersonaje**

Para este punto, aceptaré que el *yo soy otro* de Rimbaud, que he explicado en ocasiones pasadas, es un ejemplo gastado, pero no menos eficiente. Sin embargo, para hacer esto más dinámico vamos a evocar, primero que nada, a la especularización, al poder reflejarse en un personaje como en un espejo o, en otras palabras, recurrir a la historia de otro para hablar de la propia; esto para hablar de una suerte de identificación. Aquí viene lo dinámico: A principios de este año, Joaquin Phoenix, declara que, para su papel de El Joker, personaje muy popular de los cómics llevado al cine, no estaría basado en ninguno de los cómics de DC como lo habrían hecho sus antecesores, sino que dentro de la película de Todd Phillips tendría su propia historia. El

---

<sup>20</sup> Revisar subtítulo “3.2.2 Suspensión”

resultado es curioso, el nombre de Arthur Fleck, un hombre con crisis de epilepsia gelástica, con una vivienda en un edificio cualquiera, que vive con su madre, usuario de transporte público, con fracaso dentro de un entorno social agobiante que lo invisibiliza a tal punto de ser uno de cualquiera de los ciudadanos de Gotham; y que incluso es centro de las palabras: a esta ciudad no le importa la gente como tú o como yo, es decir un invisible; se va perdiendo durante la película hacia una transformación: el Joker. ¿Por qué mencionarlo? Todas estas características son encierran al ciudadano común para llevarnos a la conclusión de que todos podríamos ser El Joker. Sin embargo, la verdad no está en el personaje del payaso sino en Fleck, el cualquiera. La identificación parte en realidad en las características abiertas (al menos abiertas en la crisis económica de la actualidad) de Fleck. Es esto, en resumidas cuentas lo que calificaremos como impersonaje.

Sarrazac se introduce a este concepto sentenciando, que cada vez el personaje dentro de la contemporaneidad, parece estar de más, haciendo alusión a la Crisis del personaje de la que habla Abirached partiendo desde Nietzsche:

Como lo afirma Abirached, el espectador occidental es sospechoso a los ojos de Nietzsche de buscar su “doble en la escena”, esto sólo puede ocurrir bajo una definición de la mimesis teatral en la que ésta significa imitación. Ahora bien, podemos escoger, para la actividad de la mimesis, esta otra traducción, más abierta, a la que nos invitan en particular los trabajos de Lacoue-Labarthe (1986), traducción que no sería “imitar”, tampoco “representar”, término demasiado vago y demasiado ambiguo, sino “volver presente” (Sarrazac, 2006, p. 4)

Es decir, que siguiendo lo visto anteriormente en la recopilación de Mauricio Tossi, no se tratara de un teatro que representase un docudrama, o que fuera la sombra de la realidad, sino que, por el contrario, fuese la realidad misma presente en carne que llenase un vacío en cada presentación, y que aún con esta falta, tiene características suficientes como para mantener la historia brindada

Para una mayor facilidad en términos, Sarrazac, recurre al análisis hecho por Abirached, en referencia a que el personaje tradicional cuenta con tres características: un rol en la obra (persona), su singularidad (kharácter) y finalmente su valor simbólico en la obra (typus). En el caso de un impersonaje, se quitaría la singularidad del mismo, presentando así a un personaje sin singularidades o, si lo vemos de otra manera, de singularidades y búsquedas tan abiertas que

puedas ser llamadas pluralidades: un fulano, un mengano. Esto no es algo que dificulte la historia, ya desde Aristóteles se veía esta posibilidad.

Tanto como la fábula, el muthos, el “sistema de acontecimientos” con un comienzo, un medio y un final, es considerada indispensable en la Poética, el carácter, en el sentido de una singularización moral y psicológica del personaje, es presentado como facultativo. Pero el eventual impasse sobre el carácter no afecta aquí la estructura y la dinámica de la forma dramática. Y esto en la medida en la que el personaje es concebido por Aristóteles estrictamente como “personaje que actúa” (Sarrazac, 2006, pp. 6-7)

Sin embargo, hacia la modernidad, la fragmentación a la que se somete el personaje no lo deja simplemente como un accionador de una historia, sino que explora en la presentación y exposición de sí mismo mediante la autoficción. El vacío identitario es a su vez una búsqueda de identidad (recordemos la *Degradación* de Blanco). “Paradójicamente, la dramaturgia del yo (...) no culmina en el retrato del hombre solo –abandonado, desolado–, sino en la revelación brutal de la gran ciudad y de sus lugares de placer”. (Sarrazac, 2006, p. 12). Con esto quiero decir que no se está hablando tampoco de un personaje que renuncia a su identidad, sino que renuncia a ella para desnudar su lugar en el mundo. En ejemplo de ello podemos recurrir al Roberto Zucco de Koltés, o sin ir muy lejos, al Joker de Phillips. Del mismo modo es que El Abogado, en Encerrar a un Torcaz, devela y expone las características abiertas de un Segismundo que será sometido a su obra, y de un Autor que sufrirá (o ha sufrido) lo mismo que han sufrido varios espectadores dentro de su falta de padre en una sociedad paternalista.

Es así que concluyo con que mi propuesta respecto a la autoficción en referencia a Encerrar a un Torcaz, esté cargada de una búsqueda por hacer justicia contra el pasado y no sólo lo cuente, tarea para la que tendrá que recurrir a la elevación del ya degradado Segismundo, a quien por su pesar tan abierto sea llevado a la calidad de un impersonaje en quien encuentre especularidad Christopher (yo) así como también el espectador.

## 4. Capítulo IV: Análisis y estructuración de Encerrar a un Torcaz

### 4.1. Análisis de Texto

El texto inicial es *La Vida es sueño* de Calderón de la Barca, sobre él es que se ha aplicado una deconstrucción deleuziana para generar un nuevo texto. Es decir, se suprimió el elemento estable del tema central, el solipsismo y el libre albedrío fueron cercenados para que la obra se pose sobre el drama personal de Segismundo en referencia a la culpa, llamándolo el culpable, al trasponer en menor se generó un opuesto binario: frente al culpable señalado, un inocente que defiende al señalado, la autoficción de Segismundo: el abogado. Tal y como dice mi Hipótesis, usando la Autoficción puede ser visibilizado y posteriormente confrontado desde el punto de vista del opuesto binario autoficcional de Segismundo, el Abogado, una construcción que ha normalizado su dolor: la construcción social de la Culpa.

Carles Battle plantea, para el análisis una división de dicho texto en secuencias y secuencias menores que estructuren al texto dramático, por ello es que, basado en su propuesta procederé a hacer lo propio con Encerrar a un Torcaz. El texto está separado en un primer estadio a 3 grandes secuencias (I, II, y III), que serán las 3 llamadas en las que se ordena la puesta escénica (primera, segunda y tercera llamada). La primera que será esta transformación Deleuziana evidente al público, que no se esconda detrás de un escenario, sino que muestre el proceso y la necesidad y que acabe con la aparición del Abogado. La Segunda irá desde el planteamiento del caso hasta la desestructuración de la culpa y el tercero desde la búsqueda de libertad antihistoricista hasta el fallo del personaje en su huida pues no hay personaje sin obra, así como no hay Sujeto sin sociedad a la que está sujeto (valga la redundancia)

Así mismo existirá un segundo estadio, de secuencias medianas, estas tienen incidencia la segunda gran secuencia: II.A) cuestionamiento metateatral del juicio a Segismundo II.B) la instauración de Basilio como poder que no responde a la llamada del enjuiciado II.C) la universalidad de los Segismundos, II.D) “la humanización de lo deshumanizado”, o el proceso de coacción en el asesinato cometido por Segismundo.

Y en la Tercera Secuencia en el segundo estadio aún: III.A) Pedida fallida de libertad del Abogado hacia el público, III.B) “¿cómo puedo no ser Segismundo?” o el descubrimiento de Segismundo en la Piel del Abogado y Christopher en la piel de Segismundo, III.C) Analogación de los multiplicados mediante la pariedad en imagen del Segismundo-Reo Diegético, con la realidad escénica con el Segismundo/Abogado//Christopher presente, III.D) Fallo de la huída

antihistoricista e inicio de La vida es sueño con Segismundo/Christopher llamando por teléfono y sonando la tercera y última llamada antes del inicio del montaje de Calderón.

También es necesario decir que paralelamente al juicio planteado por el personaje del Abogado está la aparición Diegética de Segismundo, que a medida que el proceso avanza también avanza en la aceptación de que la vida es una ficción, siendo el texto completo:

No, ni aun ahora he despertado; según entiendo todavía estoy durmiendo y no estoy muy engañado. Porque si ha sido soñado lo que vi palpable y cierto, lo que veo será incierto; yo desperté y me vi en un lecho que pudiera con matices y colores ser el catre de las flores que tejó la primavera, y aunque estoy de esta manera, mi condición otra era. (Fin de la primera aparición). Yo sueño que estoy aquí de estas prisiones cargado, y soñé que en otro estado más lisonjero me vi. ¿Qué es la vida? Un frenesí. ¿Qué es la vida? Una ilusión, una sombra... una ficción. (fin de la Segunda aparición) y el mayor bien es pequeño; que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son. (fin de la Tercera aparición). (Calderón, 2001, pp. 74-75).

Ahora también conviene subrayar que la Segunda parte gran secuencia gira en torno al cuestionamiento de Segismundo de “Qué he hecho yo para merecer esto” (Calderón, 2001, p.12). frente a textos también intertextuales y usados como evidencia en esta primera parte como es la sentencia de Basilio a su hijo:

Pésame mucho que cuando, príncipe, a verte he venido, pensado hallarte advertido de hadas y estrellas triunfando, con tanto rigor te vea y que tu primera acción en esta ocasión un grave homicidio sea: ¿Con qué amor llegar podré a darte ahora mis brazos? si de sus soberbios lazos están enseñados a dar muerte ¿Quién no temiese ver desnudo el puñal que dio una herida mortal? Pues que el más fuerte a su naturaleza responde, yo así, que en tus brazos miro de esta muerte el instrumento, miro el lugar sangriento y de tus brazos me retiro (Calderón, 2001, p.53).

En cambio en la Tercera gran secuencia, se intertextualiza la respuesta de Segismundo a la sentencia de Basilio reconociendo su poder ahora que ha abierto los ojos. Esto específicamente en *III.A*:

No sueño, pues toco y creo lo que he sido y lo que soy. Sé quién soy, y no podrás, aunque suspires y sientas, quitarme el haber nacido y si me viste primero a las prisiones rendido, fue

porque ignoré quién era; pero ya informado estoy de quién soy y sé que soy un compuesto de hombre y fiera (Calderón, 2001, p.55).

Acorde a la autoficción propuesta por Blanco, tomo la característica de la expiación como cuerpo ofrecido a la polis por parte del actante y para finalizar en el segmento *III.D*, decido usar otro texto que se presenta mediante intertextualidad aquí también, que es la declaración de amor que hace Segismundo hacia Rosaura, pero en este caso, dirigida hacia el padre, pues el personaje anuncia que comprende que la obra, haga lo que haga, va a empezar, cerrando el texto de Calderón con un “te quiero y te perdono por lo que viene” (Gaona, 2019, p. 7):

Y aunque en desdichas tan graves, la política he estudiado, de los brutos enseñado, advertido de las aves, y de los astros suaves los círculos he medido: tú, solo tú has suspendido la pasión a mis enojos, la suspensión a mis ojos, la admiración a mi oído. Con cada vez que te veo nueva admiración me das, y cuando te miro más, aún más mirarte deseo. Ojos hidrónicos creo que mis ojos deben ser; pues cuando es muerte el beber, beben más, y desta suerte, viendo que el ver me da muerte, estoy muriendo por verte. Pero véate yo y muera; que no sé, rendido ya, si el verte muerte me da, el no verte, ¿qué me diera? Fuera más que muerte fiera, ira, rabia y dolor fuerte; fuera muerte desta suerte su rigor he ponderado, pues dar vida a un desdichado es dar a un dichoso muerte. (Calderón, 2001, pp.15-16).

Como podemos ver, este texto contiene metalépticamente a los tres personajes, tres líneas dramáticas que están presentes en esta última declaración de amor y de las que no pueden escapar ninguno de los tres haciendo una irrupción de lo real mediante un texto clásico.

Pasaré ahora a explicar las líneas dramáticas (ver Gráfico 1) dada la metalepsis de la que está envuelto el texto; así mismo, estas tres nacen de una necesidad deconstructiva (como he expuesto en el capítulo III respecto a la deconstrucción deleuziana) que podría llamar también metateatral, dado que Segismundo al no ser oído se *traviste* en otro de modo en que ahora sí tiene agencia, esto es, en otras palabras, la aparición del Abogado y una metonimia de *defensa*; con la misma necesidad está la mía, el autor, que como así como un director al elegir una obra para ser montada en escena, tengo una posición y una voz que pide ser oída al respecto de la problemática de culpa, este es mi punto de partida y lo que me une metalépticamente al discurso de mi obra y por tanto, las razones para mi investigación.

Paso a explicar las líneas dramáticas, donde están incluidos tres niveles de ficcionalidad que se mezclan constantemente: la primera línea (L1) es la del personaje Segismundo, el reo culpable; la segunda línea (L2) contiene a la autoficcionalización de Segismundo que hace referencia sobre sí mismo y sobre la L3, el Abogado; y la tercera línea (L3) es la de un Christopher (yo) como personaje, decir que este punto es autoreferencial resulta obvio, pero considero una obviedad necesaria. La defensa llevada en la L2, respecto al L1 resolverá la L3 por metonimia, pero es en ese punto de lo personal y lo presentado, que se alcanzará la universalidad de la culpa, visibilizando el que todos, de alguna manera somos Segismundo y estamos bajo la misma opresión social culposa, elevando de esta manera a Impersonaje a la L1. Todo ello distribuido en tres llamadas, las tres llamadas previas al inicio de función en el teatro siendo la tercera el fin de *Encerrar a un Torcaz* y el inicio de *La Vida es Sueño* como montaje. Es también bajo estas tres llamadas que se organizará la puesta como grandes secuencias a la manera de Batlle, y con micro secuencias dentro de estas.

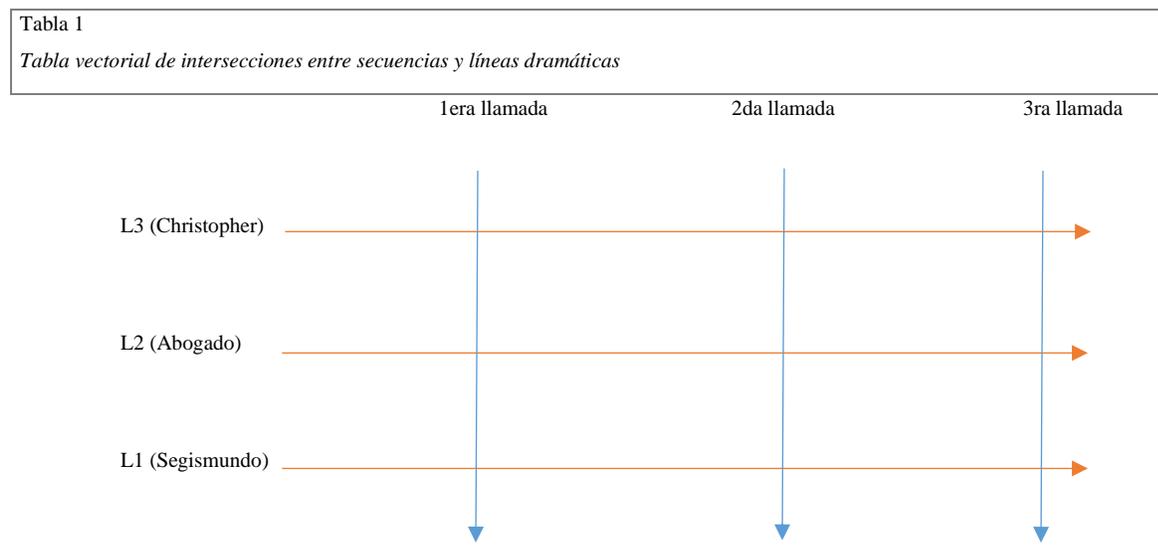


Tabla de autoría propia

#### 4.1.1 Antes de la Primera llamada.

##### 4.1.1.1 Secuencia 1.

Hay música de sala. Se enciende la luz del teléfono que no es contestado, y el público con máscaras blancas que le cubran el rostro ingresa al espacio, el teatro es la escena del crimen. Al

medio la víctima es la misma que el culpable, el Reo quien pertenece a la L1 pero es metaléptico con la L3 y está intentando escapar de la silueta de su propio asesinato. Hay una cámara en vivo que transmite lo que sucede. El que llegue público al espacio hace alusión a un video Snuff pero llevado al teatro, donde el espectáculo de crueldad es este, la obra, y quien castiga es el público, como sociedad que permite y presencia su existencia. El rostro del reo y las imágenes de su figura cuestionando y sufriendo la ley son proyectadas en uno de los paneles contrastando con el modelo social de una familia con padre. Suena la primera llamada, se libera.

#### **4.1.2 Antes de la Segunda llamada.**

##### **4.1.2.1 Secuencia 2.**

El reo liberado de la silueta, deja el vestuario que lo identificaba como tal, lo encuadra sobre la silueta como símbolo de su propia muerte y de la muerte que ha causado, es decir la miseria de su vida es también su propio crimen frente a los demás; se viste ahora con la ropa tirada por el suelo que es la del abogado, su corporalidad también cambia, no es otro actor sino el mismo y, aun así, es *un otro*. Atrás se proyecta la explicación sobre la superstición de la paloma (o del torcaz, si se le quiere llamar así), que muestra como el ave, para explicar dentro de su encierro lo que pueda acontecer atribuye todo a sus acciones, a un *qué he hecho para merecer esto*, que luego repetirá.

##### **4.1.2.2 Secuencia 3.**

El Abogado (L2) ubica al público en el contexto en el que se encuentran, se va a castigar a un hombre llamado culpable (L1 y L3) y ha habido una necesidad en reunirlos en el lugar de los hechos, el teatro, en cuya ubicación se mantienen los mismos protocolos de tener el teléfono apagado para no interrumpir la obra, en este caso, la reunión/juicio.

##### **4.1.2.3 Secuencia 4.**

El abogado (L2) análoga a los padres de la ficcionalidad en Segismundo (L1) con lo real en Christopher (L1) fortaleciendo el vínculo metaléptico en ellos, de modo que le de información al espectador de que los cuestionamientos de uno serán los del otro.

##### **4.1.2.4 Secuencia 5.**

Se acciona en una grabadora el veredicto de Basilio como juez (que parte desde un L1), en las pantallas no serán exactamente sus palabras, sino las de un padre respecto a un hijo (una ficcionalización de las del mío en L3) y las de un gobernador respecto a su jurisdicción (que alcanza al público), en los tres casos quien culpa se mantiene pulcro de culpa, no es así con el

acusado en los tres casos. Las palabras de Basilio son “Pésame mucho que cuando, príncipe, a verte he venido, (pensado hallarte advertido de hadas y estrellas triunfando) con tanto rigor te vea, y que tu primera acción en esta ocasión un grave homicidio sea: ¿Con qué amor llegar podré a darte ahora mis brazos? si de sus soberbios lazos están enseñados a dar muerte ¿Quién no temiese ver desnudo el puñal que dio una herida mortal? Pues que el más fuerte a su naturaleza responde, yo así, que en tus brazos miro de esta muerte el instrumento, miro el lugar sangriento y de tus brazos me retiro”, mientras las proyectadas son “Me duele que cada vez que llamo para saludarte y saber de ti encuentro problemas, ¿con qué ganas voy a querer llamarte, hijo?” y las del gobernador: “Me desmorona que cada vez que quiero proponer algo para el progreso, encuentro oposición ¿Con qué ganas voy a gobernar si solo hay trabas?”. Como se puede leer, la culpa es trasladada en estos discursos como un coaccionador. Mientras tanto en la L2, se archivan las evidencias (imágenes y recortes de periódicos con noticias referentes) regadas desde el inicio por la escena del crimen.

#### ***4.1.2.5 Secuencia 6.***

L2 unifica el discurso de poder del rey con la ley, tratándolo como aquel a quien hay que agradecer la paz brindada en la actualidad, así como su elevación a modelo a seguir, el molde en el que no encaja Segismundo (L1) que es además un marginal en referencia al rey Basilio. Durante esta secuencia, en el fondo, como parte de la multimedia estará cargado todo de presidentes, curas y sujetos de poder, y en otro panel se proyectará el modelo de padre jugando con sus hijos uniendo así al padre como modelo de ley. Sin embargo, la visibilización de que el padre y el rey sean la misma ley termina por cuestionar la verdadera justicia y legitimidad ipso facto de que el tener una corona sea el tener la verdad y la justicia de su lado. Una vez estructurada la analogía de Rey-Ley, L2 pasa a desestructurarla.

#### ***4.1.2.6 Secuencia 7.***

El abogado (L2) describe la caída y el mensaje oculto en ella, se habla de los espectadores y se los análoga con espectadores de Snuff en referencia al sufrimiento de alguien, son ellos la sociedad que también castiga pasivamente.

#### ***4.1.2.7 Secuencia 8.***

Hay una primera aparición de Segismundo (L1) hablando por teléfono pero solo en planos detalle, sin descubrir su rostro, esta está antecedida por la señal de la casilla de voz. Al culpado el teléfono nunca le es contestado. El mensaje que deja en medio de la sala de llamadas de la cárcel,

es el de dudar de la verdad, esto en función a que la verdad (lo que no es sueño) está sujeta a un modelo al cual seguir.

#### **4.1.2.8 Secuencia 9.**

L2 toma distintas corporalidades metonimizando a los muchos *segismundos* que existen en referencia a la culpa, incluyendo la pregunta de “qué pecado cometí contra ti naciendo, aunque si nací ya entiendo qué pecado he cometido pues es el delito mayor del hombre el haber nacido”, culminando el ejercicio con un último Segismundo sentado en la silla del interrogatorio, él habrá nacido el 28 de Julio, y abarca el discurso caído de padre y orden en el Perú tratado como país culpable de sus políticos y padres de la patria. Posteriormente será alguien del público, que ingresará al interrogatorio, se le quitará la máscara para poder responder y esta la tomará Segismundo (ahora él pasa a ser inquisidor) alcanzando en esta parte también al público mostrando que detrás de cada espectador hay también un Segismundo.

#### **4.1.2.9 Secuencia 10.**

Tras haber puesto en el sitio de Segismundo al público, L2 toma el lugar de L1 en el asesinato del criado, usando como símbolo la caída del teléfono sobre la silueta, siendo no el asesinato el verdadero crimen sino lo que lo empujó a hacerlo, los circunstanciales. El asesinato cometido es a la vez su suicidio en búsqueda de una respuesta: de si ahora que está con una corona puede existir el dedo que lo señala. La respuesta es no.

#### **4.1.3 Antes de la Tercera llamada.**

##### **4.1.3.1 Secuencia 11.**

L3 aparece como presentación de sí mismo tras las analogaciones previas haciendo referencia a que perdió su voz pidiendo perdón dentro de una casilla de voz. Declara no saber si es culpable o víctima, pero que dentro de la pregunta encontró una respuesta mediante palabras de L1: “¿que quizás estoy soñando aunque despierto me vea? No sueño, pues toco y creo lo que he sido y lo que soy. Sé quién soy, y no podrás, aunque suspires y sientas, quitarme el haber nacido y si me viste primero a las prisiones rendido, fue porque ignoré quién era; pero ya informado estoy de quién soy y sé que soy un compuesto de hombre y fiera”

##### **4.1.3.2 Secuencia 12.**

L3 cuestiona al público: “Ante esta culpa ante estas preguntas sin respuesta y esta llamada no respondida ¿cómo puedo no ser Segismundo?” (Gaona, 2019, p.9). Al hacerlo (L1), se analogan las tres líneas dramáticas y se unen en una sola persona: L1 muestra por primera vez su rostro

en el panel de atrás haciendo la misma acción que L3, que aún está vestido de L2. Empieza a desvestirse y ponerse la ropa de L1.

#### ***4.1.3.3 Secuencia 13.***

Suena entre tanto una carta de L3 a su padre, una vez que acaba L1 está vestido con el traje de Reo, y mediante las palabras de L1 se refieren al Rey (que está proyectado en la pantalla) le dan un último mensaje. Las tres líneas (L1, L2 y L3) avanzan hacia el teléfono no contestado y llaman, Suena la Tercera llamada y los tres hechos uno solo, llaman. La obra ha comenzado y se confirma simbólicamente el fracaso del escapar a su propia historicidad y a su sociedad

### **4.2. Análisis Procesal**

Hay una pregunta que tarda en responder: ¿Por qué hacer teatro? Y no me refiero a desde que empecé con el proyecto de tesis, sino desde el primer año que tuve en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático. En realidad, esa es la primera pregunta que me hicieron al entrar a esta carrera y que en el momento fue respondida de manera mucho más romántica, que no está para nada mal, sino que es parte del inicio en este proceso de encontrar un por qué hacer lo que haces. Comunicar algo, llegar a otro. Puede que, como dice Sergio Blanco, la mayoría de obras se resuman en un Eros o un Thanatos, en un estoy enamorado o un tengo miedo de morirme, con sus variantes sobre lo no soportable y pasivo de la vida hasta que se acabe o el cómo el amor sobrepasa la calidad de propiedad privada que le ha puesto nuestra sociedad y la canción de Lucha Reyes; finalmente en cualquier caso la intención es comunicar algo que nos movilice, tomar una postura frente a un tema y decirla o hacerla. Daniel Dillon, profesor mío, en una conversación me dijo que el teatro está hecho en el punto perfecto de la vida, y claro, es el punto en el que algo se muestra (salvo con ello la posibilidad de que suceda algo o no, por las variantes que han dejado atrás al drama absoluto) y ese algo tiene la posibilidad de tener la poderosa acción de comunicar lo que un director, actor o performer tenga la necesidad de contar.

Cuando empezamos el proceso de tesis en cuarto año, no tenía esto tan claro. Quería buscar algo contemporáneo, o mejor aún, contemporaneizar un antiguo discurso y cuestionarlo. Guardo en un cajón una bitácora de primer año, en donde el mayor punto era explorar y escribir, o romper hojas, o pegar algo quemado, o rociar perfume, dibujar, hacer poemas; y me di cuenta de eso, eran las hojas más maltrechas en las que había escrito más furiosamente cuestionamiento a los discursos de otros tiempos e intentaba ir contra de la recursividad del tiempo respecto a esos discursos. Empecé con La Muerte de Atahualpa, escrita por Bernardo Roca Rey, un texto peruano que

hablaba del miedo que tenía el Inca al acercarse su muerte y del cómo Felipillo hacía que enfrente sus pecados en sus últimas horas mediante el cambio de papeles. Atahualpa sería castigado por los españoles al amanecer y había la necesidad de hablar del pasado antes de que el fin llegase. El texto (que anexaré) empezó siendo una analogía entre el hecho que los españoles tomaran el papel paternalista de castigar

La obra giraba en torno al castigo al Inca Atahualpa de parte de los españoles, que tomaban un papel justiciero y paternalista como lo toman todas las conquistas respecto al conquistado. Lo que se jugaba es el asesinato del hermano del Inca, siendo esta acción la que transformó a Atahualpa en emperador. Tímidamente empecé a autoreferenciarme, haciendo una analogía entre el papel de mi padre en su ausencia, y mi papel “paternal” respecto a mi hermano en mi ausencia, al venir a estudiar teatro y hacerme actor, convirtiéndose poco a poco en una autoficción especular, pero sin tener los conceptos suficientes para sostenerla o para saber que tenía características especulares y metalépticas. El mayor obstáculo en ese entonces era el definir mis líneas dramáticas, que muy al estilo de Encerrar a un Torcaz, también eran tres, aunque muy difusos pareciendo a veces ser dos y otras de nuevo tres. La culpa aún no estaba presente como concepto, pero si como necesidad a tratar, como tema en la boca, En ese punto el texto tuvo dos centros: los primeros textos hablaban de mi padre, y a medida que fue avanzando el proceso el centro se cambió a mi hermano, momento la aceptación de la muerte por parte de Atahualpa era metaléptica con la aceptación de Zé (que fonéticamente era cercano a la inicial “C”, de Christopher) en ser actor, en acabar su carrera y aceptando el doloso sacrificio de estar alejado de su hermano para convertirse en quien quiere ser, repitiendo la historia que tuvo con su padre, de alguna manera. La investigación tomó un rumbo distinto cuando sentí que el discurso sobrepasó a la obra; eso y los cuestionamientos por parte de mi profesor (Haysen Percovich) y demás compañeros, quien acuciosa e incansablemente me preguntaban “¿y por qué, como público, querría saber sobre ti?”, pregunta que en este punto agradezco por hacerme llegar a puerto con la idea de que mientras más personal sea algo, más universal es, pues lo personal es político.

Me vi en la necesidad de cambiar de obra, pero el cambio no fue a una contemporánea. Como dije al principio, mi necesidad estaba en contemporaneizar un discurso antiguo bajo el discurso que yo había encontrado. Volví a mis bitácoras, y hubo un personaje al que, por afinidad, siempre me vi ligado: Segismundo.

La obra era clara, el eje estructural lo tenía casi definido (o al menos en el camino de estarlo) pero no era así con el eje a la obra. Decidí primero hablar del tiempo, el tiempo desde la física cuántica, el tiempo eterno donde no hay pasado ni futuro, sino donde todo es presente, y donde el cuestionamiento iba hacia lo inevitable. Aquí es donde empezó la posibilidad detectivesca de la propuesta; si, investigaba una investigación en escena, por redundante que esto parezca. Sin embargo “el tiempo” tampoco cubrió lo que buscaba. El llevarlo a escena me sugería varios errores porque era una posibilidad demasiado amplia y además de ello la inevitabilidad del tiempo, más que eje estructural se acercaba a una de las características que mantenían perenne una militancia de la culpa, es decir, a cada minuto la culpa era algo que no se podía arreglar y cada instante hacía más culpable al objeto de estudio, sin embargo a diferencia de la culpa como eje estructural, el tiempo no evidenciaba lo invisible, lo que estaba detrás de todo el engranaje pero no se podía ver (igual que en un crimen). Ahí, y con la palabra tan cercana, apareció el mayor cuestionamiento y más difícil por no estar nunca visible, una opresión o, dicho de otra manera, una normalización silenciosa: la culpa o todo el sustento social que la construye y lo difícil que es de por sí, evocar las cosas desde ese sentimiento. En Bordieu es en quien encontré la primera puerta para poder estudiarlo desde una visión más social.

La búsqueda de materiales respecto a la autoficción, a pesar de todo, si fue complicada, hay mucho más material sobre autoficción en la literatura que como textos dramáticos, mucho menos como estudio de textos dramáticos, y eso de alguna manera es bueno, las bases no están totalmente dadas, sino que están en búsqueda y es necesario poder estudiar y probar para hallaras. Sobre todo, teniendo en cuenta la tendencia de otras tesis en la autoreferencia y necesidad de hablar de uno mismo para hablar del resto.



*Figura 1. El Abogado comparando la responsabilidad del rey como figura paterna con la culpa de Segismundo. Fotografía de Yataco, P. Realizada en el Teatro Roma- ENSAD, 2019. Lima.*

La inclusión del espectador siempre estuvo presente, la propuesta tenía desde sus inicios una necesidad de llegar al otro desde los cuestionamientos del personaje y del actor en referencia a lo escrito. Sin embargo, tuve que fallar varias veces para entender que lo primero que había que hacer era ubicar al espectador en un espacio en donde el Rey, al igual que el padre, el presidente, el papa, y demás estructuras paternas eran vistas como buenas y correctas. A esto se le agregó a mi abuelo paterno reprendiéndome al inicio de la puesta con un “algo habrás hecho, porque un

padre siempre tiene la razón”. Dicen que la procrastinarian es una forma de concentración pasiva, y en mi proceso es algo que he entendido. Me encontraba leyendo un comic de Alan Moore: V de Vendetta (1980;2000), en donde la represión practicada por el fascismo ficcional de la historia no era la de alguien gritando y haciendo añicos a los ciudadanos; era un fascismo escondido basado en Margaret Thatcher. Había que tomar el ejemplo histórico y entender que lo primero a hacer, incluso como objetivo, era el presentar al Rey en una analogación a la ley, y que esta sea sinónimo de lo que es considerado correcto o licito: un antónimo total del encarcelado. Eliminé el audio de mi abuelo, pero también resolví que el ingreso debía llevarlos por una experiencia de que algo estaba mal, de que había alguien sufriendo y que había cierta contribución de ellos en esto.

La obra redundaba mucho para poder explicar las cosas y se hacía explicativa, era necesaria la inclusión de signos, pero eso era parte del proceso siguiente. Tras el error de explicar cada cosa, busqué reducir todo a la mayor cantidad de signos posibles, sin embargo, la cantidad de discursos dichos en cada signo no eran comprendidos por todos los espectadores, y en mi intención de mantener al espectador siguiendo la línea de la historia, terminé por volverme nuevamente explicativo. Más allá de que este sea un trabajo intelectual, considero que no hay que olvidar al espectador: si este nos pierde, perdemos al receptor y nuestro discurso no terminará de oírse. Hacia el final busqué un justo medio entre lo explicativo del juicio y los signos y símbolos usados en este.

Otro de los errores fue que en algún punto la obra empezó a volcarse sobre mí mismo, y más allá de mi existencia como ser político, hacía falta un engranaje hacia los demás. Allí aparecieron los distintos Segismundo, llegando a hablar así del patrón que había en distintos sujetos dentro del público.

La revelación de la identidad fue otro problema, pasa mucho que en la cabeza del autor hay una cosa y en la del espectador hay otra, al punto en que usaba mi propia voz otreada para cuestionarme algo que podía resolver yo mismo si es que yo, no como representación sino como presentación, aparecía en escena. Después de demostrar la no existencia de la culpa (pues esta dependía del poder), hacía falta poner en ejemplo al mismo sujeto, a un igual al público quien sería castigado, yo mismo. Creo que esto es lo que más me costó.



*Figura 2. El Abogado hablando del sueño de Segismundo y el porqué del asesinato. Fotografía de Yataco, P. Realizada en el Teatro Roma- ENSAD, 2019. Lima.*

Respecto a la dramaturgia, si lo describiera sería hacer una crónica de constantes equivocaciones revisadas sobre escritorio, y con lecturas dramatizadas realizadas en solitario o con una o dos personas observando (aunque esto es un método propio, subrayo que no tengo la forma correcta de hacer las cosas, solo la forma en que me funcionan a mi). La mayor descripción que tengo al respecto es el contar que el marco detectivesco de mi puesta me llevaba a entender que cada palabra contaba porque era una pista, más aún en una puesta que de alguna manera pueda ser considerada texto centrista y que al igual que su escritura, sería desarrollada escénicamente en un escritorio. En este sentido también debo adjuntar la asistencia a talleres de autoficción posteriores a los de Sergio Blanco, este es el caso del taller de Guillem Clua: Ficciones reales, realidades

ficcionales que me haría crearle una historia a cada persona, animal o cosa existente, desde su punto de visto, de modo que entendería que cada objeto en el espacio podría contar alguna historia como evidencia. Al juntarlos con otros podríamos crear una sinfonía de evidencias contadas en simultáneo.

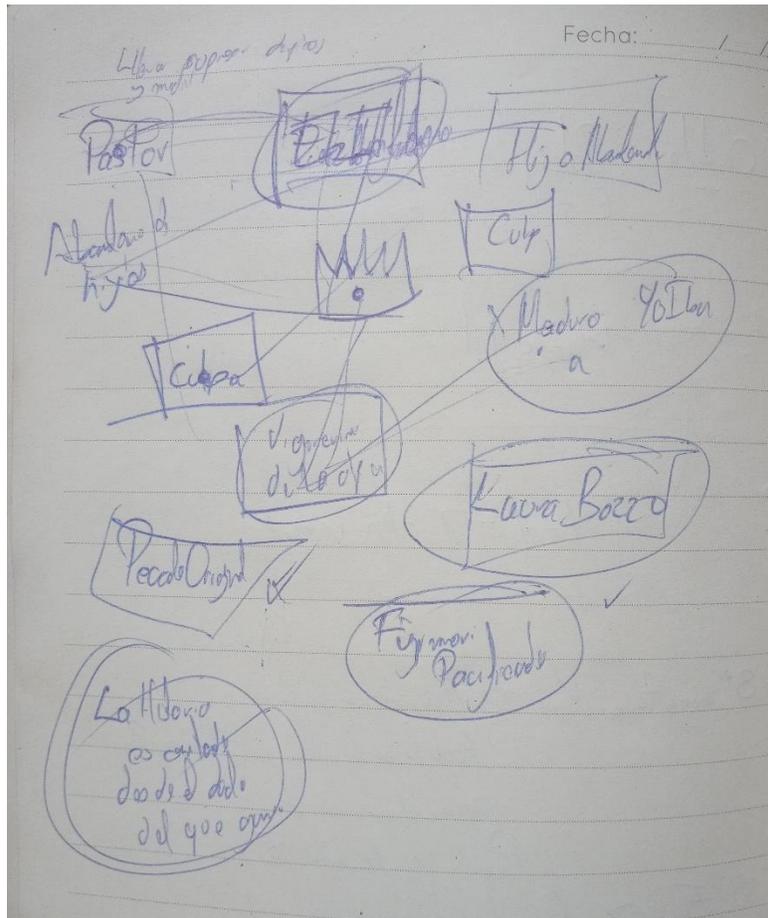


Figura 3. Bitácora de creación de la obra y primera unión de los temas. Fotografía de autoría propia, 2019. Lima.

Concluiré esta parte del capítulo sosteniendo, para quien lo lea y especialmente para quien esté en el proceso de un proyecto de tesis, que no descarte ninguna idea, incluso las búsquedas que parecen más alejadas a la misma, son parte pasiva de ella. Además de esto adjuntaré el libreto de Confrontación (Basado en la muerte de Atahualpa) por tratarse de una parte importante del proceso que tuvo la creación de Encerrar a un Torcaz.

## Confrontación<sup>21</sup>

Versión libre de La Muerte de Atahualpa, de Bernardo Roca Rey.

Christopher Gaona (2018)

Al centro el prisionero con un overol de colores, juguetes alrededor, parece un niño, iluminado, su sombra a la derecha lo seguirá constantemente. Alrededor un quepí de quien lo ha golpeado, un saco de soldado. A la izquierda un espejo tapado.

Zé: ¿¿Dónde estás?! Dime ¿Qué he hecho, sobre todo, para merecer esto de tus manos? Dígnate mirarme, acuérdate de mí.

Silencio

Zé: Pero ¿serás lo que imagino, o, tal vez, eres un fantasma, un ente que inspira terror? ¡Oh!, si me fuera dado verte, si quisieras revelármeme... Tú que me sacaste de la tierra y me hiciste de barro, hoy mismo, antes de que cayera el sol has leído mi sentencia y la has aprobado como justa... ¿Qué más da que hayan sido los Pizarro y los Almagro quienes formaban el tribunal!... De ellos esperaba esto. Eran mis jueces - ¡burla de jueces! - interesados en mi muerte. Necesitan ganar la tierra y yo soy el principal obstáculo. ¡Pero tú, que predicas la justicia, tú pudiste reprobado esa condena! ¡Estaba en tus manos hacerlo! De otro modo no se entiende para qué la sometían a tu juicio. ¡Tú, pues me has condenado!

Zé: ¡Pretendes ser recto, pero estás encharcado en mi sangre... porque tú me entregaste! ¡Tú, con esa misma cruz que traes desde España ahora para reconfortarme! Agradezco, sin embargo, tu intervención cuando iba a ser encendida mi pira funeraria. Me ha salvado de la hoguera... mas no de la muerte.

Empiezan a sonar los tambores

Zé: ¿dónde estás? Mi corazón es débil para aceptar la partida. ¿Será posible que me olvides en el trance de mi muerte? ¿Querrás desdeñar mi plegaria o consentirás en darme la fuerza que te pido, el valor que necesito?

Suenan cada vez mas fuerte y aumentando la rapidez

Zé: ¡Tu hijo el Inca te llama! Dígnate mirarme ¡Aliéntame! ¡Ayúdame!

Suenan atronadoramente los tambores. El inca se tapa los oídos

---

<sup>21</sup> Obra de autoría propia escrita como parte del proceso de Encerrar a un Torcaz

Zé: ¡Callen esos tambores!... ¡Cállenlos! ¡Cállenlos!... ¿Por qué recordarme a cada instante que allá, afuera, todo se prepara para el gran espectáculo de mi muerte?... ¡Cruelles españoles! ¡Infamen mi nombre! ¡Ultrajen mi cadáver! ¡Pero no hagan crecer mi muerte con sus tambores!... ¡Tambores del infierno! ¡Cállenlos! ¡Hagan que esto termine! ¡Es orden del Inca!

Los tambores redoblan con más estrépito ¡piedad...! (se escuchan más próximos los llantos y gemidos de las mujeres. El inca se precipita sobre el muro del foro. Estalla gritando

Zé: ¡Destroza esos tambores!

Desde el piso toma el quepí, se lo pone y junto a su sombra rompe a gritar

Felipillo: ¡Eh!, señor Valverde, callen los tambores. ¡Es orden del Inca!

Corto redoble de tambores, atahualpa se aleja de su sombra, gira, se cuenta con el espejo, lo destapa y al hacerlo se arregla un poco el cabello y cree reconocerse con este “disfraz” como otro parecido a sí, con más años.

Zé: ¿Tú?... ¡No!... ¡Tú no!... ¡Vete!

Lanza el quepí, los tambores dejan de sonar

Zé: El último momento de mi vida, ligado ¿a ti? ¿mis últimas palabras, recogidas por ti? ¡para denigrarme! ¡Sólo te falta ejecutarme; así lo tendrás todo: mi poder, mi heredad, mi cadáver por último! ¿Es esta la misión caballerosa que traes?... ¿Por qué luchar contra mí? ¡Es atroz! Yo ya nada puedo darte... yo nada valgo... yo nada soy... ¡Apenas un animal muerto de miedo!

Felipillo: Sin embargo “Un señor debe guardar toda su prestancia y comportarse a la altura de su rango imperial”

Zé: Yo debo contribuir a que las cosas salgan bien. Yo debo subir al patíbulo conservando mi ecuanimidad, para que mi pueblo no se altere ante el crimen, para evitarte dificultades en la conquista ¡Pero no! ¡Delante de ellos aullaré, gritaré mi miedo para contagiárselo a cada individuo de mi pueblo; para que vean en mí lo que a ellos les espera! ¡Es así como debo morir: gritando frente a ese ronco y lúgubre redoble el que va diciendo a cada cual “¡Tu Inca, tu Señor va a morir!”! Mi propia cabeza es ahora un tambor. ¡Mi corazón es un tambor! ¡El mundo no es sino un gran tambor! Y sería un acto de caridad apagar sus duros sonos Podría muy bien morir en silencio, pero (mira el quepí, lo levanta) ¿alguien se consternaría en el silencio...?

Pausa, se pone el quepí y le habla a su reflejo.

Zé: ¿qué preferirías tú?... ¡dí!, tu que sabes evitar los riegos, que te adelgazas ante ellos hasta llegar a ser invisible... (toma otra comparabilidad con el quepí puesto)

Felipillo: ¡yo elegiría, en ese caso, las flechas con las que asesinaste a tu hermano huáscar! (se lo quita)

Zé: ¡mentira! ¡elegirías entregar todo a cambio de un casco de acero como el que llevas puesto! (se pone de nuevo el quepi, cambia de nuevo)

Felipillo: y con él me siento más inocente que tú, con ese “llautu” que has usurpado a tu hermano. Porque no son los tambores de tu funeral los que te atormentan, ¿verdad?... Es el rumor de las aguas del río andamarca, teñidas de sangre fraterna. ¿quieres que te divierta en esta última hora? He aquí un hombre que ha hecho un muñeco de la muerte y con él se ha divertido siempre, pero el muñeco terminará devorándolo, como devora un día el oso al juglar que lo domaba. ¡juguemos! ¿sabes tú lo que eras antes de nacer? Pues, la muerte, ¿no es acaso igual a ese “antes de nacer”? Volvemos al principio, a la nada ¡juguemos a cambiar nuestros pecados! ¡dame a mí el llautu! ¡ten mi casco de soldado extranjero! ¡dame tu crimen, soporta tú el mío! ¡no es el momento de callar! ¡no hay tiempo que perder! Escucha la voluntad de tu amo y señor: “mi hermano Toparpa está muy cerca de los españoles. Presumo que pretende hacerse coronar a mi muerte. ¡Ve y asesínalo! Y a ellos ofréceles en mi nombre otro rescate en oro y plata, en todo lo que valgo, que me den otra alma, si quieren dárme la”

Zé: ¡Continuemos el juego! (Se vuelve a poner el quepí)

Felipillo: Habla, te escucho. (Se vuelve a quitar el quepí)

Zé: “Señor: ¿no has oído contar al invasor que aquel Rey de los Judíos muerto en la cruz, fue entregado por uno de los suyos?... ¡Oh!, cuando supe que a éste lo habían premiado por su acción con piezas de plata, descubrí que el oficio era fácil y lucrativo. ¡Por ti podían darme un arcabuz, un yelmo, tal vez un caballo!”

Felipillo: “¡Menguado! ¿A ese precio entregaste a tu hijo?”

Zé: (sin el quepí) “Entregaba, al ambicioso Atahualpa”

Felipillo: (con el quepí) “¿Por un caballo?”

Zé (sin el quepí) “Ya te dije que lo hubiera hecho por un yelmo”

Felipillo: (con el quepí) “¿A mí por un yelmo?”

Zé: (sin el quepí) “¿Qué me importaba que se perdiera el Imperio entero?” Querías imponer justicia, como un astro, irradiar tu luz propia.

Felipillo: (con el quepí) ¡Suficiente! ¡Yo supe venir resignado, animoso, inflamado de amor paterno por ti! ¿Y ahora me acusas de a mí de traidor? ¿A mí, que probé ver el más amargo de los tragos? Has matado a tu hermano Huáscar: ¡Ahora ha bajado la mano de Dios para castigar tu iniquidad!

Zé: (sin el quepí) ¡Volqué mi sangre contra mi propia sangre! ¡Levanté, si, las armas frente a Huáscar! “¡Ah!, qué insatisfecho y cruel señor tenías por hermano y enemigo. No conforme con el señorío que tenía, vino a darte guerra. Le enviaste a tus hijos para rogarle que te dejara pacíficamente lo que te correspondía; pero él no quiso aceptarlo y mató a tus herederos. Pero ¿Cómo podía tu pueblo sufrir tal castigo y someterse a un tirano que daba tamañas pruebas de ferocidad? Pero ¿habría que someterse ante ti? ¿Cuál es la diferencia? ¡oh! Si tu brazo blande la espada a fuerza de esa voluntad que el Altísimo seguramente te ha dado, para sentarse en el trono de este reino, para cumplir en él, en provecho propio, tu propia justicia divina.

Felipillo: (sin el quepí, enfrentandolo. Redoble de tambores) ¡Ha terminado el juego! No te oigo ¿no tienes sed? Dígnate mirarme ¡tu hijo el Inca te llama! ¡Responde!

(silencio)

Zé:¿ Dónde estás creador de mi mundo? ¡Solamente uno instantes me separan de la muerte y he abrazado a mi serenidad para la eternidad! Mírame cuan entero y resuelto me hallo: mis piernas se han fortalecido como nunca y me dan la sensación de que podrían sostener un templo; mi cabeza está firme, mi cuello, poderoso como una torre. (tocandose el cuello) Es aquí donde voy a recibir el golpe de tu traición... en cambio tú, hombre de arena, no alcanzas a soportar ni siquiera el peso de esta borla de lana. (levanta su llautu) Devuélvemela. Tu cabeza, tu pobre cabeza, será demasiado débil para llevarla. (Se pone el llautu) ¡Volveremos a ser libres! ¡Volverá la justicia e igualdad a reinar entre nosotros, y la hija y la esposa no nos serán de nuevo arrebatadas! ¡El esclavo volverá a ser hombre, y la Tierra será otra vez nuestra madre! Algo indescifrable este morir por el mañana, como muere la flor para diseminar la semilla... No se puede decir, pero es grande... Grande como la Muerte. ¡Oh, Muerte! Vienes por mí y a ti me entrego silenciosamente, sin temor.

Voz de Valverde: El buen Dios, el Todopoderoso, va a recibirte en su reino.

Zé: (lleno de majestad) ¡Anunciadme! el Inca Atahualpa, hijo del inca Hayna Capac y no de un español, también quiere verlo.

Sale

### **4.3. Análisis Crítico**

Aquí explicaré el hecho escénico estructurado anteriormente en el inicio del capítulo 4. Dubatti propone que para la praxis del ejercicio crítico se puedan usar diez ejes dentro de los que describiremos el eje de adecuación, de relevancia simbólica, de relevancia poética,

Respecto al eje de Adecuación se propone que ha habido un crimen, y que asistencia del público en la reunión secreta en la que se exponen los hechos es urgente. Precisamente la presencia de ellos será importante pues también parte de la construcción social de la culpa. La obra se maneja como una resolución noir en la que hay algo detrás de las acciones que han llevado a Segismundo a actuar como tal, unas que posiblemente desenmascararían a aquello que ha movido los hilos detrás de toda coacción: el poder.

Un sistema que oprime a un sujeto que, según sus leyes, está fuera de los estándares de lo bueno, insta una verdad: el sujeto es malo. Ahora, estas leyes pueden ser justas o injustas: su calidad de ley no las hace infalibles. Lo mismo sucede con el mandato de un rey. Cuestionar tales designios muestra a la verdad como una posible posverdad y ante ello nace, reaccionando mediante su posibilidad de reescribirla, la autoficción. Para analizar esto pongo en la mesa al eje de relevancia simbólica: Se alcanza a la culpa como una ilusión construida por el poder y el cómo coaccionan al sujeto, es decir el producto. Del mismo modo se analogía esa culpa no consiente por estar aprendida subliminalmente con la falta de padre y la culpa existente ante el sin razón de su ausencia. Ambos temas se visibilizan a partir de mí mismo al ficcionalizarme dentro de la puesta, así como ficcionalizar a Segismundo (el culpable) en un abogado que pueda ser oído en su intento por evitar el juicio y, por tanto, la obra a la que está sometido.

Ahora es que entra el cómo: el eje de relevancia poética: la historia existe previa a La vida es Sueño, obra clásica de Calderón de la Barca, pero dentro de un universo noir-metateatral. En ese sentido cabe señalar que la puesta está dividida en cuadros que interactúan con indicios propios de un crimen. El cuerpo está multiplicado en tres niveles ficcionales (y autoficcionales), pero unidos por una metalepsis, que es, como he mencionado en el capítulo 3, una unión de acción en la que cuando el abogado cuestiona al poder, también lo hace Segismundo respecto a Basilio, así como lo hace Christopher respecto a su padre de modo que al hablar de uno se esté hablando de

los tres. Así mismo cabe señalar que la autoficción está presente en toda la obra pero en distintos niveles, pasando a ser la última parte en la que pasamos de representación a presentación, la aparición de la verdadera identidad del personaje es paulatina, Es por ello que la puesta se separa en tres llamadas propias del código teatral previo al inicio de una obra que están analogadas con llamadas de teléfono no respondidas que hacen referencia al abandono, por lo que la puesta está llena de teléfonos y en un punto en el que la aparición diegética de Segismundo a través de ellos, hablando desde un teléfono hacia la casilla de mensajes. La visibilización de la culpa también tiene un proceso durante estas tres llamadas. Antes de la primera es que se muestra al culpado quien está bajo la falta del hombre militante y hombre exitista propuestos por Portocarrero) y otras pistas al respecto de lo que está encima de su opresión. Antes de que acabe esta llamada el mismo Segismundo se autoficciona de abogado (elevándose ante el degradado, como diría Blanco) para buscar oído, acción que se entenderá hacia el final de la puesta. Antes de la segunda llamada se estructura a Basilio como ley, y se descubren la fallas que hay detrás de la culpabilidad de Segismundo en pos de mantener el poder, al punto en que se descubre que no existe la culpa (en ello se puede identificar también la aparición del hombre auténtico, también propuesto por Portocarrero); antes de la tercera es que Christopher como personaje aparece en la puesta mostrándose como Segismundo (quien por sus características abiertas evoca a cada persona que ha sufrido abandono) y cierra la analogación de los tres personajes en uno en un intento por escapar de la historia y reescribirla (como diría Tossi) a la que están atados cada uno de los personajes de manera metaléptica y metateatral. Finalmente, ninguno puede salir del sentimiento de culpa, y por tanto tampoco de su propia obra siendo expiados (como propondría Blanco) hacia la sociedad del mismo modo que aceptan su destino tal y como lo hace el sujeto cínico de Ubilluz.

El eje ideológico y el eje de transformación enfrenta, desnuda y posiciona al espectador en contra del poder invisible a simple vista para él, y causaría una transformación en la gente respecto al poder, por lo que el Eje de teatralidad singular, que pasa por agitar la conciencia y memoria del espectador, también estará incluido aquí

Por último, respecto al eje histórico, cabe señalar la importancia de ser de los primeros trabajos autoficcionales en Perú, razón por lo que su existencia marca una pauta en la construcción de nuevas dramaturgias peruanas y nuevos lenguajes teatrales

#### **4.4. Audiencias**

Más allá de la puesta escénica frente a otros compañeros en la escuela, la puesta también tuvo exposición en el 1er ETTIEN frente a Jorge Dubatti, en la que recojo la ambigüedad de la propuesta como conclusión para mejorar. Posteriormente la obra tuvo una evolución dramática que fue llevada hacia Trujillo, donde tomó un vuelo muy textual. Posteriormente ha buscado un justo medio entre ambos extremos.

Del mismo modo se desarrollaron ponencias y conversatorios en estos dos espacios respectivamente, el segundo más habituado al drama absoluto. Lo recogido llevó a que el verbo utilizado en la puesta sea definido como “visibilizar”.

Así mismo debo rescatar que este trabajo tuvo el apoyo de la asistencia a distintos talleres, tanto de autoficción por parte de Sergio Blanco en dos ocasiones en Lima, como el de Ficciones Reales/Realidades ficticias por parte de Guillem Clua, donde pude comprobar que un objeto personal puede contar una historia universal, y precisamente, mientras más personal sea, más universal se vuelve.

## Conclusiones

Según lo propuesto en mi investigación lo que significa Basilio como ley y por tanto como paradigma social posverídico de lo correcto, plantea un modelo en el que no encaja Segismundo por su encierro, ni el actor por su abandono paternal. Ello generara la necesidad de ambos en defender su caso. Es así que la autoficción como resultado de una estrategia de deconstrucción deleuziana plantea a un personaje con características de la elevación autoficcional: El abogado, quien si tendrá agencia en referencia a una sociedad (representada por los espectadores) para modificar el punto de vista desde el que está escrita la obra, de manera que tras analogar ante todos lo que se considera correcto con la ley de Basilio, pueda mostrarse las razones que empujaron a Segismundo a accionar tal y como lo ha hecho.

Por otra parte, el descubrimiento del Abogado del por qué del accionar de Segismundo le daría al personaje características abiertas, humanizándolo a tal punto en que el espectador calce en el molde segismundiano. Así, el elevar a este a la calidad de impersonaje logra que el actor empatice con el accionar y entienda que lo correcto no es necesariamente lo que la ley propugna, sino que los parámetros que esta brinda son un mecanismo para mantener a el poder operativo. De esta forma es que se logra desnudar la razón coaccionadora de la existencia de la culpa.

En *Encerrar a un Torcaz* se propone también una presentación del autor, que cierre dramáticamente la analogía de las tres líneas dramáticas presentes. Su aparición, dentro de la búsqueda de una identidad empoderada (dado que la que siempre ha tenido ha sido la del culpable) se muestra como una búsqueda por escapar del fallo del relato social de lo que es correcto (en referencia al autor/actor), al igual que un escape al relato de una ley injusta (en referencia al abogado), y de una obra que lo oprime (en referencia a Segismundo); sin embargo, el fallo de dicha huida ante su historicidad y la posterior aceptación (cínica) del destino que cumplirá cada una de las líneas dramáticas muestra la imposibilidad de escapar de las fauces de aquello que lo oprime dado que no hay personaje sin obra, ni sujeto sin sociedad.

En resumen: en su búsqueda antihistoricista, a pesar de haber visibilizado la opresión ideológica de la culpa en la que se sostiene el poder mediante la analogación del personaje con el espectador, el sujeto por sí mismo (así como el personaje) se encuentra imposibilitado de lograr escapar de dicha subyugación.

Por estas razones el trabajo contribuye a que el espectador cuestione dicha estructura visibilizada, del mismo modo que aporta nuevo conocimiento del uso de la autoficción a la comunidad teatral

## Referencias

- Benioff, D. y Weiss, D. (productores). (2011) *Game of Thrones* [Serie de televisión] Temporada 1. ep. 6. Estados Unidos: HBO
- Blanco, S. (2018) *Autoficción: Una ingeniería del Yo*. España: Punto de Vista Editores.
- Burnett (productor) y Riba (director) (1994) *Batman: La serie animada* [Serie de televisión] Temporada 2 ep. 9. Estados Unidos: Warner Brothers
- Calderón, P. (2001) *La vida es sueño*. Albacete. Libros en la Red Edit.
- Colonna, V. (2004). *Autoficción y otras mitomanías literarias*. París: Tristram.
- Conejero, A. (2017). *Estrategias para una Dramaturgia de la Ausencia: Autoficción, Impersonaje, Retrospección Analéptica e Hiperleptis*. España. José Romera Castillo Edit.
- Conejero, A (Junio del 2016) *La piedra oscura y Cliff (Acantilado): cruces entre la autoficción, la historia y la ficción*. XXV Seminario Internacional del del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías SELITEN@T. España.
- Climenhaga. L. (2015) *Marius von Mayenburg's Der Stein: (Un)Covering Memory*. Canadá. Department of Drama University of Alberta
- De la Fuente. E (2006) *Construcción Cultural de la Culpa*. México: Anuario de investigación UAM
- Deluze, G. (2003). *Superposiciones*. Buenos Aires.
- Devlin D. (productor) & Emmerich R. (director) (1996) *Día de la Independencia*. Estados Unidos: Centropolis Entertainment, 20th Century Fox.
- Ekman, P. (2003) *Emociones Reveladas: Reconociendo rostros y sentimientos para mejorar la comunicación y la vida emocional*. New York. Times Books.
- Feige, K. (productor) & Villeneuve, D. (director). (2013) *Enemy* [Cinta cinematográfica] Canadá: Mecanismo Films, Rhombus Media y Roxbury Pictures
- Fiennes, S (Productora) & Fiennes, S (Directora). (2012) *La guía perversa de la Ideología*. [Cinta cinematográfica] Reino Unido: P. Guide Productions & Zeitgeist Films
- Forstater, M. & Gillam, T. (productores) & Jones T. (director). (1975) *Los Caballeros de la mesa cuadrada* [Cinta cinematográfica]. Reino Unido: Michael White Productions
- Foucault, M. (1988) *El Sujeto y el Poder*. Revista Mexicana de Sociología. 50 (3)
- Guzzini, S. (2015-16) *El poder en Max Weber*. Relaciones Internacionales (30) p. 98
- Gallegos R. (2003) *Ideología, Identidad y Cultura*. Guatemala: Universidad Rafael Landivar

- Huerta, A. (2008) *La construcción social de los sentimientos desde Pierre Bourdieu*. México. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana.
- Jameson, F. (1992) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- Juarez, M. (2018) *Poiesis recursiva en el monólogo "Padre/Hija", versión libre del monólogo "Padre/hijo" de Gonzalo Rodríguez Risco*. Lima
- Lacan, J. (2005) *Seminario V: Las Formaciones del inconsciente*. Edit Paidós
- Lance (2016) *Clásicos según el teatro de Cristián Plana*. [Entrevista en el Blog Zancada a Cristián Plana]. Recuperado de: <https://www.zancada.com/los-clasicos-segun-el-teatro-de-cristian-plana/>
- Lucas G. (Productor) & Lucas G. (director) (1977- 1983) *Star Wars ep. VI, VII y VIII*. [Cinta cinematográfica] EU: Lucasfilms
- Márquez, J (productora) y Rodovic, M (director) (2017) *No Ahorres* [Comercial de TV] Perú: TBWA Peru-Digital Mood.
- Matsui C. (productor) (2019) *One Punch Man 2*. [Serie de televisión] Ep 10. Japón: TV Tokio
- Moore (1980-2000) *V de Vendetta*. DC Vertigo. New York
- Nietzsche, F. (1996). *Genealogía de la Moral*. Madrid. Alianza Editorial, S. A.
- Nietzsche, F. (2000 - 2001). *El Anticristo*. Edit. Proyecto Espartaco.
- Piñero, M. (Junio del 2018) *Autobiografía y autoficción en el teatro de José Luis Alonso de Santos: En el oscuro corazón del bosque (reconstrucción del pensamiento del autor)*. XXVII Seminario Internacional del del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías SELITEN@T. España.
- Portocarrero, G. (2004). *Los rostros criollos del mal*. Lima: Red.
- Portocarrero, G. (2001) *Modelos de Identidad y Sentidos de Pertenencia en Perú y Bolivia*. Lima
- Portocarrero, G. (1987). *Castigo sin culpa, culpa sin castigo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú
- Ranciere, J. (2010) *El espectador emancipado*. Manantial edit.
- Sarlo, B. (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires.
- Sarrazac. (2006). *El Impersonaje*. Paris: Universidad Paris III Sorbonne Nouvelle.
- Silva, L. (1978) *Teoría y práctica de la Ideología*. México: Edit, Nuestro Tiempo
- Sztajnszrajber, D. (2017) *Darío Sztajnszrajber y la Posverdad*. [Demasiado Humano, Futurock.fm] Recuperado de: <https://futurock.fm/dario-sztajnszrajber-y-la-posverdad/>

- Toei Animation (productora) (1989-1993). *Dragon Ball Z*. [Serie de televisión] Ep. 10: ¡No llores Gohan! Comienza la batalla! & Ep. Es: ¡Resistencia a la desesperación! Los últimos súper guerreros: Gohan y Trunks. Japón: Toei Animation
- Torre Espinoza, M. (2014). *Rupturas del pacto escénico: narrativa y discurso en el teatro de Angélica Liddell*. Granada. Telónfondo Edit.
- Tossi, M (2015) *Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura*. Argentina: CONICET-Universidad Nacional de Río Negro
- Ubilluz, J.C. (2010) *Nuevos súbitos: Cinismo y perversión*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Ynduráin, D. (2012). *La vida es sueño: doctrina y mito*. Obtenido de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvh664>
- Weiss, P. (1976): *Notas sobre el teatro documental*. Barcelona