

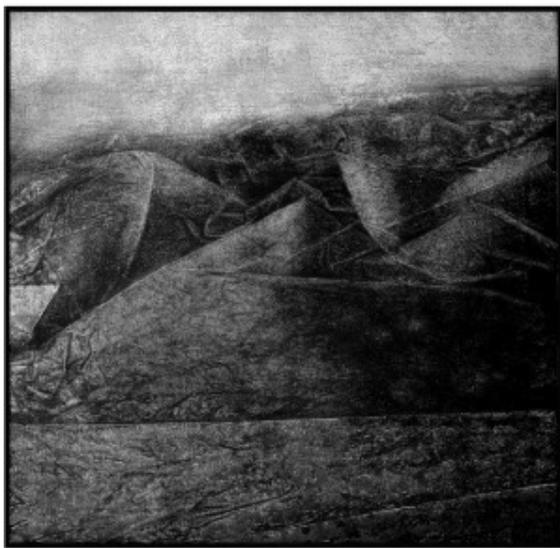
Roberto Matamala Elorz
Universidad Austral de Chile

La Pietá manifestándose en la dramaturgia chilena postmoderna

Algunas notas

Resumen

Este trabajo intenta una hermenéutica de algunas de las realizaciones, clásicas y contemporáneas, del icono La Pietá, así como su actualización en obras de autores dramáticos chilenos del cambio de siglo.



En la nueva dramaturgia, hay temas, motivos, tópicos que se repiten: el incesto es el tema de *El peso de la pureza* de Mauricio Barría (2003) y en *Nobleza obliga* de Benito Escobar (2005); la comida, sus ingredientes, sus recetarios y preparación, en *Pedazos rotos* de algo de Escobar (1998) y en *Impudicia* de Barría (2005), en *Perro!* de Ana Harcha (2004); el mito de Narciso se refleja, en la obra homónima de Manuela Infante (2006) y en *Cámara uno* de Escobar (2003). Una imagen que crea particular mimesis es la imagen de la Pietá, la cual podemos ver en

Impudicia, en *Pedazos rotos* de algo y en *Con la cabeza separada del tronco* de Juan Claudio Burgos (2004). Como se ve, elementos de distinto nivel de significación, los que se insertan en la textura dramática ya sea como sustrato, trama o imagen.

La pregunta es si estos motivos son empleados como recursos transtextuales, con la renuncia a la acción literaria creativa o el llamado al esnobismo que tales operaciones a menudo implican, o como simples *topoi*, aquel recurso “que, buceando en el repertorio de *lo ya hecho*, se exime de inventar aquella figura o aquella situación que la vivacidad de la experiencia postulaba” (Eco 2004a: 249; cursiva en el original). Eco define estos topos como la comunicación de mensajes “pedagógicamente «conservadores»; el topos está prefijado, y por lo tanto refleja un orden preexistente a la obra” (254). Este enfoque no se condice con la postura rupturista de los textos nombrados y, por lo tanto, merece una reflexión más profunda. En las presentes notas intentaremos este ejercicio en relación a uno de estos *topoi*, la Pietá, una estructura visual simbólica que, en principio, no parece ligada al imaginario del último cambio de siglo.

Pero ¿por qué la Pietá? Culturalmente asociamos la Pietá a la escultura de Buonarroti (1475–1564; obra de aprox. 1499), que fija en mármol los conceptos simbólicos de la iconografía medieval. La imagen de la Madonna con el cuerpo de su hijo, tiene múltiples versiones que muestran el cuerpo de Cristo cruzado sobre el regazo de su madre. Hay, por una parte, una mención anafórica al símbolo del suplicio y una mención iconográfica al signo X, a lo crucial; a los dos ejes humanos que hacen un signo único. Tal signo ha adquirido en la historia de nuestra cultura diversos significados, se ha convertido en incógnita —en todo lo que se refiere a la simbología matemática con su poderosa influencia en el lenguaje contemporáneo¹— y en prohibición, en una serie de sistemas semióticos —señales de tránsito, prohibición de fumar o de ambular con animales, por ejemplo. Un signo de dos rectas intersectadas en una oposición estructural elemental y, por lo mismo, extrema.

Las versiones que se han hecho de la Pietá podrían clasificarse en dos grandes grupos: uno, el que presenta a la Virgen y el cuerpo de Cristo solos, como la imagen clásica de Miguel Ángel; luego, el que representa a estos dos personajes centrales rodeados por terceros, ya sean los mencionados en el Nuevo Testamento —María Magdalena, Juan, José de Arimatea, Nicodemo— u otros de relato muchas veces complejo.

Un extraordinario caso se representa en el llamado Retablo de Brera (Sagrada conversación) (1472-1474) de Piero della Francesca (1416-1492). Aquí, la Virgen sostiene en su regazo al niño cruzado con un cordón rojo, anticipando así las señales del suplicio. Santos y sabios la flanquean. En primer plano, arrodillado y cubierto por su armadura plateada, observamos a Federico de Montefeltro, quien se presenta de perfil, al igual que en el retrato de la Galería de los Uffizi en Florencia. Al fondo, y sobre los personajes, encontramos en perfecta simetría arquitectónica, la concha y el huevo suspendido, simbolizando la fertilización divina. La genial disposición de las deixis sacras logra, en la inmovilidad del cuadro, llevarnos desde la pasada fecundación virginal, al momento en que la Madre tendrá que sostener el cadáver del hijo para devolverlo al seno de la tierra.

En la iconografía contemporánea, el acento está puesto en la figura del hombre caído. Desde el boxeador de Eugenio Dittborn, al hombre del pene amputado de Morin, o los repartidores de pizza, bailarines y amantes furtivos de la publicidad de la marca de ropa y accesorios juveniles Kookaï, el Cristo se ha hecho carne sufriente del anónimo hombre del siglo XX².

La Pietá manifiesta el momento más oscuro de la pasión: la transición de la cruz al sepulcro. Pero este momento, en que se produce el oscurecimiento, como la terrible contrapartida del alumbramiento, es la pérdida en la nada, en la escatología del polvo dispersado en el desierto, como lo dice Barría. La absurdidad de la madre que alumbró carne de sepulcro, que de la nada cría para la nada, porque en el momento de la Pietá no hay resurrección.

Pero la imagen tiene aún otro componente trágico, que Cristo ha gritado ya en la cruz: la ausencia del padre. La tragedia tiene entonces dos caras: el oscurecimiento final e irreversible, y esa *absentia*, que es condición necesaria para el concepto mismo de Pietá. La Pietá de Buonarroti se vuelve tan perfecta, tan completa, debido a que su alrededor es la nada, la ausencia total. Esto hace que no conozcamos una otra Pietá pictórica capaz de provocarnos el mismo efecto.

La Pietá del maestro florentino es piramidal. El mármol asume la geometría mínima en el espacio de tres dimensiones: las cuatro caras de la pirámide. En la arquitectura mínima de ese universo la vida pierde la batalla, porque más allá de la geometría, sólo existe la nada.

Si hay una piedra que pueda equipararse a la tragedia griega es ésta, la desbastada por Buonarroti. Sólo el contacto entre los extremos de la belleza y el horror produce el relámpago de la tragedia. También Antígona y Polinice forman su Pietá en el yermo más allá de las murallas de Troya. Ella, piadosamente, lo sostiene en el tránsito a la tierra que le niegan. Se ve a la niña desparramando ese polvo seco sobre el cuerpo muerto del hermano y cantando, cantando todas las muertes desde su vientre —también el padre está ausente.

En su vejez, Miguel Ángel intenta esculpir otra Pietá, la Pietá Rondanini (1555-1564). En la estatua, inconclusa, los cuerpos se despliegan en una verticalidad tremendamente dolorosa, en que la Virgen intenta retener el cuerpo de su hijo en su propio cuerpo luchando con la gravedad de la tierra. “La obra apenas es ya una creación artística (...) está cerca de la nada; es informe, átono, inarticulado” (Hauser 2004: 437). El postrero esfuerzo de la Madre es tan inútil como el del artista intentando torcer las leyes del universo.

Revisemos, ahora, los textos de dramaturgos chilenos contemporáneos referidos a esta imagen.

El primer fragmento corresponde al final de *Impudicia. El impúdico sueño de la muerte*³.

(En ese momento comienza a cortarse el dedo con el cuchillo. Lentamente, primero lo rasguña, luego lo cisura hasta que al final lo cercena completamente).

Quieres mirar, pues ahí la tienes en todo esplendor (*Refiriéndose a su mano*). ¿La ves? Es que acaso no puedes imaginarla: es la madre de dios en las bodas de Canaán pidiéndole a su hijo que transforme el agua en vino. ¿No la ves? Se le acerca y lo toma por el brazo, lo mira con impaciencia y le suplica, porque ella lo sabe, sabe que la felicidad es un delgado cable de seda, y que daría cualquier cosa por mantenerlo tenso y entero. Pero no sucede así, cuando el vino se acaba comienza a correr el tiempo en nosotros... Ella lo sabe y lo supo siempre y por eso no hizo nada por detener a los asesinos de su hijo: ella decidió olvidar para vengarse...

Ella lo sabe, él va a morir, lo besarán con espinas en la frente y al final se lo van a encomendar en sus arrugadas manos seniles. Pero no hará nada. Y cuando el despojo tieso de su hijo caiga por fin en su regazo ella la madre de dios, lo dejará caer bruscamente al barro. Lo podría haber salvado, podría haber intervenido o al menos haberle advertido (pues ya lo sabía en ese entonces). En cambio, lo arroja para no tener que amarlo, porque no soporta el peso de su cuerpo, lo deja caer, una y otra vez, para salvarse de esa horrible obligación que nos liga a los demás. Matar para no tener que amar... (*la sangre fluye copiosamente*).

Aunque en verdad ella ni siquiera lo dejó caer. No hizo nada, el cadáver se fue resbalando lentamente desde el seno de su vientre por las ondulaciones de su túnica hasta que sus costillas presionaron sus propias rodillas produciendo un

agudo dolor (*Gime silenciosamente*).

Ella no lo botó. Ella simplemente no lo sostuvo, ni lo amortajó, ni clavó una seña en su cripta, ni siquiera cerró su boca, ni limpió la baba lechosa que nacía de sus comisuras.

El hijo de dios cae en el barro y se hunde de a poco hasta desaparecer. La lluvia cesa. La tierra se seca. El sol quema y el polvo vuela. El sonido de la brisa en medio de un enorme desierto... (Barría 2005: 9)

El siguiente texto, corresponde a acotaciones capitulares y al tercer parlamento del fragmento I, "LA CARNECERÍA" (sic) de *Con la cabeza separada del tronco*:

el chico se me había echado en los brazos, formando conmigo, alicia, una pietà casera, a merced de un César implacable

CUERPO Y LLAGAS DEL MUCHACHO en los brazos de otra mujer que golosea con el cuerpo

OTRA MUJER

(...) aparece el cuerpo del chico
con tremendas heridas
son las llagas del aprendizaje
(...) quiero circular dentro de ese chico
que sólo puedo escuchar y oler
(...) oler, oler, oler, oler, oler, oler, oler
hasta caer exhausta
hasta que no pueda más
desde sus pies a su cabeza
pasando por el centro
(...) es una verdadera
misión purificadora
ubicar mis fosas nasales
en la línea de partida
ir subiendo
sin que despierte del sueño
ir subiendo
primero sus pies
continuar mi travesía
por sus piernas
los vellos de mis fosas
con los vellos de sus piernas
qué placer
y luego subir (...) (Burgos 2004: 8-10).

Finalmente, de *Pedazos rotos de algo*:

EL: A este horno. Diles que es una ceremonia. Quítate las cicatrices. Sopórtalo. Mi madre ha servido, deberías buscar en su boca. No intentes buscar su boca. Ella mueve mis labios. Es indescriptible. Levanta mi brazo y lo conduce con similar parsimonia. Ella respira por mi nariz. Toma las piernas mías y camina hacia el resto del padre. Baja su cabeza y es mi cabeza bajando. Tenemos algo ausente en el cuerpo. Una falla. Yo escucho los cabellos salirse, escucho nítido por los oídos de la madre. Ella desparrama por mí lo que fue quedando de

cemento. Es una repetición asombrosa de tus retinas, padre. Ahora eres una calle. Ruedan sobre ti, se estrellan, instalan nombres. ¿Crees que ella está aquí? ¿Crees que se pudren los animales esperándonos? La carne salta al fuego. Es el infierno y es la cena. ¿Crees que ella te podría llevar agua? ¿Lavarte? ¿Crees que ella se acerca? ¿Crees que mi madre lo haría? (Escobar 1998: 14)

En el primer fragmento, la mano con el dedo cercenado es la metonimia de la mujer perdiendo al hijo. La mutilación representa, a la vez, el parto y el descendimiento de la tierra en el acto elíptico máximo, en que el parir y el arrojar de sí se presentan en el mismo instante. El tópico del *pulvis es et in pulverem reverteris* es recreado por Barría en una secuencia también clásica: caída, barro, polvo seco dispersado por el viento, pero con la adición de la fugacidad de esa vida que, apenas salida del vientre de la madre, se pierde en el susurro de la brisa en el desierto. Esto, sin intervención de la Madonna, quien simplemente lo deja ir, convencida de que el destino estaba fijado desde mucho antes, “desde cuando el vino se acaba [y] comienza a correr el tiempo en nosotros” (Barría 2005: 9). Y para salvarse de “esa horrible obligación que nos liga a los demás. Matar para no tener que amar”. Y él —o, tal vez, Él— que “da las órdenes aquí y allá” (5), “le acerca una cajita donde guarda ¿otros dedos?” (9); y cierra la obra con un texto que define, certeramente, que el rito volverá a realizarse una y otra vez: “Mañana llego más temprano”.

La Pietá de Burgos, en cambio, es un amasijo de autoerotismo, maternidad frustrada y sueño de posesión eterna. Es el monólogo —el tercero de una serie de textos masturbatorios con los cuales se inicia la obra— de una mujer que al parecer se llama Alicia (sic). Ella recuerda el olor de un muchacho extranjero en una carnicería (sic) y, en el entresueños que sigue a un baño, lo escucha y lo huele (lo “golosea”, en la expresión de Burgos) en uno de estos textos obsesivos típicos del autor, en que la repetición de palabras, generalmente en grupos de tres, cuatro y las sumas, siete y ocho marcan el ritmo poético del discurso⁴. El erotismo tiene que ver aquí con lo edípico, con el muñeco, con el niño objeto, que come y es comido, que incorpora y es incorporado, que poseyendo, es poseído. Así como en el texto de Barría la sensualidad está en el gusto, en el sabor, en la textura de los alimentos que se cocinan, acá está en el olfato, en esa mujer que huele todo ese cuerpo de hombre-niño, devorándolo con su nariz desde sus pies hasta su “centro dormido”. No quiere ella un macho que la posea. Es ella quien desea poseer al efebo en una sensualidad que puede leerse como deseo incestuoso, hetero u homosexual, porque el sexo de la llamada Alicia no tiene importancia, con la salvedad de que no es todavía el hombre: éste se encuentra lejos, buscando la manera más efectiva de separar su cabeza de su tronco.

En el texto de Escobar, finalmente, la madre —con el fondo de los doce ¿apóstoles?— conduce los movimientos del hijo como los de una marioneta que, insensiblemente, incorpora a su cuerpo hasta volverse una sola carne, unos solos sentidos, un ser tan sólo. Lo perturbador del texto está logrado porque es la misma sintaxis que realiza la mimesis. La frase breve une los cuerpos de madre e hijo, miembro a miembro, órgano a órgano, para, en una última maniobra discursiva, que muestra la exquisita factura de su técnica, separar un logos de aquel ser doble, que permite seguir inquiriendo en el enfrentamiento con el padre.

El *topoi* no es en este caso un atajo. Muy por el contrario, es reconstruido, reformulado e integrado a textos en que se desarrollan con enorme fuerza expresiva, las agonías escatológicas de la presencia y la ausencia.

Bibliografía

Barría, Mauricio. 2005. *Impudicia. El impúdico sueño de la muerte*. XI Muestra nacional de Dramaturgia.

_____. 2003. *El peso de la pureza*. IX Muestra nacional de Dramaturgia.

Burgos, Juan Claudio. 2004. *Con la cabeza separada del tronco*. X Muestra Nacional de Dramaturgia.

Eco, Umberto. 2004. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.

_____. 2004. *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.

Escobar, Benito. 2003. "Cámara uno". *Cruce de arterias*. Santiago de Chile: J.C.Sáez.

_____. 2005. *Nobleza obliga*. Teatro a Mil.

_____. 2000. *Pedazos rotos de algo*. Madrid: Casa de Las Américas.

Harcha, Ana. 2004. *Perro! seguida de Lulú*. Santiago de Chile: Ciertopez.

Hauser, Arnold. 2004. *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Debate.

Infante, Manuela. 2006. *Narciso*. Texto inédito proporcionado por la autora.

Para citar este artículo

Roberto Matamala Elorz. 2006 : «La Pietá manifestándose en la dramaturgia chilena postmoderna». *Documentos Lingüísticos y Literarios*