



# Desvestir Santos

## El juego como utopía inversa. Una lectura hermenéutica

*Somos cyborgs, híbridos, mosaicos, quimeras.*

*Donna Haraway*

*...desde el mundo en el que estamos, estamos nosotros como cuerpo de hombre, como cuerpo de mujer, con nuestras corporalidades, que nos dan acceso a la expresión de la realidad que somos y a la que se nos da abrirnos.*

*Alfonso P. de Laborda*

**María Isabel Crubellier**

### Resumen

A través de los postulados hermenéuticos propuestos por Hans-Georg Gadamer (1991) y Gianni Vattimo (1991) se profundiza en el análisis de la obra sanjuanina *Desvestir Santos* del Grupo El Candado Teatro. Desde este marco teórico mi lectura es dialéctica con una investigación que vengo desarrollando acerca de la categoría del cuerpo en el teatro, lugar ritual que se constituye como tercer horizonte donde se produce el encuentro del yo y el otro a través de cuerpos no metafóricos, y por el que se restituye un sentido de pertenencia a un presente histórico. El encuentro entre mi corporalidad y la corporalidad del otro en un tercer horizonte deviene alternativa de una utopía. La experiencia con esta puesta nos propone a los espectadores a desvestir a la mujer de las imposiciones que carga su corporalidad por un discurso que la condiciona biológica, sexual y socialmente. Deshabitarla, a través del arte y la reflexión, de esta corporalidad históricamente constituida, posibilita pensar su cuerpo como expresión extensiva de percepciones transformadoras. En *Desvestir Santos* el mito de cómo debe ser la mujer sanjuanina- imagen que se corresponde con la imagen de la mujer que funda y nos da sentido de pertenencia a este lugar, a nuestra historia y a nuestra tradición- se halla invertido. Esta hipótesis se fundamenta en la teoría hermenéutica de comprensión de un texto.

**Palabras clave:** Hermenéutica - Historia - Arte - Teatro - Corporalidad - Mujer

### Abstract

*Through the hermeneutical principles proposed by Hans-Georg Gadamer (1991) and Gianni Vattimo (1991) deepen the analysis of the work Desvestir Santos of El Candado Theatre Group. From my reading this theoretical framework is dialectical research that I have been developing over the grade of the body in the theater; ritual place that constitutes a third horizon where the encounter of self and other bodies through non-metaphorical, and laying restores a sense of belonging to a historical present. The meeting between my physicality and corporeality of the other in a third alternative horizon becomes a utopia. The experience with this set offers us viewers to undress the woman of his bodily load impositions by a speech that the biological conditions, sexually and socially. Deshabitarla, through art and reflection of this corporeality historically constituted, allows your body to think as extensive expression of transforming perceptions. In Santos Undressing myth of how women should be sanjuanina-image corresponding to the image of the woman who founded and gives us a sense of belonging to this place, our history and our tradition-is invested. This hypothesis is based on hermeneutic theory of understanding a text.*

**Keywords:** Hermeneutics - History - Art - Theatre - Corporeality - Women

### Hacia una filosofía hermenéutica: postulados para comprender el sujeto del arte

En los postulados hermenéuticos de Gadamer leemos que *toda comprensión es un comprenderse*, el modo de ser del estar-ahí en cuanto el que comprende se proyecta a sí mismo como posibilidad. Esta proyección realizada en la interpretación de un texto determinado supone la revisión de unos conceptos primeros por otros sustituibles progresivamente, ya que la actitud hermenéutica que el intérprete debe tener hacia el texto requiere de estar abierto al mismo en “dejarse decir algo por él”, por su alteridad. (Gadamer, 1991: 335)

La relación que el intérprete tenga con su comunidad, y por extensión su vinculación a una tradición, determina el acto de comprensión del sentido de un texto, la comprensión así entendida es participación en un sentido comunitario y la hermenéutica develará las condiciones en las que se comprende bajo las cuales se experimenta la tensión entre texto y presente histórico. Mi horizonte de comprensión estará en perpetuo movimiento por el desplazamiento a la alteridad que me ofrece el “otro”. El horizonte ganado se convierte en experiencia para el que experimenta, así la misma deviene un saberse, un auto-conocerse en la finitud y en los límites de la posibilidad, lo que significa experimentar la propia historicidad.

Desde este marco teórico mi lectura de *Desvestir Santos* es dialéctica con una investigación que vengo desarrollando acerca de la categoría del cuerpo en el teatro, lugar ritual que se constituye como tercer horizonte donde se produce el encuentro del yo y el otro a través de cuerpos no metafóricos, y por el que se restituye un sentido de pertenencia a un presente histórico. El encuentro entre mi corporalidad y la corporalidad del otro en un tercer horizonte deviene alternativa de una utopía.<sup>1</sup>

Comprender un texto para Gadamer es entrar en diálogo con él reunidos en comunidad, diálogo que transforma por el uso del lenguaje que “desvela” un sentido presente. Es en el lenguaje donde se conforman, cambiantes, el orden y la estructura de nuestra experiencia, así es que la palabra interpretadora, por la que se realiza el pensar, es una creación. Lo que puede comprenderse es lenguaje.

Vattimo considera que la tarea de una filosofía hermenéutica se define por el carácter no fundamentador sino rememorativo del pensamiento que se ofrece como una interpretación del sentido de la existencia en su presente histórico, a partir de una transformación que distorsiona, construyendo y reconstruyendo la continuidad entre pasado y presente, y también por la proyección hacia el futuro en la forma de conjetura o expectativa. El ser, memoria y trasfondo, es interpretado dentro de su evento. La interpretación es “un evento dialógico en el cual los interlocutores se ponen en juego por igual y del cual salen modificados; se comprenden en la medida en que son comprendidos dentro de un horizonte tercero, del cual no disponen, sino en el cual y por el cual son dispuestos”. (Vattimo, 1991: 61-62). Una hermenéutica-diálogo que llega al conocimiento de la verdad en el acaecer de experiencias e

interpretaciones siempre nuevas.

De su ensayo como ejemplo de aplicación de la hermenéutica a los textos de Nietzsche y Heidegger, rescata del primero el desenmascaramiento de la verdad y la disolución de ser como fundamentos para el reconocimiento del juego de fuerzas de las relaciones sociales y de dominio, y afirma que las representaciones de la conciencia son producto de los condicionamientos impuestos por el lenguaje y de la imagen que los otros nos devuelven. Este sistema de conceptos y de valores en la cultura no se corresponde con la naturaleza de las cosas sino que se multiplican por su capacidad de mentir y enmascarar. De Heidegger retoma que el ser es evento, acaece, se da, es un proyecto arrojado con la capacidad de ver su pasado como historia y como posibilidad abierta- lo que se denomina monumento por su carácter de huella y de referencia a un canon transmitido-. La experiencia hermenéutica de comprensión de un texto, con el que se establece el diálogo, “adviene por una transmutación de forma”, esto es la fusión de horizontes - de la que hablara Gadamer-, por la cual deviene el encuentro con una “nueva forma capaz de perdurar”. (Vattimo, 1991: 176)

¿Se trata entonces de encontrar nuevas formas para comprender nuestro mundo? Creo que es necesario ofrecer formas de repensarlo, de reinterpretarlo. La hermenéutica adviene entonces cuestionamiento y reflexión filosófica, ya que cambiaron las formas de ver el mundo y de percibirlo, se nos abre a la posibilidad de establecer nuevas utopías desde la lectura y el acto de escribir.

El ser surge en la experiencia posible y de sentido por la lengua, por la que se transmiten formas (repeticiones-ejecuciones) que son origen también de otras y nuevas formas. La experiencia con la verdad es una experiencia del pensar y una experiencia de repetición en el sentido de un “reestablecimiento de la continuidad.” De allí que de la comprensión de un texto sea también la comprensión de los mitos que fundan ese texto. En este sentido mi ensayo pretende develar las representaciones y mitos subyacentes en *Desvestir Santos*, fundantes de una tradición definida por una imagen simbólica de la corporalidad de la mujer.

La historicidad se postula como *pertenencia*, lo que quiere decir que a la hermenéutica como interpretación le corresponde *crear* teórica y prácticamente un sentido, no como teoría de la verdad sino como ética de la interpretación, en un mundo en el que el ser se está “disolviendo” como huella y recuerdo - según Vattimo- yo diría y en referencia a la hipótesis de mi trabajo “descorporizando”. La nueva filosofía de la historia se caracteriza por la sustitución del modelo lineal, lo que quiere decir que el acaecer del sujeto histórico “no sería ni progreso o regreso, ni retorno de lo igual, sino “interpretación” (Vattimo, 1991: 110), en el contexto de una imaginación utópica que se abre como posibilidad.

### Deshabitando corporalidades

*Desvestir Santos* es una obra de creación colectiva estrenada por el Grupo El Candado Teatro en el año 2006 con las interpretaciones de Andrea Terranova y Norma

<sup>1</sup> En un trabajo inédito titulado *Corporitales en el teatro: hacia una percepción rizoma* desarrollo más extensivamente los conceptos de cuerpo, espacio teatral y ritual.

Velardita, y la dirección de Ariel Sampaolosi. Su argumento abarca las diferentes etapas de la vida (niñez, adolescencia, adultez) que atraviesan dos hermanas, cuyos cuerpos sufren y manifiestan las carencias, privaciones e imposiciones de haber nacido en tierra estéril, donde el desierto destina a la infertilidad de un cosmos reglado por la envidia.

Poner en escena una obra que hablara sobre la siesta de San Juan, que aludiera a los chismes típicos de la gente de pueblo y patentizara en un desnudo (los Diarios exaltaron el hecho del primer desnudo femenino en la provincia) una imagen otra de mujer generó un cambio en el horizonte del espectador sanjuanino tal vez no asiduo a ver obras de teatro locales. El proceso de creación de la obra constó primeramente de la dirección de improvisaciones corporales y textuales a partir del trabajo con elementos propios de la sala. Se incorporó al grupo Andrea Benavidez con la idea de escribir textos que ayudaran a la temática, presente desde el inicio, de mostrar la vida de dos hermanas que quedan solteras y que deben responder a sus roles impuestos. Andrea participó en la escritura de textos a partir de visualizar algunas escenas ya armadas desde la acción y Ariel, como director gustoso de la experimentación fue realizando un proceso de armado constante y continuo de la obra. Nos dice Norma: "La obra recién comienza cuando se estrena. Cuando tenés el contacto con el público."<sup>2</sup>

Con la intención explícita de hablar acerca de la idiosincrasia del sanjuanino es frecuente en las obras de El Candado Teatro la referencia a la propia historia cotidiana de la gente de la provincia. En el caso particular de esta creación observamos cierta frecuencia en la manifestación de isotopías, como por ejemplo el hecho de que sean las mujeres las que deben cumplir con el cuidado de los padres, o es la mujer la que generalmente es "mal vista" si no se casa- aquí el significado de la expresión "quedarse a vestir santos" - o es señalada con el dedo si se casa embarazada extra-matrimonio, también es quien debe cuidar en todo momento una imagen frente a ella misma, a sus padres, a su pareja, a las instituciones, y a la sociedad toda, lo que encubre una imagen de su cuerpo femenino connotada con lo sexual. De allí también que la posibilidad estética del desnudo de los torsos de las actrices fuera hasta sorpresiva, por lo que pudo conocerse de algunos comentarios. Más allá de lo anecdótico de esta experiencia me interesa, y a partir de la lectura de la obra en su puesta, preguntar: ¿Qué rituales de interacción codifican una corporalidad-hombre y una corporalidad-mujer? ¿Cómo se construye la imagen simbólica del cuerpo de la mujer? ¿Qué alternativa subjetiva podría delinear una imagen otra?

La búsqueda del grupo pasó por mostrar cómo, a través de la existencia de dos discursos- el de la palabra y el del cuerpo- la palabra va silenciando al cuerpo, el que va construyéndose en sus emociones y sensaciones por los condicionamientos sociales. "En la obra al principio hay una primacía del cuerpo y luego hay una primacía de la palabra, en la vida es así. Queríamos vivenciar con el cuerpo este traspaso", cuenta Norma.

La experiencia con esta puesta nos propone a los

espectadores a desvestir a la mujer de las imposiciones que carga su corporalidad por un discurso que la condiciona biológica, sexual y socialmente. Deshabitarla, a través del arte y la reflexión, de esta corporalidad históricamente constituida, posibilita pensar su cuerpo como expresión extensiva de percepciones transformadoras.

### Ser-cuerpo-mujer: representación y deseo

En tanto el inconsciente está estructurado como lenguaje se poseen representaciones del deseo, es decir que se codifica el deseo como represión o permisión en la ordenación de la subjetividad. Esther Díaz en sus comentarios analíticos sobre la obra Deleuze y Guattari retoma el concepto de deseo "molar", cuando éste es deseo consciente (representación de objetos de deseo) el que se origina a partir de lo "molecular", es decir a partir de los flujos inconscientes del deseo o cuerpo sin órganos. Este cuerpo sin órganos se define como el deseo en estado puro, el que aún no ha sido codificado y carece de representación. Codificar el deseo se interpreta como la posibilidad que tiene el poder de darle una representación al deseo para que se haga consciente y de esta manera manejable, previsible y "despotenciado", como postula la autora, para los cambios.

Cuando el deseo es manipulado merced a imponerse sobre los sujetos es cuando se le reconoce por un nombre. El discurso le ha otorgado uno por la palabra, así los sujetos pueden diferenciar lo que quieren sin cuestionarse si ese deseo vino de otro lugar. En una sociedad capitalista los flujos de deseo están codificados para ser consumidos. No me detendré en las consecuencias de esta idea, sino que me interesa la postulación de cómo el deseo también puede hallar su línea de fuga y desterritorializarse en el escape "por las grietas de los muros familiares, salir afuera, corretear, jugar, revolucionar, crear". La producción de deseo acumulable en un objeto o un sujeto determinado asegura el mejor control social, de esta manera la sexualidad como codificación social, le impone al deseo a ser sexuado, y le tocará a la mujer cargar con este imperativo histórico como exigencia orgánica y natural.

Para Foucault la aparición de enunciados y de discursos determinantes en el espacio de las relaciones de poder y de las prácticas sociales, crean conductas condicionantes en los sujetos. El poder es el saber que disemina extensiones de control por medio de "los aparatos de encierro" los que se pueden definir diferentemente en la historia (instituciones escolares, familiares, religiosas, de trabajo) por la relación que un sujeto adquiere con su cuerpo, al que generalmente se lo debe someter. El topos de encierro ordena las corporalidades, las compone, las regla, las delimita bajo el logos del nombre, de la posición a ocupar, construyendo a la vez la posibilidad de la expresión individual tanto para el cuerpo como para la palabra.

La referencia a ciertos conceptos de Deleuze y Foucault nos lleva a determinar y analizar la representación corporal de la mujer que una sociedad tiene de ella. Se pueden distinguir dos líneas de pensamiento en la construcción de las corporalidades: aquella en la que por

<sup>2</sup> Entrevista realizada a Norma Velardita, actriz de *Desvestir Santos* – San Juan, octubre 2007.

## Desvestir Santos El juego como utopía inversa. Una lectura hermenéutica

un proceso discursivo se las ordena en taxonomías fijas e inamovibles; y aquella que sostiene que una corporalidad se va construyendo por la acción de los propios esquemas corporales.

Entonces: ¿Qué papel cumple el cuerpo en la constitución y el conocimiento de la realidad? Si lo entendemos desde la segunda perspectiva veremos que las corporalidades pueden ser percibidas de formas otras. La percepción no constituiría representaciones sino que sería puro fluir, devenir del conocimiento como acción corporizada. El mundo que creeríamos conocer no estaría pre-dado, surgiría a través de su acaecer histórico caracterizado por la apertura y la movilidad, por la intencionalidad de creación. Reducir el cuerpo, en este caso el cuerpo de la mujer, a una mera representación connotada negativamente por exclusivamente su carácter sexual significaría avalar las imposiciones que lo relegan a no expresarse naturalmente, descorporizarlo de su potencialidad; esta descorporización patentiza la represión subjetiva de su conciencia. Fluir libremente desde su corporalidad le daría al cuerpo de la mujer otra posibilidad de definirla.

En *Desvestir Santos* la representación de mujer madre-hija-protectora de los padres ancianos-santa esposa inmaculada, mistifica el cuerpo de las hermanas, lo que puede interpretarse como metáfora del orden político y social que traspasa sus marcas a la interioridad trágica de las mismas.

*“Había una vez... dos mujeres ardiendo en el infierno, azotadas con las perlas de un rosario que no alcanza a mitigar el dolor de no entender la vida, la muerte, el pasado, el futuro. Aturdidas de sueños llenos de niños y casitas y mariditos que no llegarán, porque madre y padre lo impedirán. Que no llegarán porque si padre y madre mueren jóvenes y liberan el mandato, suplirán las órdenes, las vestimentas de los santos, tantas veces gastadas y ensuciadas ex profeso, cambiadas cada semana sí o sí, porque las ropas de algunos, no se rasgan y tienen obligación de inmaculada prestancia.*

*Pegadas en las sillas de totora, recalentadas por la temperatura ambiental de la siesta. Dos acciones modelando el ensanchamiento de las caderas: rezar, azotarse con el rosario, bordar los trajes de los santos. Las puntillas, los encajes.”*

En la tercera escena vemos la transformación del cuerpo-niña al cuerpo-adolescente a través del baño en la ducha, que deja los rastros del maquillaje sin ser borrado totalmente, y a través del cambio de vestido. En toda transformación ritual sabemos hay una mutilación, en esta escena se ha mutilado el deseo de fertilidad del cuerpo. La escena toda transcurre en el silencio de sus voces, el cuerpo se irá silenciando para darle lugar a la palabra, a la voz en las escenas siguientes.

*“Había una vez... una mujer y una ausencia de cuerpo presente, augurando maldiciones para todo el mundo, envidiando. Acumulando ponzoña para cinco generaciones, cuidando dos cuerpos casi muertos, abandonados a su suerte de ser fluidos, análisis,*

*sondas intravenosas y cataclismos. Sopa licuada para que pase por el tubo tráqueo, podredumbre, olor a mierda en la casa entera, en el patio a la sombra, también olor a mierda, pero que emana de adentro de la casa, de adentro del cuerpo de una mujer que charla con la ausencia de otra, de la otra que se las picó sabiamente, porque no le correspondía, por hija de puta, por yegua.*

*Una mujer convertida en árbol. Enterrada hasta las rodillas. Inmóvil, no quiere decir quieta. Inmóvil quiere decir muerta en vida, muerta de envidia. Enterrada y torturada por los pájaros en la cabeza. Pies llenos de raíces que se filantan como várices y la sabia que sube y sube hasta los pelos de la cabeza. Blancos.”*

Acerca de la simbología del vestido Mariella Nigro comenta que: “El vestido está en las antípodas de la desnudez; pero de todas formas permanece latiendo en ésta, mediante la denuncia de su ausencia. Y así, el desnudo en el arte femenino será otra metonimia, la del vestido desgarrado por la violencia o el perdido por la vulnerabilidad o el despojo por la maternidad, pero en todo caso, la ausencia de envoltorio siempre volverá significativa la desnudez.”

En la escena mencionada del baño y la limpieza del rostro la trasfiguración potencia la fuerza expresiva de un ritual. El clima de la obra cambia, significa que ya no hay posibilidad de una vuelta atrás, se ha dejado en el pasado el juego de la niñez y la seducción de la adolescencia, se le ha colocado ahora – con el vestido- una frontera perceptual al cuerpo- imagen reversa de la mujer- la tristeza inexpressiva afirma en estas mujeres su condición de infértiles. Como identidad asumida el vestido ahora las condiciona a quedar mutiladas interiormente.

El ritual, con sus signos corporales realizados en la soledad de un acto íntimo, se ha consumado. Los cuerpos de estos personajes cumplen con un destino que aceptan sin rebelarse, no hay poder corporeizado al que gritarle, el mismo- y esto es característico de los textos representados por El Candado- es un desaparecido de los mundos simbolizados, entonces la mirada se centra en estos personajes ¿fantasmas? que repiten sus mismos gestos y articulan las mismas acciones sobre la base de recuerdos olvidados. No hay secretos, ni enigmas, están como “varados” en un presente que acaece sin reloj, estancados en un “entre” que no es limbo, tampoco infierno, ni cielo; tal vez repitiendo la imposibilidad de establecerse en lo “terrenal”, topos utópico feliz último. Así también se manifiesta en otra obra de El Candado, *Consortio 10 p.m* cuando la Solterona es su monólogo al principio dice: “Aunque se guarden víveres suficientes, desearemos el hambre. Aunque se llegue bien vestido, desearemos la desnudez. Aunque nuestra mente se vanaglorie de su agudeza, desearemos el embrutecimiento. Aunque bebamos toda el agua del mundo, desearemos la sed. Aunque traigamos toda la soledad que se puede llevar a un cielo, desearemos al otro, ser el otro, ser en el otro, y que el otro nos desee. Ahora en este ojo de órbita virgen de luz, de alfombras de silencio, aquí donde nada puede verse porque nada hay, estamos aquí aprendiendo a esperar, esperando interminables cegueras. Estamos acá para desear, nunca fue distinto.”



Encerrados en un ascensor cinco personajes alternan variaciones corporales entre juegos, besos, bailes, silencios y discusiones porque reconocen que el tiempo se ha diluido como el viento, sólo queda el deseo patente en un rumor que alguna vez fue palabra. Es por eso que desde lo corporal se dejan fluir en las acciones, y a medida que van ascendiendo en pisos, las mismas van mostrando lo siniestro humano que se pretende rescatar por los juegos que los personajes proponen. De allí que una poética del grotesco caracterice los trabajos de este Grupo por la patencia de mundos en los que no se puede establecer los límites entre un orden y otro: las dualidades se descorporizan por la inclusión de un tercer elemento central que posee atributos del elemento precedente y del que le sucede: Cielo/Tierra/Infierno; Bello/Grotesco/Siniestro; Mito/Juego/Rito.

### Ser-cuerpo-mujer: imagen y mito

La desnudez adquiere sentido en *Desvestir Santos* a la luz de uno de los mitos fundantes de San Juan. Se trata del mito de la Difunta Correa, protectora de los viajeros y símbolo de la fertilidad, benefactora de nutrición a las madres débiles de leche, y a quien las novias ofrecen sus vestidos como promesa de haber sido agraciadas con la posibilidad del matrimonio. La historia del mito cuenta que entre 1840 y 1850 Deolinda Correa iniciara un viaje desde San Juan a La Rioja en búsqueda de su esposo, que había sido reclutado en las tropas montoneras de Facundo Quiroga. Tras haber quedado sola y siendo portadora de una belleza peculiar se dice que el comisario del pueblo la pretendía. Pero ella, fiel al amor por Baudilio Bustos, el padre de su hijo, se enfrenta con el desierto cargando al niño en brazos y con escasas provisiones. Las distintas versiones coinciden en que la travesía la realizó sólo a pie y que, tras los infortunios del clima, con sus tormentas de tierra, los vientos calurosos, Deolinda murió bajo la cima de un monte, que se conoce con el nombre de Cuesta de la Sierra Pie de Palo. Su hijo fue encontrado por unos arrieros amamantando del pecho de la madre. Años más tarde el mito adquirió connotación religiosa. Por la zona un arriero había perdido 500 cabezas de su ganado y al encontrar la sepultura de Deolinda y por su devoción tradicional a las ánimas le prometió edificar una capilla en su honor si le concedía hallar su pertenencia. El favor se conoce como "Milagro de la Cuesta de las Vacas". Fernando Mó rescata que "*miles de ofrendas son llevadas al santuario, especialmente los trajes de novia, respondiendo a que la difunta es considerada enemiga acérrima de la soltería.*" (Mó, 1990: 93)

Así como ya se dijo que la imagen de mujer protectora de los padres y esposa inmaculada se mistifica en *Desvestir Santos*, como construcción simbólica occidental de su corporalidad, ésta se refuerza en el mito sanjuanino de la Difunta, que se constituye en el imaginario colectivo de idealización de la figura femenina. Deolinda es la mujer que da su vida por buscar a su hombre, es la mujer que da vida con sus pechos más allá de la muerte, es la que vence la esterilidad inclemente de la tierra desértica imponiendo la fecundidad de sus dádivas a los hombres. Su cuerpo fértil es antítesis de la estéril tierra desértica.

¿Por qué conectar el mito de la Difunta con la obra teatral? ¿Cuál es la construcción simbólica del cuerpo en

la misma? El cuerpo es un territorio delimitado por un poder. A través del dualismo cuerpo/alma el cristianismo ha conformado negativamente la representación subjetiva de los cuerpos humanos, y ha simbolizado lo sexual en lo femenino. También sabemos que del mundo de la tecnología a la genética determinista, de la digitalización de los órganos vía internet a la creación de espacios multifuncionales, del net-art a los nuevos paradigmas de hibridación en el arte, el concepto de cuerpo se ha ido modelando en una nueva plasticidad identitaria. Entonces, una lectura interpretativa en sentido hermenéutico del cuerpo de la mujer no puede prescindir de este entorno fluctuante de cambios para los que ha sido necesario un nuevo paradigma de reflexión filosófica e historicista.

Foucault ya estableció que es en la sexualidad donde las relaciones de poder encuentran las estrategias viables a "normalizar" la conducta de los sujetos por medio de políticas del deseo. Rafael Vidal en su artículo *El poder en el cuerpo, subjetivación, sexualidad y mercado en la sociedad del espectáculo* propone problematizarnos, en el sentido de superación, nuestra sexualidad regulada, disciplinada- desde las redes de vínculos cognitivos, afectivo y corporales, en las que emergemos como tales- es decir a nosotros mismos como lugares dinámicos cruzados por líneas de agenciamiento y relaciones múltiples.

Es válido a partir de este planteo conectado con Deleuze, preguntarnos entonces: ¿Puede el cuerpo volverse un potente lugar de transformación de sí mismo y de su identidad política y social? ¿Cómo el cuerpo puede ensayar los ideales utópicos inventando rituales que accionen la mitología contemporánea?

Hasta ahora se han delineado dos concepciones de mujer: aquella que responde a una representación heredada, y la que se concibe como imagen mito. En ambas lo sexual implícito, la diferencia es que en la segunda lo sexual está sublimado. En la primera existe un deseo impuesto a la mujer en cuanto ser sexuado, es decir hay obligaciones que históricamente viene cargando por su condición de mujer que se implantan de manera no feliz sobre su cuerpo. Vemos que en la imagen- mito, y especialmente en San Juan, la condición de fertilidad que debe tener la mujer se forma como antítesis del suelo del desierto. El cuerpo de la Deolinda resistiendo al desierto; su pecho, fuente originaria de vida, contraponiéndose al espacio. Su cuerpo se define libremente sólo por la posibilidad del encuentro con el otro: su esposo. Movidio por la esperanza de hallar ese otro cuerpo, en esta búsqueda la corporalidad se define a ella misma: Deolinda-mujer-dadora de vida por encima del desierto. El acto de poner el cuerpo por la búsqueda fue un acto corporalmente libre motivado por la posibilidad del encuentro con el otro.

En la obra los dos modelos están presentes en su inversión: la mujer no es representación de deseo y no es madre fértil. Y sin embargo tampoco se propone una imagen de la misma. Sin deseo ni necesidad estas mujeres sólo pueden jugar, es la única opción. Y jugar con lo único que tienen: su cuerpo. Tal vez para volver a reinventarlo con las pistas que él mismo les dé, porque es el cuerpo el que vuelve a dar identidad, el que se vuelve a escribir, el que busca una nueva forma, un nuevo concepto, una identidad más feliz que la heredada, o que la impuesta, y es a través del arte que puede encontrarla.



### El juego como utopía inversa

El teatro se constituye el lugar donde puede llevarse a cabo el ritual de develamiento de los mitos de nuestra corporalidad. Como analizábamos en el apartado anterior, el cuerpo de la Difunta Correa hoy trasciende más allá de la vida terrenal por la posibilidad de dar vida espiritual a los fieles que le son devotos. La imagen simbólica del cuerpo de la Difunta construye el mito en San Juan de la mujer que da vida a través de sus pechos. En *Desvestir Santos* el mito de cómo debe ser la mujer sanjuanina- imagen que se corresponde con la imagen de la mujer que funda y nos da sentido de pertenencia a este lugar, a nuestra historia y a nuestra tradición- se halla invertido. Esta hipótesis se fundamenta en la teoría hermenéutica de comprensión de un texto.

Deleuze propone no buscar lo que el texto quiera decir, sino acercarse al mismo a través del cuestionamiento de su funcionamiento, de sus líneas de fuga, sus convergencias, articulaciones y expansiones. Tal a la manera de un rizoma, la que puede ser análoga al ejercicio de escritura, proceso de exploración, entrecruzamiento múltiple, cartografía en transformación y búsqueda de una unidad propia.

Gadamer considera que es el juego el modo de ser de la obra de arte que modifica al que la experimenta: el jugar es un ser jugado. El juego es lo repetible y por lo tanto lo permanente, lo que se representa en el juego es “lo permanentemente verdadero” dice el autor. Así definido, como *transformación en construcción*, como constructo, el juego es configuración de algo nuevo. En este sentido, la obra de arte se experimenta desde la “ocasionalidad” del hecho de que se la represente, la obra como *acontecimiento*: “es la obra misma la que acontece en el acontecimiento de su puesta en escena”. (Gadamer, 1993: 197)

Desde otra perspectiva Agamben considera la vida como puesta en juego, nos dice que el sujeto “es aquello que resulta del encuentro y del cuerpo a cuerpo con los dispositivos en los cuales ha sido puesto en juego.” (Agamben, 2005: 93). Toma de Emile Benveniste la idea de que el juego representa la inversión de la esfera de lo sagrado, en el sentido de que el juego rompe la unidad de mito y rito, desactivando los dispositivos del poder y restituyendo los espacios que el mismo le había confiscado. El juego es siempre de naturaleza profanadora, en este concepto la transformación significa inventar, desactivar, aprender un nuevo uso, una nueva experiencia de la palabra y del cuerpo para darle lugar a la vivencia expresiva. Sin embargo en las obras de Ariel no se representan juegos felices, del cielo a la Tierra lo que se profana es la vida, la fertilidad, la idea de mujer.

La tesis de Agamben es que el mundo se convierte en museo por la imposibilidad de usar, de habitar y de hacer experiencia ya que el hombre vive solamente la experiencia de la separación - disolución dirá Vattimo- por la imposición de unos dispositivos que deliberadamente se oponen a que el cuerpo humano hable, comunique ideas, provoque el pensamiento o el cuestionamiento- hoy es un producto de consumo en cuanto al lenguaje y a la sexualidad dentro de la religión del capitalismo- queda solamente “expuesto”, impasible, improfanable. Remitiéndonos al texto que nos ocupa los personajes viven una felicidad invertida, no ya como paraíso, sin

embargo tampoco como infierno, existe como inalcanzable en su forma grotesca, presuponiendo en el ser una tensión dual entre realidad y apariencia. Dualidad que puede resolverse en el juego.

Estamos de acuerdo con Miguel Morey cuando en el prólogo a *Lógica del sentido* dice: “¿Qué puede ser pensado, con qué cuerpo, desde qué instintos, a través de qué instituciones?(...) el pensar, que no puede dejar de ser sino la tentativa de pensar de otro modo.” (Deleuze, 2005: 16) Entendido nuestro presente como multiplicidad abierta Deleuze se erige contra el concepto de representación y contrapone el de juego que es igual a pensar el sentido (en tanto valor) de las cosas que son acontecimiento. Es justamente en el campo del arte donde el juego se ramifica en victorias sin reglas preestablecidas para ganar, si bien ha trastornado la realidad, y una supuesta moralidad, el juego no es otra cosa que la realidad del pensamiento. “Es el inconsciente del pensamiento puro.” (Deleuze, 2005, p.80)

En la obra- topos hermenéutico de nuestro análisis- podemos reconocer una simetría de los juegos que se están jugando:

1. el juego que propone la misma puesta al comenzar desde la primera escena hasta la última (esto es la obra que el espectador vivencia para sí)
2. el juego, dentro del juego 1, que viven los personajes desde la primera a la última escena como metáfora de la vida (niñez, adolescencia, adultez, muerte)
3. el juego, dentro del juego 2, de los inconscientes de los personajes una vez ya muertos y en estado volátil, como metáfora del inconsciente colectivo
4. el juego-afectación que en el espectador se realiza como “pensar sus mitos” a través de su cuerpo

¿Qué utopía podemos interpretar de estos juegos? ¿Qué utopía es el teatro y cómo comprenderla? El topos de la fertilidad aparece invertido en los cuerpos cabeza abajo de estos personajes que han buscado por el juego la posibilidad de encontrar un verdadero deseo. El juego tal vez se ha transformado en el único deseo capaz de subvertir los mandatos a su corporalidad-mujeres, y en nosotros espectadores ha afectado nuestra corporalidad por la participación en el ritual teatral.

En el paradigma de las creencias sanjuaninas los juegos en la siesta representan la violación a la regla de la prohibición. Es la siesta el espacio de lo vacuidad, de la desconfianza, el espacio mirado con preocupación y desconfianza pues desde allí puede surgir la trasgresión, el deseo, la tentación, lo inconfesable. Como espectadores participamos de la apertura del juego de la obra pero el hecho escénico en acción es el que involucra, es decir que la obra apela al horizonte del espectador, lo afecta en tanto también se siente sometido a una ley, y en esta doble dimensión de lo ficcional y lo real los cuerpos devienen modelados por ella.

En la siesta “dos nenas juegan con el neumático-columpio”, “dos adolescentes toman sol en el patio y han descubierto sus torsos”, “dos mujeres ardiendo en el infierno, azotadas con perlas de un rosario”, “las hermanas encajadas en sendas faldas de hierro, con ruedas”. Se puede leer cómo las manifestaciones corporales se van construyendo con el paso del tiempo a través de imposiciones-deseos de otros hasta quedar “enajaladas” en

una cárcel de hierro que inexorablemente espera el momento del accidente expiatorio. En la última escena el juego de la envidia buena y la envidia mala devela que la envidia “*es producto de comprobar que a la otra se le cumplen los deseos y a una no*” como dice una de las hermanas. La envidia nacida de la tierra desértica que hace que la infertilidad sea una desgracia. “...*también olor a mierda, pero que emana de adentro de la casa, de adentro del cuerpo de una mujer que charla con la ausencia de otra (...). Inmóvil quiere decir muerta en vida, muerta de envidia.*”

El mitema de la tierra desértica que imprime su carácter a los cuerpos es característico en la dramaturgia sanjuanina. El pecho, metonimia de la corporalidad femenina madre, se vuelve el pedazo de piel que puede salvar tanto a la mujer como al hombre. Así lo evidencian dos obras de la escritora Susana Lage que se vinculan con *Desvestir Santos*. Leemos en el inicio de *Lagartijas*:

*“Matilde: No se me secó nada, a mí. Este decía que las tetas, pero no se me secó ninguna a mí. Yo las tenía tan cargadas, subidas casi hasta el cuello, suavécitas. Era este que no me quería tocar. Un día se fue, y cuando volvió ya no me quería tocar. Decía que yo tenía la piel cuarteada, y que la piel de mujer que está cuarteada le hacía acordar a las lagartijas (...) Pero él estaba áspero, también. Las manos, las tenía de lija. Si me hubiera tocado las tetas con esas manos me las hubiera arañado, así que mejor. Tenía la piel de las manos como de papel de lija usado, cuarteadas y filosas. A mí las manos se me pusieron transparentes, cruzadas por surcos de piel transparente. Se veían unas venas azules, y si las ponía contra la llama de una vela, se veían como si fueran de vidrio amarillo ¿Cuándo se nos secó la piel a vos y a mí, eh? ¿Cuándo?”*

Esta cita también remite a la idea de infertilidad para el amor, el que se vuelve estéril en esta tierra desértica, no hay posibilidad del mismo porque la tierra también se impone al encuentro íntimo y real de los cuerpos. Otro ejemplo proviene de *Menos el pecho de Deolinda*, en la danza de las brujas en los arenales:

*“Bruja 1: Que no puedan tocarse*

*Bruja 2: que no puedan olerse*

*Bruja 3: ni oírse, ni morderse.*

*Todas: ¡Que mueran de deseo!*

*Bruja 4: (teatral) ¿Dónde estás, mi vida entera? ¿Por qué siento este tormento?*

*Bruja 1: (teatral) Porque me ha llevado el viento lejos de tu cabellera.*

*Adivina: No me divierto nada con esto. Que se las lleve el viento a ustedes,*

*pajarracos...*

*Bruja 2: Que sueñen los abrazos*

*Bruja 3: que se sueñen los cuerpos*

*Bruja 4: que se sueñen los labios*

*Todas: si no, nunca habrá cuento.*

*Adivina: ¡Hagan lo que quieran! ¡Digan lo que quieran! A mí no me gusta nada esto... No me gusta nada este juego...”*

Y volvemos a escuchar como en eco la queja de la Hermana 2 en *Desvestir Santos*: “*¡Es como esta tierra! Que no ha dado sus plantas por envidia*”, que sufre un infierno terrenal en su cuerpo y en el espacio que vive-imposición de deseos/ imposición del páramo hostil a su corporalidad femenina. “*El agua es vital para el cuerpo humano y para la tierra es lo mismo: el agua hace crecer las plantas. Y en el desierto no hay plantas. No se ve el verde como en otros lados, justamente por la falta de agua. Entonces, como que para el hombre es una carencia primitiva – acá te digo- en otros lados la gente envidia, pero no tanto como acá. Como una carencia primitiva que le forja el carácter. Es tan fuerte la falta de agua que una se ve obligada a querer lo que el otro tiene en forma lujuriosa.*”

Por eso es el juego, presente en sus cuatro manifestaciones, es el que se vuelve línea de fuga, utopía capaz de invertir un orden y una tradición heredados. Para no dejarse comer por la envidia, para no diluirse en los rezos, para no descorporalizarse por amores que nunca fueron, ni llegaron, para no descarnarse en infertilidades. La obra-juego; la obra ritual-interacción actor-espectador; juego de personajes-mujeres viviendo y muriendo secas de amores, cuerpos invertidos por la envidia; la obra-topos alternativa de desterritorialización; la obra juego-afectación donde puedo repensarme y volverme a encontrar.

## El yo y el otro: fusión corpomítica en el teatro

Para Deleuze el cuerpo es profundidad abierta, coincide con Artaud en que el cuerpo puede ser atravesado por su misma capacidad de arrastrar otros cuerpos hacia él: “siempre penetran otros cuerpos en nuestro cuerpo y coexisten con sus partes” (Deleuze, 2005: 103), lo que borra las fronteras, las superficies, hasta la palabra es cuerpo, ya que es física y afecta directamente al mismo, es palabra-acción, es palabra-pasión y es sinsentido. No existe dualidad entre los movimientos de las corporalidades y las expresiones de las palabras, la sonoridad no es distinta del cuerpo físico.

El acontecimiento se inscribe en la carne vinculada a un espíritu, así es vivido como acontecimiento espiritual en tanto el lenguaje se repite en el cuerpo. “Siempre hay otro aliento en el mío, otro pensamiento en el mío, otra posesión en lo que poseo, mil cosas y mil seres en mis complicaciones: todo pensamiento verdadero es una agresión. Y no se trata de las influencias que sufrimos, sino de las insufalaciones, de las fluctuaciones que *somos*, con las cuales nos confundimos. Que todo sea tan “complicado”, que Yo sea otro, que algo diferente piense en nosotros en una agresión que es la del pensamiento, en una multiplicación que es la del cuerpo, en una violencia que es la del lenguaje, en ello reside el mensaje jubiloso.” (Deleuze, 2005: 298) El yo y el otro conforman una “intensidad” y en ella el lenguaje pierde su papel de designar, es

## Desvestir Santos El juego como utopía inversa. Una lectura hermenéutica

decir su función de otorgarle un sentido a las cosas, efecto de que no hay singularidades posibles, el lenguaje se ha transformado en "emoción". El yo puede ser expresable y el cuerpo denunciado en el proceso de que cada intensidad se repite en las demás otras, es justamente en este punto donde se puede hallar el sentido.

La idea de una fusión del yo y el otro en el topos teatral se proyecta en deshabitar al cuerpo de corporalidades impuestas, desterritorializarlo de cualquier dominación y escribir- en tanto la escritura como trabajo de intervención- la propia poética del futuro, que podría partir del consenso en no anestesiarnos, y buscar la vulnerabilidad como postula Suely Rolnik al reconocer que poseemos la capacidad de "aprehender el mundo en su condición de campo de fuerzas que nos afectan y se hacen presentes en nuestro cuerpo" lo que hace que el otro sea una "presencia viva de multiplicidad de fuerzas que pulsan en nuestra textura sensible, tornándolo así parte de nosotros mismos".(Guattari y Rolnik, 2006: 479). Seguramente este encuentro de cuerpos posibilitará la creación de nue-

vos mitos que redefinan los devenires de las corporalidades hombre/ mujer en la vivencia de la obra de arte.

Si pensamos con Foucault en que como sujetos podemos crearnos a nosotros mismos como una obra de arte, lo que quiere decir que en tanto sujetos históricos estamos abiertos a la transformación y a la decisión de poder ser; ello implica que sólo de nosotros depende hacer la historia de nuestros cuerpos a través de nuevos mitos que surjan de nuevas experiencias perceptivas con el arte.

Desde la experiencia como espectadores de *Desvestir Santos* percibimos que el teatro se funda en territorio ritual, ya que vitaliza el convivio, el encuentro del yo y el otro a través de una poética corporal que construye sentido de pertenencia a nuestro presente histórico. Participar de mi cultura y de mis tradiciones me devuelve en imagen invertida el rostro de mi identidad, un fragmento de fe suficiente como para atravesar el cuerpo y profanarse de vivencias otras.

### Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1971.
- Correas, Jaime (ed.). *Mitos y leyendas cuyanos*, Buenos Aires: Ed. Alfaguara, 1998.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona: Barral Editores, 1973.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*, Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Díaz, Esther. *Buenos Aires. Una mirada filosófica*, Buenos Aires: Ed. Biblos, 2001.  
------. <http://www.estherdiaz.com.ar/textos/rizoma.htm>
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Gadamer, Hans- Georg. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca: Ediciones Sígueme, 1991.
- García Hodgson, Hernán. *Foucault, Deleuze, Lacan. Una política del discurso*, Buenos Aires: Ed. Quadrata, 2005.
- Guattari, Félix y Rolnik, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Buenos Aires: Ediciones Tinta Limón, 2006.
- Haraway, Donna. *Manifiesto Cyborg. "Ciencia, Tecnología y Feminismo Socialista Finales del S. XX"*. University of California, Santa Cruz, 1991.[Traducción al castellano de Manuel Talens]
- Krause, María Cristina. "La Difunta Correa". En *Proceso*, Revista de la Universidad Nacional del Centro del Perú, N° 7, 1980.
- Lehmann, Hans- Thies. *Le Théâtre postdramatique*, Paris: L'Arche, 2002.
- Merleau Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Ed. Península, 1975.
- Mó, Fernando. *Cosas de San Juan, IV Tomo*, Impreso en San Juan, 1990.
- Nancy, Jean- Luc. *Corpus*, Madrid: Arena Libros, 2003.
- Nigro, Mariella. "Ecce femina: la veladura del tul (sobre la literatura uruguaya hecha por mujeres)". En: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag28nigro.htm>
- Pérez de Laborda, Alfonso. *Tiempo e historia: una filosofía del cuerpo*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2002.
- Sibilia, Paula. *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno*, Barcelona: Destino, 1994.
- Vattimo, Gianni. *Ética de la interpretación*, Barcelona: Paidós, 1991.
- Vidal, Rafael. "El Poder en el Cuerpo. Subjetivación, Sexualidad y Mercado en la Sociedad del Espectáculo". Revista *Razón y palabra*. Junio- Julio 2004. N° 39. En: <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n39/rvidal.html>

