Monólogos para la deconstrucción. Sobre *La mujer puerca* de Santiago Loza y *Pundonor* de Andrea Garrote

Liliana B. López (UNA)

RESUMEN

Se examinarán dos perspectivas propuestas desde la escena contemporánea de Buenos Aires que abordan situaciones en las que una mujer resulta atrapada por formaciones discursivas alienantes con consecuencias devastadoras. En el primer caso, *Una mujer puerca* de Santiago Loza, el discurso religioso se hace carne en el cuerpo de la protagonista que ansía una revelación divina. En el segundo ejemplo, *Pundonor*de Andrea Garrote, será la misma teorización que transmite en el ámbito universitario la que se pliega sobre ella hasta convertirla en objeto de escarnio. Los monólogos desenmascaras los mecanismos por los cuales los discursos afectan a los individuos hasta la alienación, al tiempo que exhiben su potencial dramático como forma dialógica y polifónica, mediante la interpelación múltiple.

PALABRAS CLAVE

monólogo- formación discursiva-heterogeneidad enunciativa-interlocutor múltiple- polifonía

SUMMARY

Two perspectives proposed from the contemporary scene of Buenos Aires that address situations in which a woman is trapped by alienating *discursive* formations with devastating consequences will be examined. In the first case, *La mujer puerca* of Santiago Loza, the religious discourse becomes flesh in the body of the protagonist who craves a divine revelation. In the second example, *Pundonor* by Andrea Garrote, it will be the same theorization that transmits in the university sphere that is folded on it until it becomes an object of derision. Monologues unmask the mechanisms by which discourses affect individuals to alienation, while exhibiting their dramatic potential as a dialogic and polyphonic form, through multiple interpellations.

KEYWORDS

monologue- discursive formation-enunciative heterogeneity-multiple interlocutor- polyphony

En los últimos años, la pieza monologal se ha convertido en una de las modalidades escénicas más frecuentadas en diferentes circuitos del teatro en Buenos Aires. Lo que en tiempos de adhesión al realismo (o mejor dicho, realismos) era considerado una convención demasiado artificiosa, resurge con fuerza y convoca el interés de los espectadores. Esto ocurre especialmente cuando se aúnan textos dramáticos de gran nivel con brillantes desempeños actorales. Ambas condiciones son complementarias y necesarias en un formato teatral que expone a los actores y actrices en completa soledad frente al público.

El error de los que buscaban en la escena una mímesis completa de la realidad se basaba en que "nadie habla solo por la vida". Lo que seguramente no comprendían es que en un monólogo teatral el personaje nunca habla consigo mismo -lo que, por otra parte, constituiría un soliloquio que suele aparecer inserto en una pieza con varios personajes- . En el monólogo teatral, aunque el soporte del discurso sea un único cuerpo, los enunciados se abren a múltiples posibilidades dialógicas, lo que fue sistematizado por Anne Ubersfeld

> *Los no-diálogos –monólogos y soliloquios- son, por naturaleza, doblemente dialógicos: en principio, porque suponen, a partir de que son teatrales, un alocutario*[1] *presente y mudo, el espectador; diálogos, en segunda instancia, porque admiten casi necesariamente una división interna y la presencia, en el interior del discurso atribuido a algún locutor, de un enunciador "Otro".(1996):*

Este punto de partida que advirtió sobre la condición dialógica del monólogo ha producido nuevas especificaciones, que consideramos sumamente productivas tanto para la dramaturgia como para la actuación monologal.

Por otro lado, el dramaturgo y teórico español José Sanchís Sinisterra elaboró una tipología de las posibilidades comunicativas y semióticas del monólogo teatral, poniendo en discusión su carácter "antidramático". Reproducimos la síntesis final de su artículo para observar el conjunto de tales posibilidades:

I. El Locutor se interpela a sí mismo

   a. en primera persona gramatical (yo integrado)

   b. en segunda persona gramatical (yo escindido)

   c. en primera, segunda y tercera persona (yo múltiple)

II. El Locutor interpela a otro personaje

   a. presente en escena

   b. ausente de escena - en la extraescena contigua (interpelación inmediata) - en la extraescena remota (interpelación mediata)

   c. presente en escena, ausente para el Locutor - en otro espacio real - en una dimensión virtual

   d. ausente de escena, presente para el Locutor e. tú múltiple

III. El Locutor interpela al público

   a. como audiencia indeterminada

   b. como público real del teatro

   c. como audiencia ficcionalizada (Sanchís Sinisterra, 2009, 170)

Tal como lo indica, estas posibilidades pueden combinarse y no se trata de una tipología cerrada. Por su parte, Laura Fobbio, a partir de las definiciones de Ubersfeld y Sanchís Sinisterra ha indagado en las condiciones de interacción e interpelación discursiva que se ponen en juego en el monólogo dramático, alcanzando una gran productividad teórica y práctica sobre la cuestión (2009).

Existe otro aspecto en la definición de Ubersfeld que no es de menor importancia. Además de la destinación, repara en la presencia de Otro/s

enunciador/es en el propio enunciado monologal. Aunque no lo desarrolla, está lejos de considerar la posibilidad de un enunciado homogéneo. Por el contrario, puede afirmarse la heterogeneidad por la presencia de discursos atribuibles a otra fuente enunciativa. Ya M. Bajtin había señalado la imposibilidad de una palabra adánica, dado que

> *[...] El discurso se encuentra con el discurso del otro en todos los caminos que conducen a su objeto, y no puede no entrar con él en una interacción viva e intensa. Sólo el Adán mítico, que aborda con el primer discurso un mundo virgen y todavía no dicho, el solitario Adán, podría de veras evitar absolutamente esa reorientación mutua con respecto al discurso del otro producida en el camino del objeto. (1981, 98)*

Tiempo después J. Authier-Revuz (1982) introdujo la distinción entre heterogeneidad mostrada y heterogeneidad constitutiva. Con algunas diferencias, también M. Pecheaux y D. Maingueneau han teorizado sobre el carácter no homogéneo del discurso. Para Maingueneau resulta clave la noción foucaultiana de formación discursiva: "La definición de la red semántica que circunscribe la especificidad de un discurso coincide con la definición de las relaciones de ese discurso con su Otro [...] (2005, 299)

La propuesta consiste en tratar dos textos de ficción a partir de estos conceptos con el objetivo de observar la multiplicidad de voces que puede contener o de interlocutores a quienes se puede dirigir un monólogo dramático.

En *La mujer puerca*de Santiago Loza hay una diferencia entre el texto dramático y el texto espectacular[2] . En el primero hay dos personajes, Hombre y Chica, mientras que en la puesta en escena de Lisandro Gutiérrez el personaje masculino fue eliminado. Sin embargo, la supresión de ese personaje no afecta demasiado porque era un soporte del discurso del personaje femenino. Como el rol del confidente en la tragedia griega, su presencia escénica aseguraba que el personaje principal no "hablara solo". En rigor, en la obra monologal, el personaje rara vez realiza un soliloquio -hablarse a sí mismo- sino que apela a interlocutores ficticios y, por sobre todas las cosas, a los espectadores. La actriz (Valeria Lois) habla a público durante toda la representación, pero también construye con su mímica, gestualidad y enunciación, otros interlocutores.

Uno de los interlocutores creados, quizás el principal, será Dios. Está ubicado en "una instancia superior", siguiendo a Ubersfeld[3].

La Chica lo interpela porque espera una señal desde que era una niña y de su devoción nace la justificación de sus acciones. Mediante la figura retórica de la antonomasia, el adjetivo *puerca*sustituyó su nombre la infancia a instancias de su tía, a causa de que al nacer, murió su madre. El temprano ejercicio de la prostitución la transformó en la *mujer puerca*para todos sus conocidos. Aunque pueda resultar extraño por la heterogeneidad de los campos discursivos, mediante la reinterpretación de la protagonista se liga esta actividad con el sacrificio y el don:

> *Yo daba pero no sentía placer. En eso seguía siendo pura. En eso me parecía a la Virgen. Ahí la comprendí, no era que ella no conociera al hombre, sino que no tuvo el placer y eso la mantuvo pura por los siglos. Como yo me mantenía. Pura y casta. Me anulaba. Me hacía orgánica. Fisica muriente. Desecho. (2015, 177)*

Para las otras prostitutas del lugar era "la santa" e incluso aporta el dato de que hacía rezar un rosario al cliente "cuando terminábamos la cosa" (178).

La escritora y cineasta Virginie Despentes, que ha volcado sus experiencias en el ejercicio de la prostitución en *Teoría King*-kong señala acerca de las posibles motivaciones de la práctica:

> *La prostitución ocasional, con la posibilidad de elegir los clientes y el tipo de escenario, es también para una mujer una manera de echar un vistazo al lado del sexo sin sentimientos, de experimentar sin tener que pretender que lo hace por puro placer y sin esperar beneficios sociales colaterales. Cuando se trabaja como puta, se sabe a lo que se viene, por cuánto, y mejor si además te lo pasas bien o si satisfaces tu curiosidad. Cuando se es una mujer libre, la cosa es mucho más complicada, en definitiva, menos ligera. (2018, 83)*

La mujer puerca es impulsada por otras motivaciones: ofrenda su cuerpo como un "instrumento de amor divino", un cuerpo que se ofrece sin esperar nada a cambio, un *don*que consiste en un *darse*, como la cortesana que dio todo su tiempo al rey, en el célebre ensayo de Jacques Derrida, "El tiempo del rey", en *Dar (el) tiempo*. Pero también se trata de dar cuenta del simulacro del don:

> *Aunque el don no fuese jamás sino un simulacro, aún es preciso rendir cuentas de la posibilidad de este simulacro y del deseo que induce a este simulacro. Y también es preciso rendir cuentas del deseo de rendir cuentas. (1995, 39)*

Y es lo que pone en funcionamiento el monólogo de la *mujer puerca*, que cruza límites entre lo sagrado y lo profano, entre la carne y el espíritu, entre la ciencia y la doxa. Rinde cuentas uniendo en la heterogeneidad de su enunciación compuesta por saberes dispersos en su "ecosistema espiritual", en el que "a cada santo le corresponde un pecador", en el que "no hay bien sin mal", o donde "uno te mancha y otro te limpia". Esta "amante desapasionada" de Dios, o "amante potencial", también desestima el discurso científico: "La fe y la ciencia a veces se contradicen. Se refutan. Se pelean. Para creer hay que taparse los oídos, si una escucha todo lo que se dice no cree en nada. Si se sigue la lógica no hay milagro." (2015, 173)

Desde su cuartito en el asilo de ancianos regenteado por monjas, la *mujer puerca,*mientras sigue esperando una señal divina, interpela e interactúa con los espectadores contando una historia, que sería sórdida y triste si no se balanceara en el entrecruce de los discursos que la tornan absurdamente cómica.

En *Pundonor* de Andrea Garrote se tensa la relación entre lo público y lo privado en el marco del orden profesional[4]. El personaje, Claudia Pérez Espinosa, ejerce la docencia en una universidad pública. En realidad, intenta volver a ejercerla, luego de una licencia psiquiátrica. ¿La causa? La "viralización" de un hecho bochornoso que afectó su honor.

Una cuestión de pundonor, siguiendo el título de la obra. Este término caído en desuso nos remite a otra época de la vida en sociedad y de la lengua que la modela discursivamente. Hoy es necesario explicarla en el programa de mano: "pundonor. s.m. Sentimiento de orgullo o amor propio que anima a mantener una actitud y apariencia dignas y respetables. Expresión de origen catalán. Contracción del punto de honor." El *punt d´honor* en catalán, según el *Diccionario etimológico*de Corominas (1987, 483) viene de la expresión catalana *punt d"honor*que aparece, por ejemplo en el libro de caballerías*Tirant lo Blanch*(*Tirante el Blanco*), publicado en 1490. Se relaciona con el enfrentamiento cuerpo a cuerpo, donde el contendiente que resulta "tocado" aminora en algo su honor. Inmediatamente cualquier mención al género o al personaje cervantino nos remite a la locura de Alonso Quijano, el protagonista de *Don Quijote de la Mancha,*ya que esta novela de caballería era una de sus preferidas y su personaje central, digno de imitación.

Del mismo modo que lo hacen Hamlet y Alonso Quijano, Claudia afirma en un momento dado: "No estoy loca. Pero yo no puedo probarlo". Y ése es el centro de la cuestión, que conduce inevitablemente a preguntarse por el estatuto de la locura. Y precisamente se da en el marco de una cátedra que tiene al pensmiento de Michel Foucault como eje; la teoría se entrecruza con la praxis continuamente. Foucault se ha ocupado extensamente del tema, en especial en *Historia de la locura en la época clásica.*La universidad como institución de producción y circulación del saber es un dispositivo de poder con jerarquías tanto internas como externas, así como posee reglas de legitimación específicas. Claudia va violando poco a poco algunas de esas reglas y además de otras normas sociales, probando los límites que parecían ser lo suficientemente laxos como para que pudiera permanecer en la institución hasta que un hecho fue determinante de su cambio de situación: el que afectó el decoro en relación con el cuerpo[5]. Sin embargo, también contempló la opción del enmascaramiento del suceso fundamentándolo bajo el rótulo de una práctica artística ("Tendría que haber dicho que fue adrede, que fue una performance.").

Pese a que la monologuista está al borde del "suicidio académico", el humor que produce es constante, al borde del grotesco. Se arranca la máscara ante los alumnos/ espectadores y expone sus delirantes pensamientos propios entremezclados con los temas de la clase, que no alcanza a desarrollar. Como docente es observada desde un panóptico: la institución académica a través de la totalidad de sus estamentos -autoridades, colegas, personal, estudiantes- ejercen mecanismos de control que determinan la permanencia o la expulsión de los claustros y su posterior confinamiento. En la ficción de la clase, los espectadores que ocupan el lugar de los estudiantes también simulan ejercer un control de la situación; al ser interpelados como si fueran el colectivo de una clase, las risas son el producto de la interacción propuesta por el monólogo. Se asiste al espectáculo de la intimidad de una docente, a lo obsceno -es decir, aquello que no debería ser visto ni oído.

Una clase contiene una gran cuota de teatralidad: las posiciones diferenciadas entre quien la dicta y quien la recibe, los posicionamientos del cuerpo y la

voz del docente, los turnos de habla y el otorgamiento de la palabra, son algunos de los aspectos a tener en cuenta. Su estatuto público es precisamente el que proscribe lo personal, en aras del disciplinamiento, de la aceptación de las normativas y del pensamiento metódico.

Como lo ha expuesto Paula Sibilia, nuestra época ha hecho de la intimidad un espectáculo que borra el límite entre lo público y lo privado (2008). El desarrollo de las nuevas tecnologías y el uso masivo de las redes sociales en los últimos años ratifican sus afirmaciones. Lo que en otra época hubiera circulado como "chisme de pasillo" o "rumor académico" hoy se viraliza de manera instantánea mediante videos, fotos o grabaciones. Su efecto puede resultar imparable y devastador, como en esta ficción. A lo que hay que añadir la exposición voluntaria de sucesos de la vida privada a cargo del personaje, entremezclados con los contenidos de la clase – los que, por otra parte, nunca llega a desarrollar – en una suerte de "testamento" académico al que asistimos en el rol de estudiantes.

Resulta hilarante su exposición por la posición de quien enuncia y el tenor de lo enunciado. Reproduce algunos de las actividades profesionales de un docente pero distorsionadas; por ejemplo, en las ocasiones en que recurre a la pizarra como recurso didáctico con resultados desastrosos. El *gestus*social -en el sentido brechtiano del concepto- del docente se realiza pero cae en el vacío del sentido, así como la organización discursiva del tema programado para la exposición debido a los *excursus*constantes y en aumento progresivo. La heterogeneidad discursiva se construye en el monólogo mediante dos grandes campos semánticos -aunque no son los únicos-: los conceptos de Foucault sobre las instituciones, la locura y el poder, por un lado, y por el otro, su experiencia subjetiva tratando de ponerlos en práctica, con resultados bastante previsibles.

Estos monólogos teatrales exponen los mecanismos de la heterogeneidad y los relatos de su puesta en práctica de un modo *sui generis,*que construye el humor precisamente en el *intersticio*del habla al desnudar los mecanismos de cruce "imposible". Ambos constituyen magistrales puestas en acto de sujetos *hablados*por otras voces, sujetos que, a la vez, interactúan e interpelan a los espectadores desde lugares en los que el sentido se astilla hasta diluirse en el sin sentido grotesco y deforme de la época.

BIBLIOGRAFÍA

Charadeau, P. y Maingueneau, D. (2005) *Diccionario de análisis del discurso.*Buenos Aires: Amorrortu editores.

Corominas, J. (1987) *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana.*Madrid: Gredos.

Derrida, J. (1995) *Dar (el) tiempo. 1. La moneda falsa.*Barcelona: Paidós.

Despentes, V. (2018) *Teoría King Kong.*Buenos Aires: Literatura Random House.

Fobbio, L. (2009) *El monólogo dramático: interpelación e interacción.*Buenos Aires: Comunicarte.

Foucault, M. (1998) *Historia de la locura en la época clásica.*Colombia: Fondo de cultura económica.

Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.*Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina.

Foucault, M. (2010) *El cuerpo utópico. Las heterotopías.*Buenos Aires: Nueva Visión.

Loza, S. (2015) "La mujer puerca" en *Textos reunidos.*Buenos Aires: Biblos. 162-184.

Sanchís Sinisterra, J. (2009) "El arte del monólogo", en *Revista Teatro Celcit*, N° 35-36, segunda época, año 18, Buenos Aires: CELCIT, pp. 162-170.

Sibilia, P. (2008) *La intimidad como espectáculo.*Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Ubersfeld, A.(1996). *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre.*Paris: Belin Sup

NOTAS

[1] El análisisel discurso se reserva esta noción para referirse al destinatario en las conversaciones y otras formas de interacción verbal. (N.T.)

[2] Ficha técnica de*La mujer puerca:* Autor: Santiago Loza. Intérprete: Valeria Lois. Dirección: Lisandro Rodríguez. Diseño de luces: Matías Sendón. Escenografía y vestuario: José Escobar y Lisandro Rodriguez. Espacio: Elefante Club de Teatro.

[3] Op.cit.

[4] El texto digital fue facilitado gentilmente por la autora. Ficha técnica de *Pundonor*. Intérprete y autora: Andrea Garrote. Dirección: Andrea Garrote y Rafael Spregelburd. Escenografía e iluminación: Santiago Badillo. Música original: Federico Marquestó. Vestuario: Lara Sol Gaudini. Asistente de dirección: Juan Seré. Sala: Espacio Callejón/ Hasta Trilce.

[5] Debido a que la obra continúa en cartel no expondremos datos centrales de la intriga.