

ALEJANDRO FINZI: HACIA UN TEATRO POÉTICO

María Amelia Bustos
Universidad Nacional del Comahue

En el presente trabajo intentaremos una lectura¹ de la obra de teatro, *La Piel o La vía alterna del Complemento* de Alejandro Finzi². Es una pieza que se inscribe en el centro de la obra dramática de Finzi en tanto lleva al límite dos de los rasgos que ya están presentes en sus otras obras como tendencia o como búsqueda.

En primer lugar, la tendencia a fraguar personajes complejos, plurisignificativos, de comportamientos impredecibles, que no responden al estereotipo sino a personales conflictos interiores. En este sentido, hay una

¹ La lectura que nos proponemos, será una lectura del registro literario del texto dramático, del nivel de la escritura, con la intención de desentrañar las estrategias de su entramado y los niveles de significación.

² Alejandro Finzi, nacido en la ciudad de Córdoba en 1951 y radicado actualmente en la ciudad de Neuquén, comenzó su tarea de escritura dramática desde muy temprano. Sus obras más significativas son: *Excursión* (1972), *Lejana Itaca* (1980), *Nocturno o El Viaje Siempre Hacia el Sur* (1982), *Viejos Hospitales* (1983), *Barcelona, 1922* (1982-83), *Extranjeros* (1983), *Buzones de un edificio de departamentos* (1983), *Españoles en la Patagonia* (1983), *Molino Rojo o El Camino Alto y Desierto* (1986), *La Leyenda del Dorado o Aguirre del Marañón* (1986), *Camino de Cornisa* (1987), *Detrás, las fronteras* (1988), *La Piel o La Vía Alterna del Complemento* (1990), *Vigilia para un ángel (el ángel del dolor)* (1991), *Albatri* (1991), *Benigar* (1991), *Ballet Pessoa* (1992), *Martin Bresler* (1992), *La Isla del Fin del Mundo* (1992), *Mascaró* (1992), *Chaneton* (1993).



exploración de la posibilidad de plasmar en imágenes la torturante realidad interior. Este intento, no tiende a sugerir nada puntualmente real sino que pretende crear una atmósfera en la que la vida respire. Para plasmar esta interioridad, Finzi tiene una preferencia por destacar con pequeños matices, los personajes más importantes o las acciones más críticas, así como una habilidad para desarrollar varias situaciones simultáneas, vincularlas y resolverlas con hallazgos de puesta en escena.³

En segundo lugar, lleva al límite una búsqueda del lenguaje alternativo que pueda dar expresión a aquello que es sistemáticamente silenciado y ninguneado en la sociedad contemporánea. Esta búsqueda da origen a un discurso de registro denso cuyo devenir se asienta en constantes desplazamientos, fugas poéticas y humor irónico. En general, las obras de Finzi tienden a la recreación poética de un mito -ya sea histórico o fantástico, (Fausto)- en donde se evita la reconstrucción histórica precisa para construir encima o superponer, a la historia conocida, una instancia o lugar -poema, hecho con trazos de sueños, paráfrasis poética de un tópico o tema. Una cuidadosa y densa caracterización de los personajes y de sus vivencias interiores intenta otorgar a esa irrealidad poética verosimilitud y credibilidad pero en una instancia más profunda que permita, al

3. En este sentido, Finzi es heredero de la tradición expresionista alemana, movimiento vanguardista de principio de siglo que intenta reemplazar al objetivismo impresionista por una primacía de lo espiritual. En 1919, K. Edschmid publica el manifiesto, *El Expresionismo en la Literatura y la Poesía Moderna*, en el que declara que el movimiento reacciona contra la disgregación atómica del impresionismo y contra el reflejo mimético del naturalismo con su objetivo de reproducir fotográficamente el mundo. Para Edschmid, el artista expresionista no ve, sino que tiene visiones, y los hechos reales ya no existen sino que existe la visión interior que provocan. El artista, a través de ellos, se apodera de lo que está detrás de ellos.

mismo tiempo, experimentar esas vivencias interiores y distanciarse de la situación creada.

En cuanto al humor, es casi siempre negro, macabro, fatalista pero nunca burdo o casual. Más bien es una mirada irónica sobre la realidad y, sobre todo, una forma artística, estética, de oponerse a los métodos de la autoridad despótica e ilimitada del poder.

Son dos los personajes de esta obra: Walter y Ana. Ambos, en el transcurso de la obra, están sometidos a múltiples transformaciones y sostienen varias voces en forma simultánea⁴. Esta movilidad, dada a nivel tanto de la identidad como a nivel de la palabra enunciada, polemiza con la situación en que se encuentran los personajes: ambos están encerrados en un cuarto de hospital, sometidos al silencio y al miedo. La acción se desarrolla de tal manera que todo se circunscribe al cuerpo de Walter, cuerpo deforme, purulento, que segrega inmundicia y produce repulsión. De allí que, según la visión de la ciencia, deba ser reparado, fisurado, torturado, en un intento por volverlo normal. Esto genera un torbellino de pulsiones y rechazos que se concreta en una acción y en un clima denso en donde hay que saber escuchar lo que se calla y leer en los gestos aquello que se oculta.

4. El personaje de Ana, en la primera parte de la obra, desempeña el papel de mujer de Walter, mientras que, al final, se desempeña como enfermera. Ambas mujeres son una la contrapartida de la otra y juegan sus roles, aparentemente, como opuestos. Sin embargo, la identidad de ambas se perfila a nivel de la acción, por la situación que viven: deshumanización y silenciamiento.

El personaje de Walter, que al principio es quien está internado en un hospital para ser operado por n-ésima vez, hacia el final también sufre una transformación que linda con la metamorfosis del *Fausto* de Ph. Marlowe (texto citado en el epígrafe) que lo lleva a tomar, a través de sus gestos y posturas, el aspecto de un ave que se libera de la esclavitud a que lo ha confinado, en este caso, la ciencia médica, la incompreensión creciente de una sociedad que avanza sobre el cuerpo de los otros y no escucha el canto de las aves, cantos de agonía.

El miedo que sienten los personajes, que los lleva a la impotencia, se asienta sobre la presencia constante y acechante del poder. En este caso, el poder médico que intenta volver lo monstruoso a su cauce: "Lo Bello", se otorga el lugar del saber y la "Verdad" y se endilga la misión humanitaria de devolver la salud a seres supuestamente destruidos por una alteridad deformada respecto a los modelos vigentes. Esto último cerraría el esquema con el "Bien".

Y nos preguntamos ¿ cómo opera la obra para desplazar esos códigos vigentes del "Bien", "Verdad", "Belleza"?

Trabaja con un registro doble que es capaz de representar un orden y, al mismo tiempo, desconstruirlo.

Efectivamente, un mismo sistema empírico da lugar a dos textos:

1.El registro dramático que se caracteriza por la polaridad agonística propia del género, en que la tensión entre lo uno y lo otro se desliza por el terreno racionalista de tesis-antítesis-síntesis, que supone un desarrollo evolutivo ascendente, una lógica del progreso humano.

2.El registro poético⁵ que crece entramado en el anterior y que implica la puesta en crisis de la dialéctica racionalista. Este es un texto poético-dramático caracterizado por un lenguaje denso, de dobles sentidos, imágenes, ambigüedades que

irrumpe creando incertidumbre, riesgo, ritmo. Con él se inaugura un lenguaje teatral inédito.⁶

A través del texto poético, crece la otra historia, que no es la historia de la deformidad sino la de Walter y Ana. Ellos son capaces de subvertir el orden porque son capaces de amarse, de ser diferentes, de sufrir. En el orden del texto dramático, esta caracterización está dada por un registro poético que des-origina la enunciación, contraría el origen de lo ya escrito, de la literatura (sustentada sobre los códigos de la Belleza, del Bien y la Verdad), de los dispositivos discursivos de la ciencia y de la cultura. El camino seguido por este registro teatral, es el de las alusiones que se articulan en el límite en que se cruzan los enunciados con su significación. El título de la obra juega ya en el nivel de la ambigüedad. *La Piel*, se debate entre dos caminos: el de la ciencia médica que concibe la piel de Walter como el origen de una enfermedad autoinmune que desencadena "la vía alterna del complemento" (definido por el saber médico como un mecanismo de defensa que se vuelve contra el propio cuerpo generando enfermedades), y el otro camino, el de la poesía que recupera "la vía alterna" de Dante en su *Divina Comedia* por la que el cuerpo es vía de amor y liberación.

De esta manera, al no haber referencia segura, el texto se torna plurisignificativo y provoca al receptor, el cual se hace

5. Cuando hablamos de un registro poético, nos referimos al juego propiamente literario con la palabra y su materialidad como forma de alcanzar densidad significativa. R.Jakobson define la "función poética" del lenguaje como aquella que recupera los aspectos creativos del lenguaje al volverse sobre la palabra misma, sobre su estructura material significante. El acento puesto en el mensaje, evidencia el lado "palpable" de los signos lo que permite percibir mejor las relaciones entre las palabras, sus acentos, su ritmo etc.(Cfr.Roman Jakobson, "Linguística y Poética" en *Ensayos de Linguística General*, Madrid, Seix Barral, 1972.); A través de este juego con la materialidad de la palabra, la escritura poética logra un espesor polisémico, un margen de ambigüedad, que le permite alcanzar nuevas significaciones.

6. Víctor Mayol, director teatral, que ha llevado a la escena algunas de las obras de Finzi, afirma: " En la dramaturgia de Alejandro Finzi conviven de una forma atractiva y también peligrosa la contundencia del hecho altamente provocador desde la visión dramática y un lenguaje de rigurosos contornos poéticos. Llevar esta concepción a la escena, significa conjugar, con un complejo riesgo artístico, dos discursos que son aparentemente contradictorios pero que, conjugados en un tono dramático, se complementan en una potencialidad expresiva infrecuente."(Cfr.Contratapa de la edición de *Camino de Cornisa y Martín Bresler*, Neuquén, Ed.Univ.Nac. del Comahue, 1993).

constantemente preguntas sobre quién habla, de qué se habla. Esto ayuda a crear un clima de tensión al tiempo que abre brechas, intersticios para la creación de un nuevo espacio en el que sea posible vivir.⁷

Son dos las estrategias discursivas básicas de esta obra: el silencio y la fuga poética.

La obra habla a través del silencio como una forma de aversión a los estereotipos del lenguaje y a la insuperable impotencia por eludirlos. Este mecanismo de apelación al silencio instala un clima de desconfianza hacia el pronunciamiento, hacia la inflación natural del discurso y genera una actitud de rebelión contra el abuso o la ingenuidad de creer que la verdad está en las palabras sin prevenirse contra la trampa de la "mención - mentira" ⁸.

El silencio no está trabajado en la obra como vacío de comunicación sino que implica el desplazamiento con respecto a los lugares comunes. Es también el silencio que llega cuando dos seres no necesitan palabras para comunicarse porque se entienden desde los años vividos juntos, desde el contacto a través de la piel. En la instancia dramática, se hace hincapié en que lo que se dice quede contra-dicho por el lenguaje gestual. Ana demuestra su amor a Walter por lo que no dice, más que por lo que dice. Mientras lo obliga a prepararse para ser operado, sus gestos y sus silencios la contradicen.

Este silencio, finalmente, despega la enunciación de su fuente, el enunciador, y

7. Para dar sustento a este nivel de ambigüedad y poder crear un clima de indeterminación, el cual intenta romper seguridades instituidas, los personajes o bien sostienen distintas voces (lo que implica un trabajo actoral con la voz y el cuerpo muy acentuado) o bien trabajan con el silencio, el contra-decir o el entre-dicho. Este decir entre- líneas genera, por un lado, múltiples lecturas y, por otro, abre una brecha en el nivel de la historia y la acción, para que los personajes expresen lo que de otra manera quedaría silenciado.

8. Lisa Block de Behar, *Una Retórica del Silencio*, México, Siglo XXI, 1984.

muestra que el lenguaje como medio de comunicación, no tiene su origen en un yo enunciador que impone su palabra, sino que la palabra capaz de inaugurar un diálogo es la que se gesta en el intercambio, en la interacción. Veamos un ejemplo:

"Ana:-Tenés que hacer caso.

Walter:"-Dr.Soudrón,¿ cuándo se va a terminar todo esto? Por qué no quieren decirme que tengo?

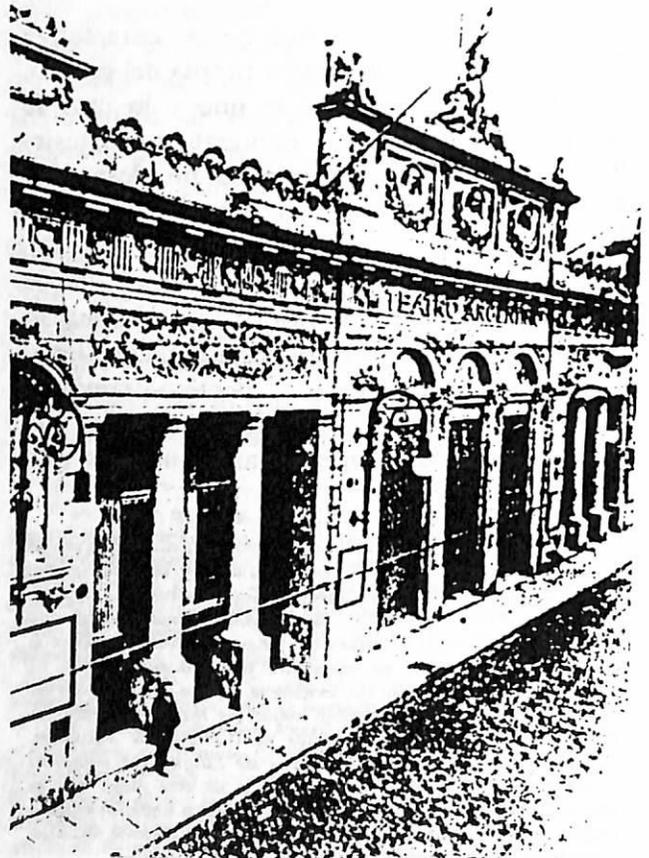
-Hasta el momento, no hay respuestas.

-¿ Qué va a ser de mí?

Ana: -Va a ser que te metés en la cama. Y que te callás!

Walter:"-Dr.Soudrón:no me contestó.

-Vea.En el caso de que sea detectada la etiología de la enfermedad...



-¿ La etiología? Pero por qué no quieren escucharme? Si yo ya les dije como me empezó!

-Por ahora la solución es quirúrgica.

-¿ Por ahora, dice?...-

¿ Cuántas operaciones he sado, ya? Perdí la cuenta, olvidé cuántas fueron, no las olvidé, tampoco: ya no soporto el dolor. Este dolor no tiene la forma ni del calmante, ni de los somníferos.¿ Por qué creen que el dolor es una moneda? ¿ Por qué no me ayudan?

Ana: -Todos te estamos ayudando.Todos stamos enfrentando esto, Walter.

Walter:-No es cierto.El Dr.Demorgongón: quiero hablar con él!⁹ (p.5).

El fragmento de texto, demuestra las tensiones que se dan por el desdoblamiento del personaje que sostiene la voz del Dr.y la suya propia, que hacen a la dramaticidad. Sin embargo también es observable que, en los intersticios de ese diálogo representado por Walter, crece el silencio de la no respuesta, de la incomprensión. A Walter ni su propia mujer parece escucharlo. Están rodeados de palabras pero no hay diálogo:solo dolor y soledad.

En cuanto a lo poético, abre un texto otro, aludido, distante. Este texto, por momentos, genera un extrañamiento pero en seguida se percibe que es la forma de contra-decir. Plagado de imágenes y articulaciones múltiples, la palabra poética abre el espacio para que Walter comience su texto sobre los "patos". A través de éste, se entrama la otra historia, la que produce la fisura en la historia básica y actúa a modo de "iluminación".

Efectivamente, lo que Walter anota a propósito de los patos que ve por la ventana, acerca de su vida, de su libertad, de su forma de morir, va revelando la verdadera situación dramática y sobre todo, el origen de la

enfermedad (eso que los médicos tanto buscaban sin encontrarlo).

Walter.-Estando sentado en mi banco una tarde...tomando mis notas, me lastimé aquí, algún desprendimiento oxidado que sobresalía, en un banco hace mucho abandonado por los enamorados y sometido a la intemperie de la soledad, atravesó mi camisa y así se hizo una pequeña herida. Voy de un hospital a otro y cada vez que dicen curar aquel dibujo que un hilo de sangre dejó en mi espalda, esto crece.(p.14).

Hacia el centro de la obra, Ana también es alcanzada por el clima y las revelaciones del texto poético sobre los patos. Entonces, reconoce su miedo y, desde él, comienza a ver y poder decir su dolor: "Ana:-Tengo miedo. Yo también tengo miedo. ¿ Quiénes somos. En qué nos hemos convertido?"(p.11).

Ambos, Walter y Ana, se sienten víctimas de la manipulación del saber médico, del Dr.Demorgongón y su "mapas genéticos". El lenguaje de Ana se torna un "idioma inventado" para ser escuchada.Por un desplazamiento poético, ese idioma coincide con el nombre de los patos:"Ich liebe dich"quier decir, en la obra:"pato blanco siberiano", pero en el idioma original alemán: "Yo te amo".

El lenguaje se vuelve polisémico, y hasta se podría decir, pura materia significante¹⁰ y se desplaza hacia los "patos": espacio de la palabra posible que se gesta como un corrimiento hacia el despojo de todo marco referencial y juega su significación en el marco de la densidad poética.

9. Todas las citas del texto se haran por la copia de la obra (no editada): *La Piel o La via alterna del complemento*, Neuquén, 1990.

10. Nos referimos a este "vaciamiento del significado" en tanto que, la inserción de la frase "Ich liebe dich" en una obra escrita en castellano para lectores-espectadores hispanohablantes, es receptado, en una primera instancia, como un lenguaje inventado, puro sonido. Recién, en

"Todo se hace nada"-dice Walter. Y el proceso llega a su climax de lucidez cuando Walter dice que en el ambiente de encierro del hospital "la mañana te cambia el corazón por una canción triste"(p.11).

Ana propone un viaje y apela también a la poesía. Dice:"- un lugar por donde salir...un lugar donde se pueda, sin decir palabras, mostrar los dientes,"(p.11). Y sigue:

Ana:-Lo único que hay que cambiar con el otro es la respiración. Las palabras, eso que se dice, es la manera en que se interrumpe la conversación: respiro, vos respirás, así te escucho."(p.11).

A través del discurso por imágenes, Finzi pone al límite el cuerpo mismo de la palabra. Hay que escuchar sus silencios, su respiración para descubrir por donde pasa el sentido. El propio cuerpo de la palabra se torna pulsión, deseo. Dice Ana:"-¿ cómo aprendiste a respirar?¿ Alguna vez te preguntaste cómo se aprende a respirar? Los patos te lo dijeron. A mi nadie. Lo supe por los sueños"(p.11).

Es en la fisura del logos que se inscribe la palabra poética y también la posibilidad de comunicación. Esta se da por el contacto con la piel del otro. Al escuchar el cuerpo del otro, sus susurros dolorosos, su temperatura, "el punto cálido", como dice Ana, "que está por irse y se queda. Y luego, continúa: "La piel te toca porque las olas muerden la playa, yo no soy una almeja...dejo un huequito que me deja, el huequito grita para no saber que tiene sed, los que tienen sed nunca se ahogan. Nunca. " (p.12).

Luego, el silencio y ambos se muestran su desnudez en un acto amoroso de encuentro y aceptación.

A partir de allí, se suceden una serie de metamorfosis que genera un torbellino que

absorbe todo: la transformación de Walter, la de Ana y, la más profunda, la de la vida misma. Este tornado dramático, que se despliega exuberante, es el instante de la muerte de Walter. Instante final y total. La última y más radical transformación. Este instante ocupa la segunda mitad de la obra en que todo toma un ritmo y una atmósfera de irrealidad. Sólo al final se descubre que es la puesta en escena de la misma muerte. En este sentido, siguen funcionando los dos ejes básicos del silencio y lo poético, ya que la muerte no es nombrada sino hecha presencia. Walter se la dice al oído a Ana (la enfermera) y le cambia la información por un beso.

Esta obra debe leerse y también llevarse a la escena desde donde respira, gime, chirría, goza. Desde la piel de la palabra. Desde el eje del placer-goce, que recupera para el arte el espacio de las pulsiones y del deseo. En este sentido, podemos decir que es un texto erótico en tanto se mueve entre dos pulsiones: la del placer y la del goce. Según Barthes "...El texto de placer, contenta, colma, proviene de la cultura, no rompe con ella. El texto de goce (...) pone en estado de pérdida, desacomoda (...) hace vacilar los fundamentos históricos culturales (...) pone en crisis su relación con el lenguaje."¹¹

A modo de cierre provisorio, podemos decir que estamos frente a una propuesta artística que pone al límite los dispositivos del poder desafiando los márgenes genéricos, caminando en la cornisa del lenguaje y de la propia piel para encontrar una "vía alterna del complemento".

una segunda instancia, se puede percibir la pertenencia de la frase al idioma alemán y se pueden establecer las relaciones polisémicas correspondientes. Este movimiento del lenguaje, es característico de esta obra ya que, constantemente, envía a la reflexión y a la re-lectura.

11. Roland Barthes, *El Placer del Texto*, Bs.As., Siglo XXI, 1984, p.21.