

## ***Ex-que revienten los actores de Gabriel Calderón: deseo, cuerpos y explosiones para el dominio de la memoria***

***María Noel Batalla & Tabane Sosa***

(Consejo de Educación Secundaria

Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguay)<sup>1</sup>

**Resumen:** El siguiente trabajo presenta el estudio de la obra de Gabriel Calderón, *Ex que revienten los actores*, proponiendo una interpretación que entiende los hechos dramáticos como mecanismos para la recuperación y el dominio de la memoria. Para ello nos serviremos de los conceptos de cuerpos sin órganos y máquinas deseantes de los filósofos Deleuze y Guattari.

**Palabras claves:** Cuerpos, Memoria, Deseo.

**Abstract:** The following work presents the study of the work of Gabriel Calderón, *Ex-que revienten los actores*, proposing an interpretation that understands dramatic events as mechanisms for recovery and memory control. For this we will use the concepts of body without organs and desiring machines of the philosophers Deleuze and Guattari.

**Keywords:** Bodies, Memory, Desire.

*Recibido:* 21 de octubre. *Aceptado:* 14 de diciembre.

La obra de Gabriel Calderón *Ex-que revienten los actores* forma parte de su pentalogía fantástica. La pieza presenta la historia de Ana, una joven de treinta años que, con la ayuda de su novio Tadeo (novel científico creador de una máquina del tiempo) logra reunir para la cena navideña del año 2012 a su familia, cuyos integrantes están todos muertos, a excepción de su abuela. La finalidad de dicha reunión será conocer parte de la historia familiar que se le ha ocultado. La estructura dramática está marcada por diferentes tiempos, así, el conflicto se desarrolla por medio de saltos temporales que oscilan entre un pasado lejano, un pasado reciente, el presente, el futuro e incluso un tiempo detenido.

---

1. María Noel Batalla y Tabane Sosa son profesoras de Literatura egresadas del Instituto de Profesores Artigas y son estudiantes avanzadas del profesorado de Idioma Español. Se desempeñan como docentes en el Consejo de Educación Secundaria, tanto en el ámbito público como en el privado. Han sido expositoras en diversos eventos académicos. Forman parte del Grupo de Investigación de Literatura Fantástica Uruguay (G.I.L.F.U) dirigido por el Dr. Claudio Paolini.

La pieza se inscribe en lo que podemos llamar teatro de Ciencia ficción, pero esta no es más que un recurso que posibilita el hecho dramático. No hay explicación científica acerca de la posibilidad de la existencia de una máquina del tiempo, sino más bien una breve referencia que habilita el pacto ficcional y que funciona como un elemento desestabilizador.

La obra se abre como un abanico muy amplio que permite múltiples formas de abordaje, ya que como toda obra, hija de su tiempo, está atravesada por la historia política, económica y cultural de la sociedad, tal como afirma Jan Mukarovsky, “el arte, más que cualquier otro fenómeno social, es capaz de caracterizar y de representar una época” (90).

Nuestra propuesta en esta instancia es acercarnos desde la mirada de los planteamientos realizados por los filósofos Gilles Deleuze y Felix Guattari en torno a la idea de deseo, entendido como motor de acción y no como carencia. Siendo el deseo el causante del movimiento, los autores plantean que el universo es entendido como un gran organismo-máquina que funciona gracias a los ensambles de unas máquinas con otras: “En todas partes máquinas, y no metafóricamente: máquinas de máquinas, con sus acoplamientos, sus conexiones. Una máquina-órgano empalma con una máquina fuente: una de ellas emite un flujo que la otra corta [...] una máquina-órgano para una máquina energía, siempre flujos y cortes” (Deleuze & Guattari, *Anti Edipo* 11). Así, toda organización es conformada por máquinas deseantes.

*Ex-que...* es presentada en el 2012 con el mismo punto de partida que las obras teatrales de la resistencia: la referencia al contexto del terror. Sin embargo la finalidad ya no es metaforizar la tiranía o unificar fuerzas en contra del régimen dictatorial sino poner sobre la mesa los efectos a largo plazo que aún después de varias décadas circulan en la sociedad solapados y resguardados, bajo los pactos de silencio. Al respecto, Marcelo Viñar señala: “El origen traumático y violento de esta fragmentación sería la razón de su persistencia, es decir, que aunque cese la causa no cesan los efectos” (45).

Creemos que una de las claves hermenéuticas de la obra está en su título y en el origen de este, explicado en la gran acotación que encabeza el texto dramático. Allí, Calderón expresa que unas palabras del ex-presidente de Uruguay José Mujica definieron su motivación final para la realización de la obra al responder acerca de cuál era la salida para que el país pudiese superar lo sucedido en dictadura. La respuesta fue la siguiente: “Ya lo dije, tienen que reventar Bordaberry, yo, todos los actores para que las cosas trasciendan en su justa medida. Todavía falta un tiempo pero no mucho” (Calderón, 2).

El drama de Ana coincide con el drama de las sociedades que han sufrido el terrorismo de Estado. Así lo explica René Kaes: “mientras no hay soporte psíquico – individual o colectivo– para elaborar singular y colectivamente la violencia del horror, este

circula ciega y empecinadamente en circuitos repetitivos, que reconducen la violencia original” (citado por Viñar, 45).

Cada uno de los familiares representa a distintos actores sociales y su vinculación con el período de facto. Así las cosas, podríamos establecer que la madre de Ana, Graciela, representa a una parte de la militancia en contra del régimen, pero desde las ideas, con un rol pasivo. Sin embargo, es determinante su actuación en tanto que establece la disolución de la familia, exigiendo el pacto de silencio como condición necesaria para la felicidad de su hija. Jorge, esposo de Graciela y padre de Ana, representa la parte subversiva que habiendo sufrido prisión y torturas, es acusado de traición por sus compañeros de militancia, por brindar información a los militares a cambio de favores. Antonio, padre de Graciela y abuelo de Ana, simboliza un segmento del aparato represor del Estado, aquel que evade su responsabilidad y culpa alegando no haber estado ni a favor ni en contra de ninguno de los dos bandos. Antonio es un médico que “curaba” a los torturados. José, hermano de Jorge y tío de Ana, representa a los presos y desaparecidos que perdieron la vida a causa de las torturas. Julia, madre de Jorge y José, abuela de Ana, personifica a aquellos que perdieron familiares y sienten haber sido arrastrados por las circunstancias. Aceptan, acuerdan y se resignan.

Ana, entonces, se asocia al vacío, la incertidumbre, la impotencia, la zona de tensión en la que se visualiza el precio de la restauración de la democracia.

La dictadura cívico-militar, en tanto máquina opresora, a través de diferentes agenciamientos direccionó sus máquinas-órganos, esparciendo su flujo terror, dolor e inacción. Establecer el quiebre de ese organismo supuso unificar fuerzas para cortar el flujo represor, la creación de agenciamientos anuladores de toda organización precedente. El pacto familiar es el punto de corte, la barrera que pretende bloquear el flujo, iniciando el proceso de un CsO, esto es, deshacer ese organismo a través de líneas de fuga, destruir la significancia y la subjetivación (Deleuze & Guattari, *Mil mesetas* 157). Intentan salir de esa organización represora y cortar sus efectos, ya sea por conveniencia o por la felicidad de otro.

La unión que genera el pacto, paradójicamente, tiene como fin disolver la familia, pues, se parte de la idea de que si no se menciona el pasado, este dejará de ser dañino para Ana. Sin embargo, este nuevo agenciamiento va a producir el efecto contrario. El cuerpo sin órganos no llega a concretarse sino que deviene en un cuerpo fascista que transfiere un flujo-mierda. En el desarrollo de la obra son numerosas las veces que aparece este término –precisamente 27 veces– aludiendo a lo que la familia deja como herencia simbólica a la protagonista. Así, por ejemplo, Antonio le dice a Ana “Toda esta mierda de la que vos no tenés la más puta idea” (5) o cuando Graciela afirma que “todo va a seguir como antes y toda esta mierda que está tratando de saber se le va a borrar de

la cabeza” (19) o en palabras de Jorge: “Muchos como vos prefieren correrse del camino y quedarse a un costado y dejar que todo pase mientras la mierda no le salpique, pero la mierda salpica para todos lados...” (25). Asimismo, Graciela, luego de escuchar a Ana expresar el dolor que le produce vivir, afirma: “¡Qué vida de mierda hija!” (29).

La retención de la información a partir de una decisión arbitraria implica un vano intento por salir de un sistema totalitario que acaba permaneciendo de una forma latente. Así, al impedirle a Ana conocer su pasado, se inicia la fractura de la memoria, el quiebre de las potencialidades que devinieran de un cuerpo aislado de los estratos que lo originaron y, como expresan Deleuze y Guattari, los “estratos engendran sus CsO, totalitarios y fascistas [...] cancerosos” producidos “por desestratificación demasiado violenta” (*Mil mesetas* 167).

No obstante, es a partir de este corte propiciado por el cuerpo canceroso que surge el protagonismo de Ana en la obra, ya que el desarrollo del conflicto no logra resolver sus dudas. La máquina del tiempo resuelve el problema de la presencia de los actores del pasado en el presente, pero no el de sus deseos, puesto que surgen efectos secundarios como consecuencia del viaje, impidiéndole acceder a la verdad. Así, Jorge querrá hablar, pero no le saldrán las palabras. José es quien puede brindarle toda la información que anhela, pero pondrá la condición de quedarse en el tiempo presente para hablar.

Si entendemos el deseo tal como lo concibe el psicoanálisis, esto es como carencia, lo que mueve al sujeto es la falta de cosas, cosas que alguien tiene y a otro le faltan. El ser se convierte en un sujeto dramático, ya que su margen de movimiento es el de una dialéctica con el objeto en virtud de esa carencia. Por tanto, el sujeto se vería envuelto en una constante búsqueda de aquello que le falta, una regresión permanente a sus fantasmas, y no habría posibilidad de cambio alguno.

Desde la perspectiva de las máquinas-órganos, las “máquinas deseantes nos forman un organismo pero en el seno de esta producción, en su producción misma, el cuerpo sufre por ser organizado de este modo, por no tener otra organización, o por no tener ninguna organización” (Deleuze & Guattari, *Anti Edipo* 17). Así, Ana expresa su sufrimiento “mi necesidad es un dolor que siento, acá; en el pecho. Un corte real, en el músculo del corazón” (4) “La necesidad es un dolor real. Empezó como una presión en el pecho y se transformó en un dolor muscular. Las articulaciones, los huesos, los órganos. Después dolía respirar, reír, callar. Me duele mirar, oír, hablar. Me duele vivir” (29). Deshacerse del dolor, implica romper con la organización que lo provoca, para esto, es necesario, desacoplarse de los agenciamientos familiares que habiendo llenado todo de silencio han dejado el presente de Ana vacío de significados. Esta máquina estropeada se lanza hacia la búsqueda de un cuerpo sin órganos, hacia un conjunto de prácticas que se oponen a toda regla proveniente del organismo. “El CsO es lo que queda cuando

se ha suprimido todo, y lo que se suprime es precisamente el fantasma, el conjunto de significancias y subjetivaciones” (Deleuze & Guattari, *Mil mesetas* 157).

Las acciones en pos de esa desorganización son la búsqueda de familiares que no ha conocido, pero que pueden brindarle información a alguna de sus muchas preguntas: “Ya no sé cómo pedirlo [...] ¿Por qué mi papá estuvo preso? ¿Cómo se conocieron mis padres? ¿Por qué mamá no se habla con el abuelo? ¿Por qué papá defiende al abuelo? ¿Por qué la abuela culpa a papá? ¿Por qué están todos peleados? ¿Por qué nadie habla? ¿Por qué nadie me dice nada? [...] Y los fui a buscar a todos...” (27-28).

Asimismo, dentro de esta lista de prácticas está la negación de sus sentimientos a Tadeo, logrando que este acceda a sus deseos y construya la máquina del tiempo. Este paso es el que logra una mayor repercusión ya que implica una ruptura a nivel superlativo: desorganizar el tiempo lineal, traer a los familiares muertos al presente. Es así que llegamos a un punto decisivo en la obra: una reunión familiar un tanto peculiar que promete disipar las interrogantes que le genera ese pasado oculto. Tadeo inicia el traslado de los familiares uno a uno desde el pasado, desde la muerte. Ellos, no saben que murieron y así como niegan su defunción, niegan las palabras que los vinculan parentalmente, pues habían prometido mantener el silencio y la distancia hasta la muerte, prueba de ello, por ejemplo, es que Antonio dirá insistentemente a Ana “no me digas abuelo” (4, 17, 19) o a Graciela “no me digas papá” (19). Ana y Tadeo, logran convencer a los invitados de que han muerto y que están allí gracias a la máquina del tiempo. Asumida la muerte, la negación del vínculo pierde sentido, el pacto ha caducado y el efecto se visualiza en la aceptación por parte de los familiares de los lazos que los unen: “¡Salud! ¡Toda la familia reunida para navidad! (31) ¡Qué lindo estamos pasando, che!”, “mirá qué linda la familia reunida!” (27).

Una vez conciliada la unión de todos los actores involucrados con la historia a la que la protagonista desea acceder, todo parece indicar que ha llegado el momento de la revelación. Sin embargo, aunque quieran, no podrán explicar lo sucedido debido a los efectos secundarios del viaje en el tiempo. En este punto de la obra asistimos a una escena que bien podría relacionarse con lo grotesco ya que el sufrimiento y la seriedad del motivo que los convoca a la reunión, contrasta con la risa que provocan en el espectador los raros efectos de la alteración temporal. Por ejemplo, Ana, ya desesperada, expresa: “Necesito que me ayuden, eso es lo que hace la familia. Se ayuda a ser feliz” (27). A lo que Graciela contesta: ¡Pero qué ganas de llenarte el orto a patadas y perder mi zapatilla adentro y que vuelas a otro planeta! ¡Salud! (27). Este mecanismo dramático provoca que quien asiste a la obra se identifique con la protagonista y logre transponer esa situación particular a un escenario más amplio. Nos condolemos con Ana, por ella y por nosotros, porque las heridas de un pasado violento siguen aún en carne viva. La

escena casi circense es la representación de la sociedad uruguaya cada vez que se pone sobre la mesa el tema de la dictadura. Al igual que en la obra, las tensiones en torno a lo que pasó generan diferentes actitudes, aunque la realidad resulta mucho más grotesca que el drama; así en cada debate es posible escuchar a los que quieren saber la verdad, a los que afirman que no pasó nada, e incluso y por fuera del debate a los que añoran ese pasado alegando que se vivía mejor, resultando una suerte de cínica propuesta para mejorar la calidad de vida.

Como “cada máquina-órgano interpreta el mundo entero según su flujo, según la energía que le fluye” (Deleuze & Guattari, *Anti Edipo* 15), los familiares brindarán una solución a Ana para terminar con su sufrimiento, que podemos pensar emana de su interpretación del mundo en tanto máquinas productoras del ya mencionado flujo-mierda. Graciela le dirá: “Ay querida, querés que te digamos algo, pero ni nosotros estamos de acuerdo. ¿Por qué no te inventás una historia? Como te parezca, llená los vacíos como mejor te guste y esa será la historia oficial para vos” (27). Las palabras de Graciela ponen en evidencia uno de los mecanismos de construcción de la Historia, en la que esta se construye a partir de discursos cargados de intereses ideológicos que tienen la finalidad de silenciar un período cruento, sustituyéndolo por otro que nos satisfaga a todos. Pero, ante la insistencia y exigencia de Ana de saber la verdad, el flujo-mierda sale inmediatamente de la boca de quien estableciera el pacto en nombre de la felicidad de su hija “¡Pero la concha de la hermana, callate y dejá de preguntar, la puta que lo parió! ¡Qué naba que sos! Te digo una vez que no, diez, mil veces, no jodas más. Ya nos trajiste a todos. ¿Qué vas a traer, al universo entero? ¿Vas a acabar con todo por tu aspiración a ser feliz? ¿A dejar de sufrir? ¡Deja de sufrir y chau! (27). Mientras las preguntas de Ana se suceden una tras otra sin encontrar respuesta satisfactoria, llega a través de la máquina del tiempo un personaje que resultará esencial para nuestro planteo: José.

Varias son las características destacables de este personaje que resulta una especie de hablante dramático que no solo dirige los vaivenes temporales sino que es capaz de habitar en todos los tiempos de la obra. Tiene también el poder de acumular en su ser todo lo que los demás cuerpos están perdiendo como efecto secundario del viaje. “Están perdiendo todo, ya perdieron la memoria, la palabra, el control, ahora pierden el cuerpito. ¡Que bolonqui tremendo, eh!” (33). “¡Pa, no es increíble, che! Tengo como [...] todo lo que ellos están perdiendo” (34).

Otro dato que resulta significativo es que en el texto dramático nos encontremos con referencias concretas de las fechas de nacimiento y muerte de los personajes, pero que de José solo se indique que fue un preso político de los 70 (2). Por otra parte, en el momento en que los personajes son traídos desde la muerte al presente, a través de la máquina del tiempo, se muestran desorientados, confundidos, no saben que han

muerto, y no reconocen a los demás personajes. Es José el único que sabe quiénes son cada uno de los presentes, aun cuando algunos no existían al momento de su muerte. Y lo más importante, José, es quien sabe la verdad que Ana reclama, puede decirla y está dispuesto a hacerlo. Sin embargo, Tadeo manifiesta que es hora de regresar frente a lo cual José pregunta ¿qué pasa si alguno se queda?, Tadeo le responde “No sé qué puede pasar, pero no lo queremos averiguar. Tienen que volver antes de que este mundo, este tiempo, reaccione a su presencia” (34). Lo que precisamente ocurrirá es la explosión con la que cierra la obra, consecuencia de la permanencia de José en un tiempo en el que no debería estar. Todo revienta; los actores, la escena, el teatro, la ciudad. Él es el territorio por el cual se distribuyen las intensidades: “El cuerpo sin órganos es un huevo: está atravesado por ejes y umbrales, latitudes, longitudes, geodésicas, está atravesado por gradientes que señalan los devenires y los cambios que en él se desarrollan” (Deleuze & Guattari, *Anti Edipo* 27). El huevo es potencialidad: el origen o el fin. Lo que se prepara, lo que no conocemos, el punto de intersección de las infinitas posibilidades, el punto cero.

La obra termina y sentimos haber presenciado lo abyecto, en palabras de Julia Kristeva hemos asistido a la “muerte infestando la vida” (11) el desfile de secretos y ocultamientos que pasan frente a nuestros ojos impunemente. Tal como señala Antonin Artaud, los sentidos han sido perturbados, lo cual incita a una especie de “rebelión virtual” imponiéndonos una actitud heroica y difícil, en tanto espectadores (31, 32).

Ahora bien, es necesario detenernos y pensar cuál sería un posible sentido de esta explosión. ¿Se propone olvidar lo pasado en virtud de una supuesta felicidad? ¿Se propone como una opción válida la destrucción, la desaparición de una parte de la historia?

Anne Ubersfeld plantea que las obras vinculadas a sucesos históricos propician la asociación de las rupturas temporales que se han manejado durante el transcurso de la obra con el final de la misma. Esta relación permite al espectador realizar la conexión del contexto de enunciación con el campo referencial y llenar así los vacíos que la propuesta dramática le ha dejado. “Todo corte en la acción rompe esa identificación de que habla Brecht [...] y nos incita no solo a abandonar la acción [...] sino a abandonar el universo del teatro para volver a nuestro propio mundo particular de espectadores” (Ubersfeld, 163).

La intención, entonces, es provocar en el sujeto una mirada introspectiva, un encuentro de la sociedad consigo misma, que frente a la impunidad no debe paralizarse sino cortar el flujo-mierda, desterritorializar, re agenciar, construir. Es una posibilidad de entender lo inentendible, de entendernos desde un lugar en el que podamos redireccionar

nuestras máquinas deseantes, un lugar desde donde lanzarnos a la construcción del CsO, para desorganizar los organismos-agenciamientos y territorios heredados del período del terror, pero sin caer en la construcción de un CsO canceroso que, como los efectos de la dictadura, continúen carcomiendo, royendo, corroyendo nuestra sociedad.

La explosión da paso al CsO, es la condición de José para hablar; para decir la verdad debe poder quedarse en el presente. Su presencia supondrá abrir puertas hacia el dominio de la memoria. Solo si aceptamos que la verdad debe saberse, es decir, construir nuestro CsO, podremos saberla, pues nuestro deseo irá a buscarla, aunque todo reviente.

### **Bibliografía citada**

#### **Corpus**

Calderón, Gabriel. *Ex-que revienten los actores*.

[www.casa.co.cu/publicaciones/revistaconjunto/170/calderon.pdf](http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistaconjunto/170/calderon.pdf)

#### **Textos críticos y teóricos**

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Edhasa, Barcelona, 1978

Deleuze, Gilles, y Felix Guattari. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, Valencia, 2002.

---. *El Anti Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Paidós, Barcelona, 1985.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Siglo XXI, México, 2006.

Mukarovsky, Jan: "El arte como hecho signico." *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte*. Edición, introducción y traducción de Jarmila Jandová y Emil Volek. Plaza y Janés, Bogotá, 2000, pp. 88-95.

Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Cátedra, Madrid, 1989.

Viñar, Marcelo. "Memorias fracturadas. Notas sobre los orígenes del sentimiento de nuestra actual identidad nacional." *Identidad uruguaya ¿mito, crisis o afirmación?* Trilce, Montevideo, 1992, pp. 33-47.