

Juegos Postmodernos

en

Baby Boom en el Paraíso

de Ana Istarú

Marco Guillén*

En la búsqueda de manifestaciones postmodernas en el teatro, existe una fuerte tendencia a referirse a los elementos de puestas en escena en las cuales la palabra pierde terreno significativo, o como lo pone Fernando de Toro se da "el reemplazo del lenguaje lingüístico por el de la imagen" (1992: 159). Sin embargo, es importante también prestar atención a la presencia de rasgos postmodernos en la obra dramática y eso es lo que haremos en este trabajo. No debemos olvidar que la relación de virtualidad escénica presente en el texto y en la palabra, permite y justifica la puesta en escena; pues, en el teatro, la palabra conlleva en sí misma las potencialidades que virtualmente se manifestarán en las múltiples lecturas escénicas posibles de un texto.

En el teatro lo postmoderno encuentra sus antecedentes en la tradición teatral antimimética y en los trabajos escénicos y textos desarrollados en los años sesenta y setenta relacionados con la experimentación, el *avant-gard* entre otras prácticas teatrales. En el teatro latinoamericano, Alfonso de Toro propone cuatro líneas o tendencias generales que pueden ayudar a caracterizar las prácticas postmodernas:

- 1) teatro pluridimensional o interespectacular: significados, interpretación, pero no tradicional;
- 2) teatro gestual o kinésico: no interpretación, puros significantes;
- 3) teatro de deconstrucción: altamente intertextual e historizante;
- 4) teatro restaurativo: tradición

* Licenciado en Artes Dramáticas U.C.R.

Estos cuatro modelos son descritos por medio de una red de categorías operatorias, tales como ambigüedad, discontinuidad, ritual, metadiscurso, deconstrucción, etc. (De toro, 1994: 28)

BABY BOOM EN EL PARAÍSO participa de muchas de estas características produciendo en diferentes niveles una constante deconstrucción de modelos socio-culturales. Para observar cómo este proceso deconstructivo se produce en esta obra de Ana Istarú es fundamental analizar la forma del monólogo. El monólogo como forma discursiva dramática ofrece un camino ideal para adentrarse en la fragmentación y dislocación del sujeto que se atribuye al postmodernismo y también permite la presentación de un mecanismo narrativo que juega con la idea del presente inmediato de la narración y, por lo tanto, de la representación. Al crearse esta inmediatez entre el acto de narrar y el de percibir la narración, se elimina cualquier pretensión mimética de la representación. El lector-espectador se convierte en una forma de confidente de lo narrado. Se enfatiza, de esta forma, el sentido presentacional que desde el punto de vista brechtiano permitiría la reflexión. El monólogo sirve como una forma de vocalización de los pensamientos de un personaje/narrador frente a un público/lector. Desde el punto de vista de lo postmoderno, el monólogo sería una especie de actualización, de hacer presente en la narración-presentación una voz negada y ausente en el discurso tradicional, o sea, equivale a hacer presente una voz que de otra forma estaría ausente.

Al presentar el monólogo un hablante dramático básico permite adentrarse en la subjetividad: *"the monologue as a way of speaking" about the attempt to enter subjectivity* (Geis, 1993: 3), al mismo tiempo que produce una ruptura con la forma tradi-

cional del diálogo. Tal ruptura puede ser interpretada como la necesidad de dar preponderancia a una voz autoreflexiva que busca exteriorizar sus pensamientos y sus sentimientos, a la vez que plantea, desde su propia perspectiva, una problemática particular. En BABY BOOM la voz que encontramos es la de un personaje marginal: la mujer (Ariana), quien nos narra/presenta una experiencia particularmente femenina: el embarazo. De esta forma se presenta lo "otro" que adquiere relevancia en el discurso postmoderno. En BABY BOOM la otra voz se articula mediante la auto-representación que la mujer asume de sí misma para dar cuerpo a su propia experiencia. Este texto confirma lo que apunta Fernando de Toro, quien asevera que en Latinoamérica esa característica postmoderna ha sido primeramente asumida por el discurso feminista: *"El discurso del Otro está íntimamente vinculado al discurso (feminista) deconstructivista, puesto que es ahí donde se plantea no sólo la pluralidad, sino también la crítica y la revisión de presupuestos fuertemente enraizados en la doxa"* (1994: 34). Al hablar desde el margen que tradicionalmente supone la experiencia femenina, BABY BOOM implícitamente cuestiona la percepción logocéntrica. Claro ejemplo de ello es la metaforización paródica que hace la narradora con la condenación bíblica de la mujer:

por putona y por cochina, y por haber incitado a Adán a reproducir la especie, no a través del método tradicional y socialmente aceptado, es decir: qué sé yo, valiéndose de costillas o figuritas de barro, sino haciendo una cosa puerquísima que no les puedo ni contar. (Istarú, 1996: 29)

Gracias a su íntima relación con el sentido del presente de la narración, el monólogo ofrece, también, un sentido de acción dramática presente, o sea, que la acción de la narración se establece en la acción presente de la escena. Lo anterior permite al monólogo la transformación del tiempo y del espacio escénico ya sea virtual o real, por medio de ello abre las posibilidades para el juego con la multiplicidad espacial y temporal inmediata: *"The theatre's production of visible presence, however, is less a question of the projection of character [...] or image [...] than one of the temporal presence of fluid and changeable elements [...] and objects that constitute the physical and imaginary spaces of a performance"* (Birringen, 1991: 43). Desde la perspectiva de la acción narrativa, Deborah Geis explica esto mismo de la siguiente manera: *"its [del monólogo] dominant characteristic is still the compression of action into words, of stage space into 'narrative space."* (1993: 11). Esta característica es la que permite, en el monólogo, el constante ir y venir entre diferentes momentos y espacios sugeridos por la narración y también divagaciones en la narración misma. Esto es claro



en el caso de *BABY BOOM* en donde la narración/presentación nos lleva desde/en un escenario vacío con sólo un diván, a una multiplicidad de espacios como el dormitorio de Ariana y Diego, el consultorio del sicólogo,

la casa de la amiga, el comedor de los parientes políticos, el consultorio del médico, la sala de partos y hasta el vientre de Ariana donde se encuentra el bebé. Temporalmente, también la narración nos presenta diferentes momentos del proceso de la gestación, el embarazo y el parto, a manera de segmentos mayormente breves que van y vienen del y al presente de la narración. Un ejemplo de ello es el momento mismo del parto desde el que se divaga para comentar en el presente:

Enfermera.- Señora, su cuello está suave, con tres centímetros de dilatación, y Ud. se encuentra en franca labor de parto.

Ariana.- Pero ¿cómo? si el manual del curso decía que primero tenía que perder el tapón mucoso...

Para los solteros o parejas sin hijos:

“Tapón mucoso: sustancia de aspecto gelatinoso, levemente rosácea, que mantiene el útero sellado durante el último periodo del embarazo”.

(Istarú, 1996: 43)

Esta circunstancia de presente narrativo-presentativo, a su vez, enfatiza la idea de presencia del sujeto de la narración que aquí es, además, actor y personaje. La voz narrativa conlleva una translación que se produce no sólo desde el autor hacia el narrador (Ariana) sino que también en el momento en que este narrador es asumido por un actor. Con este énfasis en la presencia, la corporalidad de la voz narrativa se hace fundamental para la presentación de las otras múltiples voces/personajes que este sujeto asume en su narración. Así, la actriz-narradora, Ariana, asume, mediante el texto, todas las voces de los personajes que la narración (hecha por ella misma) incluye. Esta multiplicidad de perso-

najes asumidos desde una sola “presencia narrativa-performativa” es otra característica que podemos asociar al postmodernismo. La subjetividad se intensifica al presentárenos una narración desde una perspectiva, pero que también en la virtualidad escénica pasará por la transcodificación de la presencia del actor. Ariana-personaje asume la función actoral al representar a los demás personajes de su historia, lo que produce la concienciación de la cercanía entre las funciones narrativa y performativa del teatro y enfatiza la teatralidad y transgrede la idea tradicional de personaje como una entidad independiente y unificada o, como lo expresa Nick Kaye: “*resists the spectator’s reading of a ‘character’ as a unifying force*” (1994: 132).

Esta misma multiplicidad de personajes que asume Ariana, voz narrativa, si bien tradicionalmente implicaría una manipulación desde el punto de vista de la acción, podemos asociarla, en este caso, con lo que Geis llama: “*postmodernism attempts to discover new articulations of subjectivity and the means by which it is constituted and expressed*” (1993: 34). Ariana en su narración nos va presentando una serie de personajes y situaciones que constituyen la percepción de su propia situación. Cada uno de estos personajes influye en la construcción socio-cultural de la identidad de Ariana. Por medio de la presentación de esa multiplicidad de voces, se evidencia en Ariana una fragmentación, que se produce al todas esas voces-personajes influir en la percepción que ella se construye de su experiencia e, implícitamente, de sí misma: “*presión social de parientes, vecinos, amigos, personas bien intencionadas y de otras menos bien intencionadas*” (Istarú, 1996: 17). Refiriéndose a esta característica postmoderna en el monólogo, Geis dice:

Perhaps the ultimate manifestation of the decentered subject is the increasing precedence that monologue takes over dialogue in postmodern drama. Moreover, monologue does not necessarily emerge from one coherent "voice" or "self"; the monologic texts, rather, are similarly fragmented and given multiple voices" (1993: 35).

Con tantas voces que quieren definir al personaje Ariana y su realidad, se muestra la lucha de ella misma en la desintegración de su identidad personal y de su identidad socio-cultural. En Ariana esto no es más que una confirmación de ese "*espíritu de contradicción*" que desde el nacimiento la hizo venir "*de pie en vez de venir de cabeza*" (Istarú, 1996: 17). La narración de Ariana viene a ser una forma de confrontación con todos esos elementos que condicionan la percepción de su propia experiencia y que, a la vez, son la experiencia misma. En la multiplicidad y divergencia de esas voces y en su interrelación con la voz narradora, se evidencia la fragmentación que hemos mencionado y que nos lleva a asociar este proceso con lo postmoderno. Ésa misma multiplicidad, al ser presentada al lector-público, eventualmente, produce en él una confrontación con lo asumido o: "*a destabilising of that which is 'assumed', of that which would appear to the audience as something which is already 'known'*" (Kaye, 1994:142).

Otro aspecto implícito en la multiplicidad de personajes representados desde una sola perspectiva, es la del énfasis que ello pone en lo gestual, como forma de expresión postmoderna. El actor-narrador-personaje al "presentar" todos los otros personajes recu-

rre a lo gestual (corporal o vocal) como forma de distinción en esa constante ruptura de la acción narrativa. Las rupturas constantes que se producen en el orden narrativo en BABY BOOM es otra característica identificable con el postmodernismo. Como lo dice Geis: "*The postmodern impulse is to fracture, or deconstruct, the 'master-piece'*" (1993: 33). En BABY BOOM tales fracturas se producen mediante divagaciones en la acción y están íntimamente relacionadas con el ir y venir del tiempo de que hablábamos anteriormente. Ariana, narradora-presentadora, constantemente interrumpe momentos de la narración para reflexionar o cuestionar algunas veces, otras explicar o simplemente comentar sobre lo que acontece:

Es tan insólito ese nombre de 'familia política'. Política, ¿por qué? Que yo sepa uno no vota para elegir a su suegra. [...]

Para hacer comparaciones esclarecedoras: en francés, se llama a la familia política, la 'belle-famille', la bella familia. [...] Suegra: 'belle-mère', bella madre. Aclaro: 'mère', así, pelado, es madre. La de uno por supuesto. Ah, no, pero esa no es 'belle', no merece ni siquiera el modesto adjetivo de agraciada, corronga, en última instancia, pasable. (Istarú, 1996: 26)

Estas interrupciones provocan un entrar y salir de la acción que evita cualquier sensación de armonía totalizante. Otra forma en que se presentan dichas rupturas es en la de los dos sueños que se suscitan en el texto. Ambos sueños se escuchan como voces en *off* de corta duración que narran las imágenes

de Ariana dando a luz (el primero a un elefante y, en el segundo, a una sardina de lata). Este tipo de narración meramente descriptiva, al igual que las imágenes del bebé visto a través de la pantalla del ultrasonido, pueden perfectamente ser interpretadas como lo que Alfonso de Toro llama en el teatro postmoderno: "*La visualización de la palabra*" (1992: 159). Dichas imágenes podrían interpretarse en una eventual puesta como proyecciones visuales. También hay que señalar que esas voces en *off*, junto con otra serie de sonidos que se escucha en diferentes momentos de la obra, además de ser formas de ruptura con cualquier percepción mimética de la acción, cumplen una función disruptiva sobre la linealidad del discurso. Tales imágenes auditivas, al mismo tiempo que sugieren sus correspondientes imágenes visuales, revalorizan la interacción de diferentes medios expresivos en la creación de un metadiscurso asociable con la expresión postmoderna. Dentro de estas imágenes hay que apuntar la de la conversación telefónica con el bebé (dentro del vientre de Ariana) que es acompañada de sonidos de un mundo subacuático, los que también se escuchan durante los ultrasonidos en uno de los cuales Ariana describe lo que ve como: "*Era un astronauta en miniatura. Yo, Ariana Morelli, tenía un astronauta un poco borracho paseando en bicicleta por mi cuerpo*" (Istarú, 1996: 32).

Como parte de esa misma tónica, un ejemplo importante es el siguiente: "*Ariana. ¿Te das cuenta de que vamos a hacer un bebé? (Se oye el inicio del himno nacional y Ariana se pone inmediatamente de pie, en posición de firme)*" (Istarú, 1996: 22). Con esta referencia, se hace evidente otra de las características del postmodernismo: la del cuestionamiento y de la desacralización pa-

ródica de las instituciones y valores de la cultura dominante. En *BABY BOOM EN EL PARAÍSO* se hace un uso constante de la ironía y la parodia que se expresa mediante la utilización de conceptos, ideas, valores y figuras reconocidas de y por los discursos dominantes. Uno de los mecanismos utilizados para realizar este juego paródico es el uso que la narración hace de clichés narrativos: "*aunque en forma científica y rigurosa se haya detectado ese día único, esquivo y portentoso en el que tu huevito abandona el ovario y se lanza audazmente por las trompas de Falopio en busca de su espermatozoide azul*" (Istarú, 1996: 17). Otro mecanismo es la recontextualización de formas discursivas propias de sectores religiosos, socio-culturales y políticos de la realidad latinoamericana: "*Es más procedo a fundar la primera célula clandestina del Frente Rómulo y Remo de Lactación Nacional. (Gritando consignas) ¡Únete, madre! ¡Únete, madre! ¡¿únete, madre! ¡Pecho libre o morir! ¡Pecho o muerte! ¡Venceremos!*" (Istarú, 1996: 38). Una de las formas más recurrentes para parodiar, utilizada en este texto, es la constante referencia a elementos de la cultura popular que se incorporan al discurso en una doble descodificación; no sólo de la cultura dominante de que proceden sino también del texto mismo, que al reutilizarlos implícitamente se reconoce como producto (aunque sea antagónico) de esa misma cultura. De esta forma se plantea un desplazamiento de lo culturalmente asumido y absorbido y que lleva hacia su replanteamiento hacia la creación de una especie de metadiscurso que, como apunta Geis, citando a Linda Hutcheon: "*She adds that parody is a quintessentially postmodern form because it 'paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies'*" (1993: 33).

En esta línea, BABY BOOM habla del "VIETNAM DEL QUIRÓFANO" (Istarú, 1996: 19) (para referirse a la sala de partos), de "hacer el amor como le gusta al papa" (1996: 21), de "sentí lo que sintió la ballena cuando se tragó a Jonás" (1996: 40), de "los mambos de Pérez Prado y La Noche en el Monte Calvo de Mussorgsky" (1996: 40), de "sentía como si Aníbal y su ejército de elefantes acozados transitarán por mi barriga" (1996: 41). También se hacen alusiones paródicas a figuras como Lady D, Maradona, Calígula, Theda Bara, los hare-Krisna, Sofía Loren, el concurso de belleza Tica Linda, el hombre elefante, Adán y Eva, Boris Karlof, Franz and Fritz, etc. Interesantes son las referencias que hace de Freud: "¡Tú que eres poderoso, ayúdame, Freud!" (1996: 34), y de Santa Juana: "¡Ayúdame, Santa Juana, tú que eres fuerte, tú que eres poderosa!" (1996: 46). Todas estos iconos y clichés socio-culturales son utilizados a manera de metáforas paródicas y, en ocasiones, caricaturizantes que no sólo deconstruyen y reinterpretan, sino que también desacralizan haciendo obvias las fisuras de las relaciones discursivas en su construcción cultural, a la vez que las transgrede y las subvierte.

Es importante anotar que en el nivel del lenguaje, Istarú incorpora gran cantidad de palabras y expresiones del habla cotidiana, característica que Jovita Millán señala como una de las recurrentes del teatro postmoderno en Latinoamérica: "El teatro postmodernista convierte la experiencia artística en un hecho cotidiano mediante el otorgamiento de la palabra a la vida diaria liberada de formalismos academizantes" (1994: 154). Precisamente, lo que esta obra hace es una reutilización del lenguaje y modismos del habla común popular haciendo énfasis en lo inme-

diato y propio de lo narrado-presentado. Esto se ve en expresiones como: "me restregara el sub-consciente con potasa" (Istarú, 1996: 18), "el ferrocarril sin freno de mi suegra" (1996: 27), "Miré a la sangre'chancho" (1996: 27), "cura tútil que se brincó la cerca" (1996: 28), "más bembón que un afrocaribeño silbándose un calipso" (1996: 40), "más tieso que un tostel de cuatro días" (1996: 40), etc. Implícitamente, esta reutilización del lenguaje da pie a un cuestionamiento del lenguaje mismo, pues al recontextualizarlo se nos hace reflexionar sobre la forma como lo utilizamos. Lo anterior lo podemos ver claramente cuando Ariana se refiere a: "esa pretuberancia materna conocida por el nombre de glándula mamaria, mama, pecho o seno, y que puede recibir también nombres más ordinarios según el grado de represión del hablante" (1996: 38). Esta idea del uso de lenguaje de acuerdo con la represión del hablante, nos hace reflexionar sobre la limitación que el lenguaje mismo sufre en su construcción socio-cultural. Esto nos permite, de alguna manera, hablar de un lenguaje autoreflexivo, otra característica del postmodernismo que, como lo dice Nick Kaye: "offers self-reflexive narratives which address their own implication and participation in the historical processes they critique" (1994: 10).

EN BABY BOOM EN EL PARAÍSO todos estos recursos o juegos de desconstrucción, de intertextualidades, de gestualidad, de interrupciones, de parodia, de alusiones metadiscursivas, de incorporación de formas del lenguaje popular y de lo cotidiano, de sugerencias audiovisuales, entre otros, elementos todos postmodernistas, se conjugan para dar un producto pluridimensional. Desde la perspectiva monológica de narración-presentación,

esta obra permite recobrar una experiencia personal y particular para llevarla a modo de disección, a cuestionar y a enfrentarnos a una reinterpretación de la complicidad de todos en la formación de la percepción socio-cultural y, en este caso particular, de la percepción de la experiencia de la mujer.

Bibliografía

Birringer, Johannes.

1991 **Theatre, Theory, Postmodernism**. Bloomington: Indiana University .

De Toro, Alfonso.

1992 "Posmodernidad en cuatro dramaturgos latinoamericanos." **De la colonia a la postmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano**. Peter Rosters y Mario Rojas (editores). Buenos Aires: Galerna/IITCTL. Págs. 157-176.

1994 "Elementos para una articulación del teatro moderno." *Teatralidad, deconstruc-*

*ción, postmodernidad." **500 años de teatro latinoamericano: Del rito a la postmodernidad**. Santiago de Chile: IITCT. Págs. 27-37.*

Millán Carranza, Jovita.

1994 "El postmodernismo en el teatro mexicano." **500 años de teatro latinoamericano: Del rito a la postmodernidad**. Santiago de Chile: IITCTL. Págs. 153-158

Geis, Deborah R.

1993 **Postmodern Theatric(k)s: Monologue in Contemporary American Drama**. Ann Arbor: University of Michigan.

Istarú, Ana.

1996 **Baby Boom en el Paraíso**. Madrid: Asociación de directores de escena de España.

Kaye, Nick.

1994 **Postmodernism and performance**. New York: St. Martin's.