

Reescritura del cuerpo armado: Una aproximación a la escritura dramática de Carlos Droguett

Pía GUTIÉRREZ
Pontificia Universidad Católica de Chile

RESUMEN: Este artículo propone un acercamiento a la escritura dramática de Carlos Droguett. Profundizando sobre una pieza, *Cómo Caperucita Roja fue finalmente violada*, se ofrece una clave de lectura que incluye los aspectos teatrales utilizados por el autor para recontar la historia, así como una visión del trabajo de creación del autor en el contexto socio-histórico, definiendo primeramente ejes de su poética dramaturgía. Un primer análisis de los personajes de dicha pieza y sus relaciones en escena ayudan a fundamentar esta lectura.

PALABRAS CLAVE: Carlos Droguett - Dramaturgia chilena - Crítica genética - Cuerpo en escena.

SUMMARY: This article proposes an approach to Carlos Droguett's works on drama, mainly focus on his *How little red riding hood was finally raped*. It is offered a certain clue, which includes the theater aspects used by the author to retell the story and the vision this work as the creation of the author in a socio-historical context, which defines in first place the central theme in his poetic drama. A prior analysis of the characters and their interaction on stage may help to support this work.

KEY WORDS: Carlos Droguett - Chilean drama - Genre critique - Body on stage.

El trabajo literario de Carlos Droguett (1912-1996), ha sido conocido principalmente, por la divulgación de sus textos narrativos —tanto en editoriales nacionales como en múltiples traducciones— así como por sus abundantes publicaciones periodísticas.¹ Poco se sabe, en cambio, sobre la incursión del autor en otro género literario, el dramático, al que Droguett dedicó mucho tiempo y esfuerzo. Hoy podemos consultar, en el Fondo Droguett del CRLA-Archivos de la Universidad de Poitiers,² al menos cinco de sus textos dramáticos, y si bien no todos se encuentran completos, este material nos permite reconstruir la visión del autor sobre este género, y esbozar primariamente una poética que dialoga con el resto de su obra literaria.

Se trata de textos inéditos y nunca llevados a escena, que tienen en común el ser la actualización de una historia comunitaria, ya sea recogida por la tradición popular o la religiosa. Cuatro piezas ya han sido clasificadas: la historia íntima de una pareja en la creación del mundo según el relato del Génesis es el tema central de *Primer y segundo deseo*;³ *Las tres Pascualas* retoma la historia de tres hermanas campesinas; *Farsa gramática en tres jornadas*⁴ es un interesante ejercicio de intertextualidad que recrea el relato del Nuevo Testamento sobre la muerte de Lázaro, llevado al contexto popular chileno en un texto aún

1 En muchos casos sus crónicas y críticas literarias/culturales significaron una primera versión de sus obras, como por ejemplo, *Asesinados del seguro obrero*, publicada a modo de crónica por primera vez en 1939 en el periódico *La Hora*.

2 Este Fondo comienza a establecerse luego del coloquio sobre la obra de Droguett, celebrado en Poitiers en mayo de 1981. El escritor hizo entrega a este centro de la totalidad de sus textos creativos: manuscritos de sus obras editadas y obras inéditas, material de investigación, correspondencia, cintas de audio, fotografías, publicaciones, traducciones y recortes de prensa. Con el paso del tiempo, el Fondo Droguett ha sido completado gracias a la incorporación de nuevo material donado por la familia del autor.

3 INDT.04, INDT.08, INDT.08.1 y INDT.08.2, según la clasificación en el Fondo Droguett del CRLA-Archivos.

4 INDT.09.

sin clasificar y sin título, que he denominado por asuntos prácticos *Lázaro*; y, finalmente, la reescritura del cuento tradicional europeo *La Caperucita Roja*, recopilado por los hermanos Grimm y Perrault, para dar origen a la pieza *Cómo caperucita roja fue finalmente violada*.⁵

En este artículo me centraré en esta última pieza —la más extensa y sobre la que se conservan más versiones dactiloscritas y corregidas de la mano del autor— para, desde ella, proyectar puntos que podrían ser fundamentales en el esbozo de una poética dramática. Es importante tener en cuenta que estos no son parámetros fijos ni concluyentes, sino suposiciones de un primer acercamiento al conjunto de obras, las que proponen una entrada que tiene la intención de reflexionar sobre estos textos como posibles pautas, como todo texto dramático, dispuestos a ser actualizados y convertidos en un montaje teatral que dialogue con nuestro contexto, como parte del constructo discursivo de nuestra historia teatral.

Como punto de partida, en esta obra se presenta un aspecto evidente de la escritura dramática droguettiana: la reescritura. Desde este núcleo, como principio de la construcción teatral y la funcionalidad del género, el dramaturgo incorpora herramientas metateatrales y tejidos discursivos que nos llevan a describir nuevas características de su obra. Para ello, he partido desde una perspectiva de análisis genetista que considera la pieza dramática como un proceso; esto es: como un texto nunca terminado y como una clave para la actualización de un montaje teatral. Planteo esto porque algunos autores han desestimado el valor artístico y analítico de este tipo de piezas, basándose precisamente en su carácter de inacabado. Pero desde un punto de vista de la genética textual —y específicamente la genética teatral—, teóricos como Elida Lois nos hacen notar que el texto teatral siempre será una obra inacabada, por lo que debemos valorar las diferentes etapas de gestación como un proceso de búsqueda rico en sí mismo. Así, el texto teatral será eternamente actualizado, presentándose como la pauta a actualizar en un montaje, y cada puesta en escena será una nueva edición del texto, irrepetible y rica en su nueva construcción.

Contar, recontar, repetir la historia que un día se nos dijo debíamos decir en determinado contexto, es multiplicar sus significados hasta llegar al vacío por exceso. Estamos ante una moneda de dos caras: por un lado una inofensiva historia conocida, que no nos sorprende con su fábula y, por el revés, la subversión de dicho relato al apropiarse de sus significantes para darles un nuevo y urgente significado. Parece ser éste, el rasgo de la reescritura, el preponderante en el conjunto de trabajos dramáticos de Carlos Droguett.

5 INDT.01, INDT02, INDT03.

Sin duda, la fábula de las diferentes historias base posee modificaciones en este proceso reescritural, pero más interesante me parece la adopción de códigos propios de la construcción dramática. El autor, ahora dramaturgo, construye un nuevo universo de acción en donde la especificidad teatral se transforma en una herramienta que justifica la reescritura, dando origen a nuevas tramas significantes.

Materialmente, *Cómo caperucita roja fue finalmente violada*, se puede consultar en dos etapas diferentes de gestación: se está en posesión de un primer dactiloscrito comenzado en Chile en el año 1971 y corregido por el autor en Suiza, en 1976. Se posee igualmente una segunda versión con muy pocas modificaciones, que data del mismo año, y que será corregida, se estima definitivamente, en 1982. Ello da origen a una tercera versión dactilografiada, de la cual se conservan sólo 53 páginas. Existe igualmente un prólogo para el texto dramático preparado por el autor, sin fecha exacta, aunque es posible rastrear ya en el primer manuscrito y ver sugerencias para su construcción.

Los manuscritos están planteados formalmente como un texto dramático tradicional occidental: se reconoce la estructura del diálogo, la voz entregada a los personajes, una estructura dividida en escenas donde se marca la entrada y salida de los personajes acompañado de didascálicas que dan pautas de la puesta en escena y disposición para el montaje en general. Es decir, que se construye como un texto con *potencial espectacular*, retomando la terminología utilizada por el teórico teatral Fernando de Toro, y que contiene los índices del estado de vigilia en el que —según Anne Ubersfeld⁶— es posible encontrar las fisuras que dan al teatro su fuerza para gritar la verdad más que cualquier otro género. Que mantenga la estructura básica de la escritura teatral no significa que se esté frente a un texto tradicional, y ante este panorama no queda más que preguntarse: ¿Cuáles son los mecanismos teatrales que estableció el dramaturgo para recontextualizar la historia de Caperucita Roja, y en qué sentido se construyó dicha contextualización?

Los encuentros conflictivos de los personajes femeninos con el lobo ponen en jaque el rol de *lo femenino* como categoría cultural. La consecuente lectura de resistencia ante un poder central que se configura en las imágenes masculinas, será evidenciada en la materia indispensable de la espectacularidad teatral: el cuerpo en la escena.⁷ Es fundamental considerar que si bien el cuerpo es un importante elemento en la narrativa o la poesía, en el teatro se convierte en

6 Ubersfeld basa esta reflexión en la teoría de Freud sobre la denegation-illusion del sueño, donde sólo se encontrará la verdad de la ilusión en la doble denegación, es decir un sueño dentro del otro. Esto haría del teatro dentro del teatro algo no-real, pero sí verdadero.

7 Planteo esta afirmación basándome en la propuesta fundamental de Peter Brook en *El espacio vacío*: "Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral" (Brook, 2001:5).

parte esencial, sea visible o no. El cuerpo es una superficie consciente sobre la cual se trabaja; un lienzo que no viene desprovisto de los significados que ya le ha dado el sistema cultural. Por ello opera como un entramado significativo altamente complejo, que nos permite diferentes entradas y lecturas.

Las acciones, en este texto, están marcadas por la violencia del poder masculino sobre el cuerpo de la mujer. El acto de violar no pasa sólo por una situación de ultraje sexual, sino más bien por la alteración del orden social: ante la violación, los personajes de la madre y de la abuela reaccionan desatendiendo sus 'obligaciones de género', lo que pone en peligro la estabilidad de las relaciones sociales y de poder. El hombre penetra el cuerpo femenino para mantener el orden, pero el resultado no es el esperado, y por tanto se busca un chivo expiatorio que resguarde la apariencia de un orden que se asegura desde el ejercicio del miedo.

Dar una mirada a las forma de reescritura e intertextualidad en *Cómo caperucita Roja fue finalmente violada*, implica comprender la corporalidad como una construcción central. Específicamente, el cuerpo femenino ya es parte fundamental del cuento original (tres cuerpos de mujeres son expuestos en diferentes edades y enfrentados al peligro "natural"; sabemos que finalmente la niña será devorada por el lobo, cuerpo animal representante de la masculinidad). Desde mi punto de vista esta primera construcción corporal perceptible a través del relato, será desarmada por Droguett y reconstruida desde las didascalias una vez iniciado el proceso de escritura, al incorporar la actitud de los cuerpos torturados durante el régimen militar en Chile.

Los textos dramáticos de Droguett abundan en indicaciones de la gestualidad de los personajes femeninos, así como de una preponderancia del uso del espacio escénico por el cuerpo de mujeres. Desde aquí, creo que esta dramaturgia plantea un interrogante sobre la puesta en escena de los textos previos que cita e incorpora, y que lo hace desde un concepto teatral particular que incluye una presencia potente del lenguaje corporal. En este sentido, la reconstrucción del proceso de creación puede ser considerada una evidencia de las principales preguntas sobre la espectacularidad de este texto.

Pero ¿qué implica la reescritura, y por qué el autor considera el género teatral como medio para dicha expresión? La primera respuesta es la necesidad de generar una estrategia discursiva para sortear la vigilancia, en caso de una puesta en escena en territorio nacional. Bajo la inocencia de la estructura, la imagen y gestualidad de los cuerpos ofrecen una denuncia estridente de los abusos y torturas cometidos bajo la dictadura chilena. En ello debemos percibir el rastro de la investigación que Droguett realizaba paralelamente para

escribir la obra *Cacería de mujeres*,⁸ lo que lo llevó a contactar a familiares de mujeres torturadas y desaparecidas.

Conocemos bien las lecturas psicoanalíticas que se han hecho sobre el cuento de la Caperucita Roja. En un primer plan de trabajo, fechado en 1971, Droguett piensa en retomar esas lecturas y evidenciar la primera experiencia de violación que habría dado origen al cuento:

la idea es contar el cuento tal como ocurrió, no como se transmitió primero por vía oral, después por escrito [...] tiene que haber sido una historia fuera de lo común, pues sólo lo ejemplar —por bueno o por malo— se conserva en la memoria popular (2, INDT. 03).

Carlos Droguett nos introduce en la ficción por la estructura del diálogo, que es una construcción que ya está presente en los relatos originales del cuento: por ejemplo, en la conversación que sostiene la Caperucita con el extraño lobo antes de ir a casa de su abuela, y en el conocido cuestionario hecho por la protagonista a la supuesta abuela sobre las partes de su cuerpo. Ambos diálogos corresponden a un interrogatorio, un juego de preguntas y respuestas que marcan los nudos decisivos en el desenlace del relato; en la obra de Droguett, esta modalidad dialógica es recurrente sobre todo en los enfrentamientos entre las tres mujeres, y tiene la funcionalidad de definir el rol que cada una cumple en esta historia:

La madre: ¿por qué dices esas estupideces? ¿Tengo yo cara de necesitar un tipo?
Caperucita: (alzando las manos con escándalo, sin sonreír, más dispuesta a la pelea que a la piedad) una cantidad así de caras, no sólo una, estas ansiosa y deseosa de sufrir por un motivo que tenga dos piernas, que tenga una barba, que tenga una pipa que deje pasada la casa, la cocina, el comedor (bajando la voz), la cama con sus humaredas.
La madre: ¿Quién te ha dicho eso? ¿La abuela? (143, INDT 01)

En la segunda versión, luego de la detención y tortura de sus hijos, el interrogatorio aparecerá para denotar una nueva funcionalidad: la de encarar al espectador. Un interrogatorio que se presenta como la ficción de la ficción, y por tanto como algo verdadero en el tiempo de la representación. Así, en una parte de la obra —mientras la abuela está cuestionándose sobre su propia violación, incapaz de comprender el lugar que debe ocupar en esta organización social, ni cuál habría sido la actitud correcta ante dicho episodio— se indica que la actriz que interprete este personaje se situará en una doble denegación e interpelará al público preguntando: “¿no hay entre el público una mujer que haya sido realmente violada?” (75, v.1) Esta pregunta es altamente polémica; el autor asume el silencio posterior, pero se da el espacio para la exposición clara de un contexto: consideremos que durante la dictadura una respuesta afirmativa podría significar no sólo una violación de tipo sexual, sino también

8 INDA.02.

una violación a los derechos humanos en general, a la tortura y denigración de la mujer de izquierdas como evidencia del terrorífico poder militar.

En esta pieza, el autor nos sitúa ante una organización en donde los lazos son establecidos por la familiaridad de las mujeres: es decir, la presencia de una nación premoderna relativamente homogénea en cuanto a su configuración y a su memoria histórica. Esta organización femenina en seguida contrasta con la dominación de un sistema nacional regido por nuevas normas convencionales, determinadas por un poder no visible, y que viene a ser el juez siempre ausente de la escena. Así, el sistema implantado por las figuras masculinas no sostiene una relación natural, sino estratégica, representando la vulgarización nacional en una identidad moderna. El choque escénico entre estos dos sistemas nos puede llevar a abstraer el quiebre de una identidad nacional unificada, y de cierto modo —aunque a algunos puede parecerles apresurado por la fecha de creación del texto— el quiebre del gran relato nacional, de la utopía de comunidad que va a devenir en una identidad colectiva volátil, donde los roles se adoptarán estratégicamente como modelos de resistencia en una constante conflictividad.

Ya en su primera versión, Droguett sabe que se encuentra ante un ensayo de lo que pretende llegar a escribir; es por eso que incluye en ella reflexiones que no tienen directa relación con el texto, pero que obviamente contribuyen a su lectura: “sé que en lo escrito tendré que suprimir *o postergar*⁹ bastantes cosas, de manera de decir, liviano, posible, certero el desarrollo del tema” (141, INDT 02). No sabemos qué es lo suprimido, porque no poseemos la última versión de la pieza, pero sí vemos la transformación de los personajes femeninos. Por una parte está la madre, silenciada y humillada, y por otra parte, la abuela, quien enloquece luego de dos encuentros con el lobo y repite constantemente las vejaciones a las que fue sometida (y de las que luego se siente prisionera). El cuerpo, según las indicaciones del dramaturgo ficticio, se desnuda y se acaricia en escena, la abuela ocupa el espacio y admite adorar y odiar simultáneamente al lobo. Mientras, Caperucita se prepara para el encuentro en el descubrimiento de su propio cuerpo, como un lienzo en el que se debe trazar un nuevo orden social. Ella sabe que es la próxima en ser violada, pero no se dejará violar: seducirá al lobo y lo matará antes de la penetración. Lo que olvida, sin embargo, es que el guardabosque sigue vivo.

En la visión de Droguett, la figura femenina es asociada al cumplimiento de roles que aseguran la conservación del orden. En el caso de esta pieza, la maternidad no sólo es el lazo que une a las tres mujeres, sino además y sobre todo, es una condición cultural que se hace social. Las protagonistas están unidas por un motivo que no eligieron, y están igualmente obligadas a con-

⁹ Agregado a mano en la corrección de 1982.

tinuar ese lazo. La marca de la violación de sus cuerpos ha detonado en ellas reacciones diversas pero siempre conflictivas, que las corrompen como bloque y las llevan a ser juzgadas. El orden masculino, manteniéndolas dentro de la lógica de la procreación, hará de ellas meros cuerpos utilitarios.

La maternidad, como estadio natural, se ve corrompida por la violación. Violación que no sólo es parte de la imaginación o de las lecturas psicoanalíticas, sino de las verdaderas violaciones a que las mujeres detenidas fueron expuestas en dictadura. Durante su exilio, Carlos Droguett tuvo en su poder mucho material concerniente a detenidos desaparecidos, entre ellos un dossier especial de detenciones y torturas a mujeres. Muy significativa será la correspondencia que mantuvo con una mujer cuya hija quedó embarazada producto de múltiples violaciones en los centros de detención; como ya se mencionó, este material sirvió de base para la escritura de *Cacería de mujeres*, en cuyo manuscrito leemos:

El trato bestial que “los soldados de la patria” han dado a la admirable mujer del pueblo, a la de clase media, a cualquier mujer, sólo por el hecho de serlo, sólo por el hecho de encontrarse solas a merced del violador, del asesino, sólo por haber sido asesinado antes su compañero, novio, su hermano, su hijo. (3)

La relación mujer-madre como centro de una problemática de identidad nacional, puede ser leída desde la misma fábula de esta obra, pero simultáneamente se puede ligar con la evidencia de la contradicción de las exigencias al cuerpo femenino en el contexto social de dictadura. En ella, como sabemos, las mujeres eran educadas para ser buenas madres y formar hijos útiles a la patria, pero a la vez éstos les eran arrebatados si se situaban dentro de la oposición activista. En la pieza teatral que nos ocupa, este juego doble se establece por la construcción del grupo femenino en constante conflicto, desgarradas entre las pulsiones de *ethos* y *tanathos*, el que termina por corromperlas como unidad familiar y social. Como las mujeres han sido violadas por el lobo han dejado en un segundo plano la maternidad como principal ‘tarea patria’, perdiéndose en los conflictos entre el placer y el cumplimiento de su rol. Conjuntamente, la muerte o desaparición de sus compañeros las ha dejado bajo el cuidado de un guardabosque corrupto y asesino, el que finalmente se revela como la cara del verdadero peligro.

Y sin embargo, para Droguett seguirá siendo la maternidad la que justifica la acción femenina. Si retomamos la situación contextual chilena, veremos que uno de los grandes movimientos de resistencia durante las dictaduras en Latinoamérica corresponde a los movimientos establecidos por madres. Esta mirada fuera del texto teatral se justifica en el momento en que consideramos a este último “en cuanto construcción lingüística e ideológica del sujeto definidor. Es decir una práctica construida sobre una base social y mediatizada por los códigos del emisor del discurso” (Villegas, 2005: 16). En este caso, al

hablar del emisor, nos referimos a un reconocido hombre de izquierdas, que a través de sus creaciones hizo una labor de denuncia respecto de las injusticias que lo rodeaban.

De este modo, tanto el análisis de las estructuras de las unidades de acción en comparación a la fábula original, como la mirada sobre los rastros de la huella autoral, nos invitan a leer el material escénico como una actualización, como una reescritura recodificada. Estos juegos son los que, en parte, se convertirán en un todo simbólico, *icónico* o *índice* en la pieza¹⁰. Pero en el teatro las pautas de la corporalidad no son sólo evidentes, sino también latentes, y esta característica se manifiesta en el proceso previo al montaje.

Si hubiésemos visto esta obra representada en los años ochenta, probablemente la puesta en escena de la violación y de la tortura (la fragmentación de la unidad femenina-materna, entendida como base social por Droguett), no nos habría parecido simplemente la actualización de un cuento. El conocimiento contextual funciona como otra arma de denuncia: es el espectador, el otro cuerpo presente en el acto teatral, quien completa los códigos para reconstruir significado. Quizá una forma de denuncia velada, y también la verdadera historia que da origen al cuento, o quizá un relato del “placer doloroso de la mujer latinoamericana” (Coello, 2005:8). Ninguna de las lecturas excluye a la otra, pero considero que los indicios de las correcciones de los diferentes manuscritos de esta pieza, evidencian la intención de poner el cuerpo en el centro, recreando la tortura física como microcosmos de la tortura nacional, la fragmentación y la desilusión implantada por el miedo.

Genardiere llama ‘efectos de la censura física y social en el proceso de escritura’, a las estrategias para controlar la responsabilidad de propagar abiertamente un tabú, generando así un nuevo texto. El proceso de autocensura estará ligado a las acciones corporales, no siempre a su evidencia, sino al tratamiento y alejamiento de ellas: no olvidemos que el lenguaje teatral es un sistema mucho más complejo que la palabra.

Cómo Caperucita roja fue finalmente violada, es sólo un primer acercamiento al material teatral de Droguett, y aunque no necesariamente todos los aspectos aquí tratados se extienden al resto de sus textos, nos indica que la reescritura es la evidencia de un proceso de velo, y que leer las materialidades teatrales nos puede llevar a reflexionar sobre las causas y formas que adquiere dicho velo. Sólo de ese modo estos textos pueden ser repensados, y así recobrar su dimensión espectacular en la apertura de una interrogante que sirve como punto de partida para su concretización en un montaje. El ejemplo de esta pieza, que nos lleva hoy a dar una mirada a nuestra historia y a nuestra forma

¹⁰ Utilizo esta terminología en concordancia con lo propuesto en relación a la teoría del signo por Peirce.

de relacionarnos con nuestra corporalidad, muestra el potencial crítico y reflexivo de la dramaturgia de Carlos Droguett, y revela su propuesta escénica como un ejercicio de verdadera innovación en su época.

Bibliografía

- BROOKS, Peter
2001 *El espacio vacío*. Barcelona. Península.
- COELLO, Emiliano
2005 *Eros como problema en 'Cómo Caperucita Roja fue finalmente violada'*. Poitiers. CRLA-Archivos.
- GENARDIERE, Claude
1996 *Encore un conte? Le petit chaperon rouge a l'usage des adultes*. París, Ed. L'Harmattan.
- NORIEGA, Teobaldo
1983 *La novelística de Carlos Droguett: Aventura y compromiso*. Madrid, Pliegos.
- PAVIS, Patrice
1985 *Voix et images de la scène*. Lillie, Presses universitaires de Lillie.
- PERRAULT, Charles
1998 *Le Petite Chaperon Rouge, Contes de Perrault: histoires ou contes du temps passé avec des moralité*. París, La Martinière.
- PIERCE, Charles
1974 *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Nueva visión.
- UBERSFELD, Anne
1996 *Lire le théâtre I, II, II*. París, Belin.
1989 *Semiótica teatral*. Murcia, Cátedra.
- VILLEGAS, Juan
2005 *Historia Multicultural del teatro Latinoamericano*. Buenos Aires, Galerna.

