

LA POÉTICA RITUAL EN *LULÚ* DE ANA HARCHA: UNA TRAYECTORIA RÍTMICA Y CIRCULAR

The poetic ritual in Lulú of Ana Harcha: A rhythmic and circular trajectory

Paola Lizana Miranda*

*La Natura es un templo donde vívidos pilares/
Dejan, a veces, brotar confusas palabras; /El
hombre pasa a través de bosques de símbolos/
que lo observan con miradas familiares
(Correspondencias, Charles Baudelaire).*

RESUMEN

Leer la obra *Lulú* de Ana Harcha a partir de una *ritualidad poética* es entenderla como la trayectoria circular y religiosa que emprende su protagonista con el objetivo de hacer emerger una subjetividad *otra*, conjurando con ello las escisiones del pensamiento racional. En el contexto de la obra esta trayectoria se configura a través de los recursos retóricos del ritmo y las imágenes mítico-circulares, recursos que despliegan un principio unificador epistémico y estético. De este modo, la protagonista de *Lulú* se

* Estudiante del Programa de Doctorado en Literatura Hispanoamericana, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile. Correo electrónico: plizanam5@hotmail.com

nos presenta como una *santa pagana* que establece vínculos con saberes y expresiones negados y subvalorados por el logos occidental.

Palabras clave: Ritualidad, poética, teatro sagrado, ritmo, circularidad, mito, rito, correspondencia.

ABSTRACT

To read the work *Lulu* of Ana Harcha from a poetic rituality, is to understand it as the circular and religious trajectory that its protagonist undertakes with the aim of making emerge another subjectivity, conjuring with it the splits of rational thought. In the context of the work, this trajectory is configured through the rhetorical resources of the rhythm and the mythical-circular images, resources that deploy an unifying epistemic and aesthetic principle. In this way, the protagonist of *Lulú* appears to us as a pagan saint who establishes links with knowledge and expressions denied and undervalued by the western logos.

Keywords: Poetic Rituality-Sacred, Theater-rhythm-circularity-myth-rite-correspondence.

1. Introducción

Andrea Jeftanovic en *Hablan los hijos* plantea que en el campo del teatro local a fines de los noventa emergen voces de dramaturgas jóvenes que son parte de la nueva orientación que va tomando la escena chilena, principalmente gracias a las compañías independientes; Jeftanovic señala también que dentro de ellas destacan los nombres de Manuela Infante, Manuela Oyarzún, Lucía de la Maza, Andrea Lillo, María José Galleguillos y Flavia Radrigán. Estas dramaturgas formadas en las universidades (Católica, Chile, Finis Terrae) y por algunos profesores como Ramón Grifféro, Marco Antonio de la Parra, Benjamín Galemiri, Alfredo Castro y Rodrigo Pérez, no tienen una estética común que permita hablar de una “generación” con rasgos propios, ni una mirada específica femenina, pero sí comparten una voluntad autoral y una capacidad de autogestionar íntegramente sus proyectos. En este grupo, un lugar privilegiado lo ocupan las actrices de la Pontificia de la Universidad Católica de Chile, Ana Harcha y Francisca Bernardi, ambas a cargo del montaje de *Kinder*, trabajo en conjunto que desarrollaron en el año 2002 el cual tuvo bastante resonancia entre el público con sucesivas puestas en escena y la obtención de un premio Altazor (148).

En este análisis nos referiremos a la primera de ellas, Ana Harcha, cuya producción dramática abarca las obras *Tango* (1998), *Perro!* (1999), *Lulú* (2003), *Asado* (2004), *Pequeñas operaciones domésticas* (2007), *Hazme el favor de quemar la casa* (2009); y *Kínder* que como ya hemos señalado, escribió junto a Francisca Bernardi.

Respecto al estilo dramático de Harcha es posible señalar que esta última obra se puede considerar como la que reúne y sintetiza los planteamientos estéticos de su dramaturgia, corpus que adscribe a los planteamientos del teatro posdramático conceptualizado por Hans-Thies Lehmann. En relación a ello, en términos generales, podemos decir que es la forma de concebir la puesta en escena como una radical oposición a la tradición dramática aristotélica, y sus características definitorias. Según Miguel Carrera Garrido son:

[...] el divorcio entre el texto y el espectáculo; el destierro de la representación mimética, en favor de la pura representación de corte performativo; la impugnación de la lógica narrativa, y en general de la acción entendida en el sentido clásico, la reutilización de la escena, con la consiguiente inclusión ceremonial del público, el parentesco con las artes plásticas, la danza, la performance y el videoarte, el desmontaje rizomático de los componentes del drama, etc. (79).

Conforme a lo anterior, la obra de Harcha al igual que el resto de la realización teatral nacida en Chile a partir de la década de los noventa obedece a los paradigmas estéticos posdramáticos por lo que es posible encontrar en ella muchas de las características definitorias de las que da cuenta Miguel Ángel Garrido. Además, la autora ha reconocido que *Kínder* surgió bajo las concepciones lúdicas del espacio teatral, línea desarrollada por Rodrigo García, una de las figuras más prominentes de teatro contemporáneo español y de quien Harcha y Bernardi se influenciaron para proponer una puesta en escena configurada a partir del reciclaje de juegos que se convierten en acciones y discursos cargados de ironía y violencia. Al respecto en el artículo de Andrea Jeftanovich *Ana Harcha: juegos, ritos y voces*, la dramaturga señala:

En el juego no hay juego inocente, por más que, cuando se apaga el lazo si te enredas, perdiste. Te sales fuera del juego... juego es siempre un lugar al que ir, como gestualidad digamos, como acción corporal, es buscar como una investigación de algo que pueda pasar en escena (2).

De este modo, en *Kínder* el juego aparece como espacio de representación y trasgresión de los discursos totalitarios y patriarcales del Chile dictatorial, desplegando con ello una dimensión marcadamente política en la puesta en

escena. Por otro lado, el juego de los niños-personajes no es solo acción física sino que es también recitación, repetición o cántico que suscita resonancias litúrgicas, rituales y/o poéticas. Es en esta última dimensión poético-ritual en la que hemos centrado nuestro análisis, dimensión que creemos presente en toda la obra de Ana Harcha y en la que también evidenciamos la influencia de Rodrigo García. Respecto de las creaciones de este dramaturgo hispano-argentino podemos señalar que siguiendo los planteamientos propios de la vanguardia posdramática, en ellas se acentúa la fuerza simbólica del lenguaje por sobre la unicidad de sentido del logos. En relación a esto último, Eduardo Pérez-Rasilla señala que en las obras posdramáticas la palabra recupera su carga ritual a través de un lenguaje retórico que permite pensar en una estética de aire neobarroco, estética que según Pérez-Rasilla, en el caso de Rodrigo García, se vierte en un lenguaje marcadamente retórico, rico en figuras como el paralelismo, la anáfora, la epífora, la anadiplosis y la epanadiplosis (96). La misma exuberancia retórica es posible evidenciarla en la obra de Ana Harcha, desplegando con ello la fuerza lírica y simbólica del lenguaje, dimensión que hemos denominado poética ritual o ritualidad poética y planteamos que en *Lulú* se configura a través de ritmo y las imágenes mítico-circulares.

Respecto de la autora, Benjamín Galemiri en el prólogo del libro *Perro!* seguida de *Lulú*, la define como una joven dramaturga indomable, y describe su escritura como una descarga eléctrica. En relación a ello Galemiri señala que la escritura de Harcha “parece conectada a la corriente eléctrica, sus frases son verdaderas descargas a mil de potencia, como racimos de un lenguaje elíptico, literatura abismal, con historias divertidas, caóticas, sanadoras, envenenadas. Autora que escribe y se lee con pulsión” (13). Para el dramaturgo ese estilo vertiginoso y compulsivo en *Lulú*, funciona como la representación del temor de los jóvenes al aislamiento y el deseo casi sangriento de salir del ensimismamiento moral y encontrarse con el otro para fundirse, sea en el amor, en la política, o por lo menos en el arte, a través de palabras sangrientas, llenas de una inmensa pena, de miseria, de arrebatos (14). En tanto que Jeftanovic en *Ana Harcha: juegos, ritos y voces*, interpreta este ritmo frenético como la manifestación de la pulsión de la protagonista por fagocitar palabras, comidas, hombres, identidades, ciudades, promesas, amores incompletos, enfermedades, enumeraciones. Para esta autora, la protagonista de la obra también se autofagocita y se expone, se repite y repliega en un ejercicio que improvisa una identidad femenina que avanza veloz como las ruedas del ciclista por el asfalto haciendo suya la ciudad (s/f).

De acuerdo a este vertiginoso estilo del que dan cuenta Galemiri y Jeftanovic, en *Lulú* nos encontramos con una serie de track que reemplazan

“tecnológica y musicalmente” la tradicional división dramática por cuadros y escenas. Desde el primero de estos tracks una voz que se revela femenina enuncia un discurso que creemos encierra un ritmo y cadencia ritual, una especie de mantra que apunta directo a disolver el *logos racional*. Esta misma celeridad e intencionalidad ritual creemos encontrarla tanto en la estructura del texto como en el contenido enunciativo, donde la protagonista-hablante es una mujer que cocina compulsivamente y/o una chica provinciana que busca trabajo en la ciudad y/o una mujer que fracasa en la búsqueda del amor de pareja y/o una portadora de Sida que cita a tomar té a todos los amantes de su vida. Así mismo *La Hablante* puede ser la Surfista o Lady with a Monkey o Lulú, desplegando con ello un nombre e identidad móvil. Considerando estos planteamientos, nosotros afirmamos que en la obra *Lulú* se manifiesta un anhelo de unidad religiosa que, a modo de cántico chamánico, apunta directo a disolver las escisiones que fundan el pensamiento occidental. Según esto, planteamos una lectura de la obra a partir de una *ritualidad poética*, entendiéndola como la trayectoria circular y religiosa que emprende su protagonista con el objetivo de conjurar las escisiones del episteme racional.

2. Mito, rito y poesía

Respecto de la relación existente entre mito y rito Octavio Paz en su obra *El Arco y la Lira* nos recuerda que ambos términos son realidades inseparables, ya que según el autor, en todo cuento mítico se descubre la presencia del rito; dado que el relato sería la traducción en palabras de la ceremonia ritual, es decir, el mito cuenta o describe el rito y el rito actualiza el relato por medio de danzas o ceremonias que lo encarnan y repiten (22). En este sentido, Paz se muestra de acuerdo con Mircea Eliade en el hecho que el rito re-actualiza al mito, respecto de ello, este último autor plantea que es la comunidad la que revive, gracias a los rituales, los acontecimientos narrados en los mitos (39). Eliade señala también que la narración mítica da cuenta de una historia sagrada, la que relata un acontecimiento que ha tenido lugar en un tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos, según el autor, el mito posee siempre una esencia cosmogónica en tanto es un relato de una creación, que narra cómo algo ha comenzado a ser (6). En cuanto al rito Levi Strauss enfatiza en su función simbólica, al respecto el autor plantea que la acción ritual está conformada por un conjunto de símbolos que viajan inmóviles a través del tiempo y conservan la función simbólica del mito que los produjo (Strauss cit. en Vásquez p. 23). De acuerdo a lo antes planteado, entenderemos rito o ritualidad en su connotación simbólica en tanto hace presente un tiempo original y sagrado, es en este sentido

que la ritualidad despliega dimensiones mágicas y religiosas¹, dimensiones que buscan poner al ser humano en relación con el cosmos y lo sagrado. Respecto a ello, Eliade señala que recitar el mito significa impregnarse de la atmósfera sagrada en que se desarrollaron esos acontecimientos milagrosos, el autor agrega que al llevar a cabo el rito se integra este tiempo fabuloso, se sale del tiempo profano, cronológico y se desemboca en un tiempo cualitativamente diferente, un tiempo sagrado, a la vez primordial e indefinidamente recuperable (12). Considerando los planteamientos anteriores en este análisis entenderemos como *ritualidad poética*, la trayectoria circular y religiosa que emprende la protagonista de *Lulú* con el objetivo de hacer emerger *una racionalidad otra*. De acuerdo a ello, planteamos que, en la obra desde el primer *track* queda establecida dicha trayectoria, tal como enuncia en la cita *La Hablante* que después de dar muchas vueltas ha vuelto a estar en el principio:

Track 1

He pensado en todas las cosas posibles de recordar, y después de dar muchas vueltas he vuelto a estar aquí, o sea, al principio, o sea en mí recordando cuando me paraba y pensaba en cuáles serían todas las cosas posibles de recordar.

Así rodeada (69).

Planteamos entonces, que la cita anterior da cuenta de la *ritualidad poética* bajo la cual realizamos esta exégesis, entendido esto como el rito a través del cual la protagonista busca hacer emerger una racionalidad otra, trayectoria religiosa y circular que queda establecida desde el comienzo, así creemos advertirlo en este primer track en el cual se explicita un regreso al origen, al principio, un estar *rodeada*. La circularidad de la imagen anterior, creemos, alude a la oquedad del útero materno, y por lo tanto, se nos presenta como un rito iniciático, los cuales tal como nos recuerda Eliade tienen una finalidad regenerativa: “en todos los casos, el regreso *ad uterum* se opera con el fin de hacer nacer un nuevo ser o regenerarle” (38). En este sentido planteamos que en la obra se lleva a cabo un rito iniciático que busca conjurar las escisiones del logos racional haciendo emerger una *subjetividad otra*. Respecto de la

¹ Nosotros enfatizamos en las potencias mágicas y religiosas del rito, en tanto que algunos autores lo hacen en la connotación preservadora del orden, tal es el caso de Pierre Bordieu quien define los ritos y mitos como “actos de institución”, en tanto son estrategias de fortalecimientos de las instituciones y prevención de la trasgresión y el abandono del orden que estas imponen (Bordieu cit. en Vásquez 23).

protagonista Galemiri se refiere a ella como una santa falsa del sur de Chile de hoy, la que partiendo de la ignorancia más profunda llega al conocimiento de sí misma, lo que la hace muy vulnerable, y al mismo tiempo muy carismática (14). Rescatando las dimensiones religiosas y existenciales de la santidad que le atribuye Galemiri, para nosotros *La hablante* se nos presenta como una hechicera, maga o chamana, que lleva a cabo la invocación de una *subjetividad otra* por medio de un ritual que es cadencia poética y musical, ejemplo de ello es la enumeración caótica de ciudades que realiza la protagonista:

Track 15

Berlín Oriental. Berlín Occidental. Berlín. Acapulco. Amsterdam. Ankara. Arklibom. Asunción. Barcelona. Beitjala. Bogotá. Bombay. Brasilia [...]. Madrid. Madhyapadesh. Mendoza. Miami. Milán. Montreal. Neuquén [...]. París. Pekín. Pitrufquén [...]. Sidney. Tel Aviv. Temuco. Tokio. Washington. Weimar. Viena. Zurich (94).

La enumeración compulsiva que atraviesa el texto, creemos, constituye una cadencia rítmico-poética que conjura las dicotomías jerárquicas del episteme occidental desplegando una dimensión poética y ritual. En el caso de la cita, dicha cadencia, creemos, busca borrar centros y periferias geográficas entre oriente/occidente, América/ Europa, sur/norte. Pues bien, esta recitación ritual de la que estamos dando cuenta vincula la obra con las potencias mágicas, religiosas y poéticas negadas por el logos racional, dado que tal como señala Octavio Paz en *El Arco y la Lira* tanto la magia como la poesía invocan el pensamiento analógico o de semejanzas², al respecto el escritor mexicano señala que la operación poética no es diversa del conjuro, del hechizo y otros procedimientos de la magia, y la actitud del poeta es muy semejante a la del mago, ya que magia y poesía utilizan el principio de analogía (19). En este sentido la repetición rítmica es convocación del tiempo original, es decir, el rito y poesía comparten la misma esencia: la de ser composición rítmica e invocación de un tiempo sagrado y original. Paz plantea también que el ritmo se reproduce a través de la alternancia de sonidos y silencios, en tanto que en la poesía este se produce por medio de metros, rimas, aliteraciones, paranomasias y otros recursos (21). En la cita anterior, creemos que la cadencia rítmica se

² Para un análisis más detallado del *pensamiento analógico o de correspondencias* puede consultar el libro de Octavio Paz *Los hijos del limo*. Barcelona: Biblioteca de bolsillo, 1990, pp. 65-87.

configura a través del recurso de enumeración con la finalidad de borrar centros y periferias entre las ciudades nombradas; de este modo en la obra, París la cuna de la Ilustración, se iguala con Pitrufquén, ciudad de origen de la autora y éstas a su vez con Arklibom, la que no logramos ubicar en ningún mapa. Infiltrar una ciudad inventada en la larga enumeración puede tratarse solo de una broma de la autora, sin embargo, en ello creemos ver el mismo afán religioso del que venimos dando cuenta, y que en este caso conjura la tan problemática división en las artes de las categorías ficción/realidad. De acuerdo a lo anterior, la obra despliega una dimensión ritual, mágica y poética en tanto en ella creemos advertir la presencia de una cadencia rítmica a través de la cual se van uniendo lugares, personas, palabras, elementos e ingrediente, tal como lo explicita su protagonista cuando habla sobre su pulsión por cocinar:

Cazuela/ A estas horas/ Solo puedo pensar en cocinar/Me saca/Me saca de ese estúpido estado que manejo constantemente durante el día/Al menos las ollas/ Los cucharones/Y las cucharas/Te sirven/Para algo/Te hacen estar/ en algo/ Ocupada en algo realmente importante/Mover las manos en círculos dentro de una olla/ en la mezcla bendita de un motón de productos/animales y vegetales extraídos del super del barrio/no puedo evitarlo/ Es compulsivo [...] (72).

Pues bien, Octavio Paz señala que “el poeta encanta el lenguaje por medio del ritmo [...]” (19), enfatizando con ello en la relación existente entre mito, rito y poesía en tanto invocación de un tiempo cosmogónico. Con ello también el autor nos recuerda la estrecha relación entre el mago y el poeta, ya que bajo el ritual mágico así como en el poema opera un paradigma epistémico despreciado por la modernidad: el de las correspondencias y semejanzas³. Respecto de dicho paradigma Paz en *Los hijos del limo* nos recuerda que es este un principio rítmico y re-ligioso, por lo tanto poético, ya que la analogía concibe al mundo como ritmo, todo se corresponde porque todo rima y ritma. Para este autor correspondencias y analogías no son sino nombres del ritmo universal (97). Decimos entonces que el poeta y el mago detentan ese saber despreciado y negado por la modernidad occidental por lo que entender la obra *Lulú* bajo la perspectiva de una *poética ritual* es vincularla con esa episteme marginal y arcaica que alguna vez creyó ciegamente en las potencias mágicas del lenguaje. En la cita anterior, como en el resto de la obra, creemos advertir dicho ritual unificador, en este caso de ingredientes diversos, animales y vegetales, enumeración que se nos presenta como en una especie de mantra poético que

³ Para un análisis más detallado del *pensamiento analógico o de correspondencias* se puede consultar el libro de Octavio Paz *Los hijos del limo*. Barcelona: Biblioteca de bolsillo, 1990, 65-87.

apunta a disolver la racionalidad del pensamiento occidental. Ahora bien, operar bajo un episteme distinto del racional como lo hace la protagonista de *Lulú*, significa negar la univocidad significativa del *logos*. Al respecto, Paz señala que la primera tarea del pensamiento racional consistió en fijar un significado preciso y único a los vocablos; y la gramática se convirtió en el primer peldaño de la lógica (11). El autor también advierte sobre la naturaleza rebelde de las palabras en tanto su esencia es simbólica y metafórica, capaz presentar una cosa por otra, según este autor, la palabra en su estado original es poesía. Respecto de la palabra poética, Paz señala que ella es ritmo, color, significado, y así mismo es otra cosa: imagen. La poesía convierte la piedra, el color, la palabra y el sonido en imágenes. Y esta segunda nota, el ser imágenes, y el extraño poder que tiene para suscitar en el oyente o en el espectador constelaciones de imágenes, vuelve poema todas las obras de arte (7). Considerando el planteamiento anterior, señalamos que en *Lulú* encontramos un ritual poético, que se lleva a cabo a partir de la cadencia rítmica y la evocación de la imagen mítico-circular presente en toda la obra que configura un ritual iniciático, un regreso *ad uterum* hacia otras concepciones epistémicas y estéticas, por ello en la obra nada parece concluir, sino por el contrario, todo se repite en forma cíclica y circular:

Y me enamoré/de un hombre hermoso que vivía al otro lado del/río/y después de mucho tiempo todo acabó/una vez más

Y me enamoré/de un hombre hermoso que vivía al otro lado del/río/y después de mucho tiempo todo acabó/una vez más (82).

Planteamos entonces, que el ritual poético y mágico que despliega la protagonista significa desde el punto de vista epistémico la restitución de un saber despreciado por la Razón, y en este sentido creemos advertir la imagen cíclica-circular que en la obra traza una ruta de regreso a otras concepciones epistémicas y estéticas. En la cita anterior, planteamos que esta se hace presente a partir del continuo enamoramiento de la hablante, acontecimiento que no solo se repite “cíclicamente”, sino que está conectado con el resto del texto a partir de la conjunción “Y” que inaugura la frase y la expresión “una vez más” que la finaliza. Con ello, pensamos, se establece un mantenimiento tanto de la acción de enamorarse, como de la frase que expresa este acontecer como algo que termina para volver a comenzar⁴. De acuerdo a lo antes señalado, la imagen circular que

⁴ Respecto de la circularidad como símbolo de las concepciones míticas Joseph Campbell plantea que el círculo simbólico del universo alude a la fluir de la creación continua y el misterio del mantenimiento del mundo por medio del continuo milagro de la vivificación que corre dentro de las cosas (30).

predomina en la obra alude a las concepciones cíclicas del pensamiento mítico, trazando un regreso a un estado originario donde todo se encuentra unido. En el contexto de la obra, dicha intención unificadora la creemos advertir también con el ritual, irónico por cierto, que lleva a cabo la protagonista de citar a todos los amantes de su vida a tomar el té, como un intento desesperado por religar los fragmentos desperdigados de su vida sexual y amorosa:

Y los llama/ A todos/ O al menos a todos los que podía recordar a estas/
alturas/Unos 87/ Y los cita/ Los cita a todos el mismo día y a la misma
hora/ En casa, a tomar té/ A tomar té/ A tomar té?! / Y uno a uno comienza a
llegar/ Ninguno sabía a qué [...] Y son todos muy distintos, los hay músicos,
intelectuales, actores, abogados, un médico, un periodista, un compañero
de colegio, el dentista, un ex vecino, ingenieros/ Y es uno de ellos el que
no aguanta y nervioso exige saber por qué están todos ahí [...] Amelia ríe/
Transpira/ Da un sorbo/ Sonríe/ Va a tomar té/ Hace una pausa/ [...] Soy cero
positivo/ dice [...] Los comensales no respiraron/ Abrió la boca/ Y disparó/
BUM (89-93).

En la cita anterior nos encontramos con el mismo recurso de enumeración que decimos conforma esta especie de canto chamánico con que se intenta disolver las dicotomías occidentales, en este caso se enumera a los amantes entre los cuales “hay músicos, intelectuales, actores, abogados, un médico, un periodista [...]” etc. Reunirlos a todos a tomar el té, creemos, funciona como un intento de Amelia por unir los fragmentos de su vida amorosa y su propia subjetividad fracturada al enfrentarse al diagnóstico del V.I.H. Esta reunión con los exámenes concluye con la revelación que Amelia hace de su enfermedad y su posterior suicidio, sucesión de hechos en los que creemos percibir la preeminencia de la imagen mítica-circular que configura la obra, en tanto, se evidencia la repetición de la vocal “o” lo que interpretamos como un recurso gráfico y sonoro para representar la alteridad epistémica y estética que decimos se invocan en la obra. Ejemplo de ello es la frase “Soy cero positivo” con que Amelia declara su enfermedad, así como también la imagen del suicidio: “Abrió la boca/ Y disparó” donde pensamos la repetición aliterativa de la vocal “o” es un recurso poético para aludir a esa imagen mítica-circular, invocación de un origen epistémico y estético, que convoca saberes otros y desde el punto de vista teatral significa el rescate de manifestaciones anteriores y posteriores al predominio del drama clásico.

3. Teatro ritual y ritualidad teatral

Conforme con nuestra lectura, la liturgia mágica y poética que lleva a cabo la protagonista busca liberar las potencias que la razón domeña y menosprecia. Potencias no racionales, las que de acuerdo con José A. Sánchez en el arte estuvieron presentes hasta que la catarsis aristotélica intentó evitar el paso momentáneo a un estado de no razón, separando la poesía de la música y en la tragedia esto significó la eliminación de partes innecesaria para la fábula, pretendiendo una liberación intelectual de la pasión (18). El autor plantea que la separación aristotélica del logos (diálogo dramático) y mimesis (música, danza, canto) buscó intelectualizar el arte. Al respecto Sánchez citando a Nietzsche plantea que en el caso del arte dramático “[...] hasta Sófocles, el tránsito entre lo dionisiaco a lo apolíneo mantenía un equilibrio adecuado, un equilibrio que se destruyó con el desplazamiento intelectual operado por Eurípides y por Sócrates, que anteponen la inteligibilidad a la ebriedad, que someten el cuerpo a la tiranía del intelecto”⁵ (15). Según lo anterior, a través de la *ritualidad poética* a la que referimos en este análisis, entendiendo esto como la trayectoria circular y religiosa que emprende su protagonista con el objetivo de conjurar las dicotomías racionales, podemos vincular la obra en análisis con concepciones distintas a la tradición artística de occidente, y en el caso de la disciplina teatral nos es posible establecer una conexión con corrientes anteriores y posteriores al predominio del drama clásico. De acuerdo con esto en *Lulú* podemos ver una reactualización de las concepciones teatrales en que la dimensión ritual es inseparable de la representación teatral, como es el caso del teatro precolombino. Respecto de dichas manifestaciones Ileana Azor plantea que tenían esencialmente un carácter religioso muy vinculado a la vida de la comunidad y exaltaban o celebraban acontecimientos vitales para estos grupos sociales (Azor cit. en Vásquez, p. 8). En esta tradición artística destaca el Rabinal Achi o Xahon Tin⁶, pero junto a ella existieron en el mundo prehispánico otras expresiones que se ejecutaban cantando y bailando como fueron en Antillas los *areitos*; en México, Nicaragua y Yucatán los *mitotes*, en Perú el *Tagui* y en Venezuela las *turas*. Todas ellas manifestaciones propias de la mitología que tenían que ver con los rituales prehispánicos destinados

⁵ Respecto de esto último, Innes plantea que dentro las vanguardias estéticas surge el concepto de *Teatro de lo Sagrado*, nombre acuñado por Antonin Artaud, que sería la marca del teatro vanguardista, y la expresión de una aspiración a la trascendencia, y a lo espiritual en su sentido más vasto (p. 12).

⁶ Este último es su nombre original y significa Danza del tun (tambor), en el Rabinal Achi se pone en representación mitos de origen del pueblo Maya y acontecimientos sociales y políticos por medio de danza teatro y música.

al sol y a la luna donde se fingían situaciones amorosas entre ellos (Vásquez, p. 8). La misma intención de estas expresiones indígenas que buscan fundir amorosamente los astros creemos encontrarla en el ritual que en *Lulú* lleva a cabo su protagonista, en tanto este tiene una finalidad re-religiosa. Conforme a ello, desde el punto de vista estético esta obra se vincula con las manifestaciones primitivas en tanto la hablante busca conjurar la tiranía del intelecto, por lo menos así creemos advertirlo en sus tentativas por cortar y cocinar su cabeza, así como también a través de la enumeración en este caso de ingredientes diversos como Cebollines/Apios/Zanahorias etc., enumeración que como ya antes señalamos se transforma en una especie de mantra que apunta a disolver los límites y las exclusiones que impone el intelecto rescatando con ellos los saberes mágicos y religiosos de los pueblos pre-modernos:

Y quisiera a veces/ Muchas de esas veces ser yo la cabeza que se cocina/
Pero no puedo cortármela/ Cada vez que lo intento/ Una parte de ella piensa
y me dice/No/ no puedes [...] Como no puedo ejecutar la simple acción de
meterme uno de los cuchillitos de la cocina por la mitad del cuello agarro lo
primero que tengo/Cebollines/Apios/Zanahorias (72).

En la cita anterior la ritualidad se hace presente a través del acto de cocinar, generando una imagen que recuerda a las propiedades mágicas y/o curativas de las pócimas o ungüentos nativos, liturgia que lleva a cabo *La Hablante* en busca de sanar una civilización que convive con las rupturas entre sujeto/objeto, inteligencia/sentimiento, cuerpo/alma. De acuerdo con nuestra lectura, las propiedades curativas del ritual poético de *Lulú* radican en la posibilidad de liberar las potencias que la razón niega o menosprecia; en este sentido, desde el punto de vista estético entendemos la obra como un regreso a la ritualidad de las manifestaciones pre-dramática. Ahora bien, como nos recuerda Christopher Innes, estas expresiones teatrales pre-dramáticas encontraron su continuidad estética en las dramaturgias vanguardistas contemporáneas las cuales, según el autor, exploraron las dimensiones de lo irracional y primitivo tanto en la indagación de los estados oníricos y subconscientes como en el mito, la magia y la experimentación de pautas rituales y ritualistas (13). Es por lo anterior que la obra en análisis se puede entender también como heredera de los principios estéticos del *teatro ritual*⁷ que surgió con las vanguardias artísticas de inicio del siglo XX. Entonces *Lulú* establece un principio de continuidad

⁷ Respecto de esto último, Innes plantea que dentro las vanguardias estéticas surge el concepto de *Teatro de lo Sagrado*, nombre acuñado por Antonin Artaud, que sería la marca del teatro vanguardista, y la expresión de una aspiración a la trascendencia, y a lo espiritual en su sentido más vasto (12).

entre las expresiones primigenias de raíz indígena y pre aristotélicas, así como también, la adscripción a los ideales de las vanguardias iniciales (de inicios del siglo XX) y las nuevas vanguardias (de la década de los 60), que en respuesta al dominio del Realismo en la escena contemporánea van a desarrollar lo que Innes denomina *la política del primitivismo*. Para Óscar Cornago la corriente del *teatro sagrado o ritual* de los años sesenta debe considerarse como una línea de evolución y consolidación de los planteamientos anti-racionalistas de las primeras décadas del siglo XX, a partir de la crisis del Naturalismo y el Realismo positivista. De acuerdo al autor estas corrientes contestatarias son un intento de resistencia de la subjetividad humana en medio de las agresiones externas que significa el pragmatismo moderno (26). De acuerdo con esto último, creemos ver en *Lulú*, el intento por conjurar el pragmatismo moderno del que habla Innes haciendo emerger una *subjetividad otra*⁸ dado que el sujeto del cogito cartesiano, según señala Patricia Violi, se funda en el acto de enunciarse lingüísticamente diciendo “yo”, enunciación que configura una conciencia masculina y racional, situando en la categoría de objeto toda diferencia incluyendo la sexual (134). En la obra, planteamos, se niega al sujeto racional en busca de hacer emerger una subjetividad basada en un principio de totalidad en tanto integra la diferencia sexual negada al ser *La Hablante* quien detenta el discurso en la obra, denominación que explicita la condición femenina de quien enuncia el yo, como queda expresado con la repetición más de una veintena de veces de la elocución en inglés *I talk*:

I talk / I talk/ I talk/ I talk /I talk/I talk [...] / Hablo (70).

En la cita anterior, creemos que la recitación de la elocución *I talk* que culmina con un *Hablo*, es la afirmación de la *subjetividad otra* de la que venimos dando cuenta en este análisis, es por ello que la hablante escoge el inglés para enunciarse, en tanto la estructura gramatical de este idioma siempre explicita el sujeto, lo que no sucede necesariamente en nuestro idioma. Ahora bien, como ya antes señalamos la conciencia que se busca hacer emerger creemos se funda en un principio de totalidad, principio que hemos denominado como *poética ritual* en tanto travesía circular y religiosa que libera potencias y saberes despreciados por el logos occidental. Planteamos también que en la obra se lleva a cabo un ritual mágico-poético invocando la esencia rítmica de la poesía

⁸ Respecto del *sujeto* Luz Marina Torres señala que es un concepto de difícil manejo, el cual da lugar a múltiples ambigüedades, dado que en su conceptualización confluyen tradiciones tanto filosóficas como lingüísticas. Respecto a ello, señala esta autora, el sujeto filosófico es el que hace alusión a un “ser, a un principio activo, capaz no solo de poseer cualidades, sino también de efectuar actos (140).

a través de la figura de repetición; así como también a partir de la invocación de la circularidad como imagen predominante que atraviesa el texto. De acuerdo a Peter Brook, dado que el teatro ha estado sujeto por mucho tiempo al dominio de la escritura y del autor, este se ha vaciado de su contenido sagrado o santo que hace dialogar los elementos escénicos y textuales (Brook cit. en Vázquez 2011, p. 13). Nosotros, reconociendo las limitaciones que conlleva un análisis meramente textual de la obra planteamos que hacer una exégesis a partir de ese contenido sagrado es considerar las potencias poéticas del texto y, como ya hemos señalado, encontramos en él la utilización de una serie de figuras retóricas como la enumeración, la anáfora y la aliteración, con que se va configurando este ritual poético- musical que acompaña a *La hablante* en su trayecto de vuelta a sí misma. Despliegue múltiple de recursos que apunta a disolver el logos racional y que según Cornago constituyen los códigos y lenguajes de un modelo de teatro que intenta recuperar frente al racionalismo imperante el lado trascendental, espiritualista, instintivo y emocional del individuo (27). Conforme a ello, la ritualidad poética presente en *Lulú* convoca saberes otros y desde el punto de vista teatral significa el rescate de manifestaciones anteriores y posteriores al predominio del drama clásico. La superación de la tradición dramática centrada en el texto y el autor de la que nos habla Brook, como ya antes señalamos en este análisis fue conceptualizada como Posdramatismo por Lehmann, y según este autor implica la actualidad, el retorno y continuidad de antiguas estéticas, las que se distancian de la Idea dramática a nivel de texto del teatro (17). Este distanciamiento del predominio textual, creemos se explicita en esta obra de Harcha, dado que a momentos se prescinde del texto y de la acción dramática como ocurre en el track 11:

SE ESCUCHA UNA BUENA CANCIÓN. GRABADA. LULÚ
ESTÁ EN ESCENA. NO HACE NADA. EL TEMA PUEDE SER DE
SINATRA, THE PLATERS, MILES DAVIS, EDITH PIAFF, ELVIS
PRESLEY, NO SE LENTA CON LETRA (83).

Con esta didascalia musical, *Lulú* se vincula con las innovaciones estéticas contemporáneas o posdramáticas. Cabe señalar que como plantea el mismo Lehmann, el posdrama no significa el abandono del texto, aunque sí su subordinación al resto de los elementos de la puesta en escena, el autor señala también que en el teatro dramático el texto tenía supremacía y por ello la representación no era más que declamación e ilustración del drama escrito, por dicha razón en los siglos XVIII y XIX el personaje se distinguió por su discurso. Según Lehmann el teatro dramático terminó en la medida que texto y discurso no representaron más el principio regulador del drama, sino solamente

un elemento más de los posibles de poner en juego en el arte del teatro (10). De acuerdo a lo anterior, planteamos que en el track antes citado se explicita los postulados posdramáticos en tanto en él se prescinde del texto y de la acción, Lulú está en escena pero “no hace nada” como expone la cita, solo se escucha una buena canción, que además puede ser cualquiera “No sé lenta pero con letra” según señala la autora, esto último creemos vincula la obra con los principios posestructuralistas, al hacer aparecer la figura del autor devaluada e incapaz de gobernar el mundo ficticio que presenta. Pues bien, si en dicho track el discurso y acción del personaje se subordinan a la música, creemos, que en el resto de la obra la importancia del texto no radica en su contenido enunciativo sino en su potencia poética, es decir, el discurso que enuncia la Hablante no es palabra lógica, sino que es palabra poética la que según Octavio Paz es ritmo e imagen. De este modo, como ya venimos dando cuenta en este análisis planteamos que en *Lulú* nos encontramos ante la liberación de las potencias poéticas de la palabra, en tanto en ella encontramos una cadencia rítmica y la prevalencia de la imagen mítico-circular la que se configuran a través de distintos recursos retóricos. Respecto de esta imagen, planteamos que en torno a ella se estructura el texto, dado que pensamos que dicha estructura escapa a la linealidad clásica y presenta la circularidad mítica de la que venimos dando cuenta, así lo evidenciamos en la cita que corresponde al track 19 en que la hablante expresa: “*Lo siento hay una cosa que había olvidado mi primer nombre es*” (98), creemos que este último track, en que la protagonista anuncia que dará a conocer su identidad, sin que llegue a hacerlo, nos remite al inicio de la obra donde encuentra respuesta, es decir, a la disdocalia inicial en que se da cuenta de su identidad múltiple, móvil y heterogénea:

en medio, adelante, atrás, arriba, abajo y adentro de esto, Ella, habla (ella puede ser la Surfista o Lady with a Monkey o Lulú y más esencialmente La Hablante, que ordena su cerebro como en un CD, por tracks) (69).

Como establece la cita anterior, la identidad de la protagonista es múltiple y femenina en tanto puede ser la surfista, Lady with, Monkey o *Lulú*, contraviniendo con ello la subjetividad occidental que se funda en la categoría Absoluta, racional y masculina del sujeto. Respecto de esto Violi plantea que el *yo cartesiano* se presenta como un principio *Absoluto* que piensa, organiza y emite la enunciación en occidente, entidad que no es neutra, como tampoco lo es el lenguaje que enuncia, ya que la subjetividad expresa y traduce la experiencia de lo masculino⁹. Conforme a ello Violi concluye que la subjetividad en occidente

⁹ Patrizia Violi hace un recorrido histórico por las disciplinas de la lengua buscando desenmascarar al

tiene una marca genérica que es masculina y esto define la posición de alteridad de lo femenino dado que estos dos términos se sitúan uno, lo masculino, como término fundamental, sujeto; y el otro, lo femenino como derivado, limitado, objeto (121). Planteamos entonces, que en la obra se busca hacer emerger una *subjetividad otra*, basada en un principio enunciación de un sujeto de identidad múltiple y femenina cuya esencia radica como se expresa en la cita, en ser La hablante, es decir, en la capacidad de enunciarse discursivamente. Respecto de la racionalidad constitutiva del sujeto moderno, Gabriela Castellanos señala que a partir del *cogito cartesiano* y de la Ilustración se generaliza en el mundo occidental la idea de subjetividad que es la capacidad de ser consciente, de pensar y de sentir, de decir yo y por ende de oponerse como radicalmente diferente al mundo inerte de los objetos, como cualidad básica de todo ser humano, cualidad basada en la facultad universal de la razón (27). Nosotros planteamos que la ritualidad poética presente en la obra invoca una subjetividad fundada no en la racionalidad del logos que divide la experiencia en categorías dicotómicas, sino que por el contrario, la subjetividad invocada por Lulú se funda en un principio de totalidad que en la cita anterior se expresa en las multiplicidad de puntos de referencia señalados: “en medio, adelante, atrás, arriba, abajo (...)” así como también en la explicitación de la circularidad del pensamiento de la hablante, la que ordena su cerebro por tracks, “como un CD”, aludiendo con ello a la musicalidad rítmica y a la imagen mítico circular de la que venimos dando cuenta en este análisis, invocación de una *subjetividad otra* que implica el regreso a un origen epistémico y estético, trayectoria litúrgica emprendida por Lulú que hemos denominado *poética ritual*.

4. Conclusión

De acuerdo a lo antes planteado, una exégesis de la obra *Lulú* de Ana Harcha desde la *ritualidad poética*, significa entender esta obra como una trayectoria circular y religiosa que emprende su protagonista con el objetivo de hacer emerger una *subjetividad otra*, conjurando con ello las escisiones del episteme racional. Lo anterior implica establecer vínculos entre el texto poético

dueño del discurso, es decir, el sujeto que habla o al menos tiene la potencialidad de hacerlo. La autora señala que la reflexión lingüística y semiótica le han reservado siempre un lugar al sujeto de la enunciación: a veces ha sido expresamente excluido del lenguaje en cuanto sistema (en el estructuralismo de Saussure), otras el sujeto se introduce solo como función lógica racional (mentalismo chomskiano), también aparece como quien expresa la conciencia trascendental (la teoría de la enunciación de Benveniste), además se presenta determinado por los códigos y los procesos culturales de la significación (teoría de la producción de signos de Eco) (123).

y el dramático, en tanto creemos que en la obra la importancia no radica en el contenido enunciativo del discurso sino en su potencia poética. De acuerdo a esto la obra de Harcha se puede leer como una recitación o una especie de mantra que apunta al disolver las escisiones dicotómicas del *logos racional*. Es por ello que la protagonista se nos presenta como una maga o chamana que evocando un saber otro, el pensamiento analógico o de las correspondencias, va conjurando la fragmentación del episteme dicotómico.

Desde el punto de vista estético esta obra la adscribimos a los principios del teatro sagrado y vanguardista que conceptualizara Artaud, lo que a su vez nos posibilita trazar conexiones con expresiones primigenias de raíz indígena y pre-aristotélicas, por lo tanto, desde este punto de vista encontramos en ella también una referencia a lo originario. Volver la mirada hacia otros saberes, negados y subvalorados por el racionalismo constituye un acto político que en el texto toma la forma de un rito poético y religioso que afirmamos se va configurando principalmente a través del ritmo y la imagen mítico-circular, elementos esencialmente poéticos. Respecto del ritmo, planteamos que en la obra, este se configura a través de figuras retóricas tales como la enumeración, aliteración, anáfora etc., cadencia que conjura el significado connotativo de las palabras, transformándola en música, des-jerarquizando los elementos mencionados y liberando las potencias simbólicas de la palabra en su estado poético original. En cuanto a la imagen mítico-circular, creemos que en la obra, alude al origen así como también al principio unificador de lo cíclico y sagrado. De este modo, como ya habían hecho los dramaturgos vanguardistas Ana Harcha nos presenta esta *santa pagana* que con un ritmo frenético lleva a cabo una síntesis religiosa de ingredientes, países, situaciones, personas. Al final de la obra, es ella misma la que nos guía al origen o más bien dicho a la didascalia inaugural del texto, haciendo con ello participar al lector-espectador de este trayecto mítico que nos revela al final la identidad de la protagonista: un sujeto femenino, múltiple, móvil y heterogéneo, revelación última que nos hace afirmar que el conjuro ha funcionado.

Desde el punto de vista de las proyecciones creemos que sería interesante aplicar esta exégesis desde una perspectiva de la *poética ritual* a otras partes de la obra, que en este análisis no han sido considerada, a fin de descubrir cómo funcionan los recursos retóricos, que aquí hemos descritos, en el resto de la obra. Así mismo, creemos, sería de gran interés realizar una investigación de otros textos de la autora bajo esta perspectiva, para dar cuenta si esta idea de ritualidad, como acto político frente a la racionalidad del episteme racional, está presente en otros textos de Ana Harcha.

Referencias

- Campbell, Joseph (1959). *El héroe de las mil caras*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Carrera, Miguel (2013). “La destrucción o el teatro: la creación de Rodrigo García en la encrucijada entre escena posdramática y mimesis tradicional”. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, pp. 79-110.
- Cornago, Óscar (2000). “El teatro ritual y las vanguardias escénicas en España (1965-1975)”. En Ó Cornago (Ed.), *El teatro ritual y las vanguardias escénicas en España (1965-1975): del ritual al juego* (pp. 25-126). España: Visor.
- Eliade, Mircea (1991). *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Labor.
- Harcha, Ana (2004). *Perro! seguida de Lulú*. Santiago de Chile: Cierta Pez.
- Innes, Christopher (1992). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Jeftanovic, Andrea (s.f.). Ana Harcha: juegos, ritos y voces. andreajeftanovic.jimdo.com.
- Jeftanovic, Andrea (2011). *Hablan los hijos: discurso y estética de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Lehmann, Hans-Thies (s.f.). Algunas notas del teatro posdramático una década después. App.Scribd.
- Lehmann, Hans-Thies (2010). “El teatro posdramático: una introducción”. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, pp. 1-19.
- Paz, Octavio. El arco y la lira . Disponible en: <http://www.ecfrasis.org/wpcontent/uploads/2014/06/Octavio-Paz-El-arco-y-la-lira.pdf>.
- Paz, Octavio (1990). *Los hijos del limo*. Barcelona: Biblioteca de bolsillo.

Pérez-Rasilla, Eduardo (s.f.). “Cenizas Escogidas. Aproximación a la Escritura Dramática de Rodrigo García”. *Cuadernos Del Ateneo*, pp. 87-99.

Sánchez, José A. (2002). *Dramatugias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha.

Torres, Luz Marina. Disponible en:http://bdigital.unal.edu.co/41972/40/Cap08_Lenguajesubjetividadygenero.pdf

Vásquez, Juseth (2011). *Entre la ritualidad teatral y la teatralidad ritual*. Tesis para optar el título de Magíster en Literaturas Colombianas y Latinoamericanas. Facultad de Humanidades. Universidad del Valle, Santiago de Cali, Colombia.

Violi, Patrizia (1991). *El infinito singular*. Madrid: Ediciones Cátedra.