

JUAN FERNANDO HERNÁNDEZ GARCÍA*

Un extraño ha entrado en mi casa: Lo fantástico espacial en dos dramas hispanoamericanos

A Stranger Broke into my House: the Fantastic Spacial in Two Hispanic-American Dramas

Resumen

En este artículo se hará un análisis de los espacios en dos dramas a partir de las teorías de lo fantástico y la teoría teatral. Se tiene como hipótesis de investigación que los espacios latentes invadirían los espacios patentes debido a la incursión de elementos ajenos al orden de funcionamiento de realidad. Esto causaría en los personajes una ruptura en el entendimiento del mundo representado.

Palabras clave: *Los invasores*, Egon Wolff, *El brillo de la ausencia*, Carlos Olmos, drama fantástico

Abstract

In this article we will do an analysis of two spaces in two dramas, starting from theories of the fantastic and theater theory. Given as a research hypothesis that the latent spaces would invade the patent spaces because of the incursion of elements foreign to the working of reality. This would cause a rupture for the characters in the understanding of the represented world.

Key words: *Los invasores*, Egon Wolff, *El brillo de la ausencia*, Carlos Olmos, Fantastic Drama

Fuentes Humanísticas > Año 34 > Número 64 > I Semestre > enero-junio 2022 > pp. 11-25.

Fecha de recepción 25/10/2021 > Fecha de aceptación 28/05/2022

atardecereneltropico@gmail.com

* Universidad Nacional Autónoma de México.

En las primeras cinco décadas del siglo XX, el drama¹ de irrealidad (maravilloso, fantástico, realismo mágico)² tuvo un espacio soterrado porque hubo un mayor interés en el realismo; sin embargo, los autores comenzaron a escribir este tipo de obras para distanciarse de este estilo prevalente. Esto ocurrió no sólo en México,³ sino también en otras partes del

continente americano, lo que dio paso a obras que ponían en duda, desde la ficción, la aparición de seres que no pertenecían al mundo verosímil. Éste es el caso de *Los invasores* (1963), del chileno Egon Wolff, y *El brillo de la ausencia* (1983), del mexicano Carlos Olmos, obras que para este análisis se han tomado como dramas fantásticos.

Se parte de la hipótesis de que en ambas obras el espacio latente invadiría el espacio patente mediante la aparición de lo fantástico, esto daría como resultado que los personajes se vean vulnerados, además de la afectación de los demás elementos (tiempo y lugar). En el caso de las obras a analizar, en el espacio de afuera (latente), el que no ve el espectador, estaría lo fantástico e invadiría el espacio patente (el visible para el público y donde se desarrollarán las acciones) para ponerlo en crisis. En consecuencia, como el espacio latente es donde aparece la otra realidad transgresora, éste logra tener injerencia en el espacio patente debido a que están unidos. En *Los invasores* y en *El brillo de la ausencia* lo fantástico sería espacial, es decir, lo fantástico se detona en el espacio en el momento en que los personajes dan un paso hacia un lugar donde hay excepción en las reglas del mundo verosímil.

En el teatro todo elemento dentro del escenario genera signos y es precursor de sentidos, a este conjunto Daniel Meyran lo nombra como hipersigno:

mas nacionales e históricos. Por ende, el realismo estuvo presente en el estilo de los creadores escénicos, pues parecía la estética idónea para este tipo de temas. Sin embargo, algunos dramaturgos comenzaron a alejarse del realismo al experimentar con el irrealismo, como es el caso temprano de José Joaquín Gamboa.

¹ La discusión sobre si el teatro es literatura o no ha quedado a un lado, porque "la dramaturgia no deja de ser un ejercicio literario y que su correspondiente campo de teorización no puede separarse de la teoría y la crítica literaria" (Ortiz Bullé-Goyri, 2019, p. 145). El texto dramático puede leerse y analizarse como se hace con la narrativa. Me referiré como dramas a *Los invasores* y *El brillo de la ausencia*, pues ambos "imitan personas que obran" (Aristóteles, 2014, p. 397). En este imitar se encuentran acciones, tanto en el texto como en el espectáculo, que se desarrollarán en ambos formatos, por eso defino a los dramas como el conjunto de acciones que se encuentran en el texto y en la puesta en escena. Mientras que teatro, como lo entiendo, es el edificio o lugar donde se desarrollarán los dramas.

² En el drama de irrealidad se establece otra realidad dentro del mundo dramático verosímil; dependiendo de la incorporación o rechazo por parte de los personajes verosímiles, podrá ser catalogado como parte de alguna de las estéticas de realidad, como las llama Ana María Morales. La diferencia que se da entre éstas es en la forma en cómo los personajes tratan el suceso sobrenatural. Por ejemplo, el realismo mágico incorpora a su mundo ese ser sobrenatural y permite pensar que es parte del entorno, por eso no causa ninguna rareza en los personajes; mientras que en el caso de lo fantástico es todo lo contrario: hay un rechazo y la manifestación de escándalo en un personaje, o varios, que permite rastrear que ese ser es ajeno al orden establecido como cotidiano. En el caso del drama se ha señalado con imprecisiones las categorías de irrealidad porque, al menos la crítica teatral, no se tienen bien definidas cuáles son las diferencias entre unas y otras: se catalogan según sus creencias. Lo que sí me permito precisar es que un ser sobrenatural sobre el escenario a un drama no lo vuelve fantástico; más adelante precisaré esta idea.

³ En el caso de nuestro país, a principios del siglo XX, el teatro tuvo como centro de interés los te-

El teatro es signo, que todo es signo en la representación teatral: la escena, el decorado, las luces, el gesto, la mímica, el peinado, el maquillaje, los vestidos, los accesorios, la música, los ruidos; que el teatro utiliza lo mismo elementos lingüísticos que elementos extralingüísticos (1993, p. 20).

Por lo tanto, el espacio latente, a pesar de parecer lejano y oculto, podrá tener injerencia en el espacio donde se desarrollan las acciones, porque su presencia puede establecerse con recursos teatrales como las didascalias, los sonidos, las luces u otros elementos de la escenografía. La diferencia que se da entre el drama y la narrativa es que el primero está pensado para representarse.⁴

⁴ La especificidad del teatro es que está hecho para representarse: se necesita la presencia de los actores y el público (así sólo sea una persona quien observe) compartiendo un mismo espacio y tiempo para llevar a cabo el espectáculo. A esta particularidad del teatro, Jorge Dubatti la llamó *convivio*: "implica la reunión de dos o más hombres, vivos, en persona, en un centro territorial, encuentro de presencias en el espacio y convivencia acotada –no extensa– en el tiempo para compartir un rito de sociabilidad en el que se distribuyen y alternan dos roles: el emisor que dice –verbal y no verbalmente– un texto, el receptor que lo escucha con atención" (2007, pp. 46-47). La representación no relega su aspecto literario porque el texto dramático (el guion o libro impreso) son las pautas para organizar un conjunto de acciones a manera de "una serie de impactos teatrales" (Hayman, 1998, p. 11). Es decir, el texto son las indicaciones para señalar qué debe decirse, cómo decirse y dónde debe decirse. El género dramático tiene una convivencia imprescindible entre lectura y representación, a partir de esta interrelación surge la teatralidad: "la teatralidad parte desde la génesis misma de la obra de teatro, esto es, que ya desde su escritura, ésta está determinada por una serie de códigos específicos que están implicando la representación, por lo que ni el texto escrito,

Este par de obras elegidas para el análisis tiene en común que sus acciones se desarrollan en habitaciones cerradas, las cuales serán el espacio realista y patente, aquí lo fantástico las invadiría para volverlas caóticas y desconcertar a los personajes, lo que daría como resultado que duden sobre los acontecimientos a su alrededor; por eso los espacios afectan a sus habitantes. Sin perder de vista que el drama dará paso a un espectáculo presencial, el receptor será capaz de identificar, cuando se le presente el mundo dramático verosímil, elementos que existen en su realidad porque:

La ficción teatral no se sitúa "afuera" o lejos de la realidad que rodea al espectador, sino dentro y en su centro mismo, confrontando dicha realidad de manera más o menos explícita. Lo que

ni la representación son 'medios' de lograr la teatralidad, sino que ésta radica en la relación signica y dialéctica de ambos textos o discursos, relación que es indisoluble y dinámica. Entonces la teatralidad está en potencia en el texto escrito, pero no por su posibilidad de ser representado, sino por su propia estructura y construcción" (González, 2006, p. 63). La teatralidad, para Roland Barthes, son los elementos que conformarán la obra y que interactuarán en forma de signos "el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización" (2009, p. 54). Por eso, al seguir el concepto de hipersigno, la teatralidad puede crear espacios y personajes por medio de sonidos o luces, es decir, de signos, la presencia de éstos generan una secuencia de signos que darán presencias aunque no estén a la vista del espectador, como el caso del espacio latente.

ocurre en escena (aludiendo en apariencia a otro tiempo y a otro espacio: los de la fábula base) sucede paradójicamente en el "aquí y el ahora" y por eso se mezcla con lo que acontece en el entorno social del espectador y con sus propias vivencias. El teatro no le ofrece al receptor una salida o escape de su universo circundante; por el contrario, lo enclava en un sitio de enfrentamiento con ese universo, gracias a las dos perspectivas que entran en tensión: la de la ficción y la de la realidad. (Leñero, 2016, p. 64)

El espacio realista es fundamental, como lo ha señalado la crítica, porque es ahí donde surgirá la ruptura:

Texto fantástico es aquél que, habiendo construido el mundo intratextual cotidiano como representación mimética de una realidad extratextual, presenta fenómenos que violan el código de funcionamiento de realidad que sería esperable y aceptado como cotidiano y fehaciente en su interior (Morales, 2008, p. xvi).

La literatura fantástica requiere de un mundo verosímil (cuya lógica es idéntica a la del espectador) que se verá irrumpido por un ser ajeno al entendimiento humano. La presencia de la sobrenaturalidad causará conflicto en cómo funciona ese mundo y el resultado será una fractura en la lógica; el personaje, al verse atrapado ante algo que no es comprensible para él, manifestará un escándalo y una pérdida de la razón.⁵

⁵ La diferencia que se da, por ejemplo, con el realismo mágico es que no necesita esa fractura, es

Establecido el mundo verosímil, la presencia de un ser que está fuera del conocimiento y el entendimiento de los personajes es necesaria de manera imprescindible para considerarlo como fantástico, por eso Rosalba Campra habla de la transgresión de fronteras, porque ingresa a un mundo donde no pertenece: "Una vez establecida la existencia de dos estatutos de realidad, la actuación de lo fantástico consiste en la transgresión del límite, por lo cual lo fantástico se configura como acción" (2007, p. 141). Cuando la sobrenaturalidad logra inmiscuirse, afecta el funcionamiento en alguna ley o varias, por eso el personaje se escandaliza,⁶

decir, los sucesos sobrenaturales son parte del mundo. Erik Camayd-Freixas dice que la clave en el realismo mágico se da en que "El narrador presentará sin explicación ni sorpresa los sucesos sobrenaturales que abundan en estas novelas, como si fueran hechos perfectamente normales; pero el lector sólo los aceptará en la medida en que los perciba como posibles dentro de un sistema de creencias primitivas, distorsionado quizás por la magia, la superstición y las exageraciones, pero no obstante capaz de presentar la verdad mediante un lenguaje alterno, dotado de coherencia propia" (1998, p. 54).

⁶ Ítalo Calvino habla de la importancia de lo visual en este tipo de ficciones al percatarse de que lo fantástico "estuviera destinado a entrar por los ojos, a concretarse en una sucesión de imágenes, a confiar su fuerza de comunicación al poder crear 'figuras'" (2005, p. 16). Esto desencadenaría un problema con el teatro: cuando la obra se lleva a la representación, los espectadores ven en tiempo y en forma lo sucedido, estos factores pondrían en entredicho al propio asistente al espectáculo, porque cabría la posibilidad de catalogarlo según su punto de vista, por eso es necesario hablar en términos ficcionales: el drama de irrealidad será capaz de tener una estructura interna que no permita la entrada de las creencias o suposiciones del espectador. Éste puede tener implícito un horizonte de expectativas (como lo llamó Hans Robert Jauss) al momento de ingresar al lugar donde se presentará la obra y pondrá en activo los antecedentes que se tiene

porque se alteró la forma de relacionarse con ese mundo:

El relato fantástico da entonces por sentido que, en el mundo representado en el relato mismo, ciertas cosas no entran en el orden "natural": los muertos no transitan por el espacio de los vivos, los sueños pertenecen a la esfera mental, el recuerdo no tiene espesor ni consistencia (y hablamos de "mundo representado" ya que, desde esta perspectiva, deja de interesarnos la relación de la realidad del texto con la realidad extratextual: sólo nos atañe lo que el texto, según sus códigos, define como "lo real") (Campra, 2008, p. 29).

El espacio dentro del drama se concibe como un sitio "donde sucede la acción o el acontecimiento teatral. No se trata pues del espacio arquitectónico del escenario teatral, sino del espacio virtual donde sucede la acción de la representación" (García, 2013, p. 27). Por ende, debe hacerse la distinción entre el espacio real y el espacio ficcional delimitado incluso por los mismos personajes:

El teatro crea un espacio propio mediante los deícticos, da sentido a un ámbito que puede estar incluso vacío, de modo que los objetos escénicos que adquieren sentido pueden incluso no estar pre-

sentos físicamente y hacerse presentes con un gesto, por ejemplo, el cerrar una ventana que no existe y que pasa a significar aislamiento o reclusión (Bobes Naves, 1987, p. 55).

El crítico teatral José-Luis García Barrientos habla de grados de representación del espacio:

El espacio dramático visible constituye la base de representación teatral del espacio, que consiste en representar espacio con espacio, en convertir al espacio real de la escena en signo, es decir, en espacio escénico que representa "otro" espacio ficticio (2012, p. 161).

El espacio patente o visible será entonces el que se presente en primera instancia al espectador cuando ingresa al recinto o se levanta el telón y donde transitan los personajes para ser vistos: será todo aquello que esté al alcance de la vista del público; está compuesto, en ocasiones, de escenografía, iluminación y decorado.

Pero también hay otro espacio que no está frente a las personas, aunque sí es existente para los personajes; esta categoría se llama espacio latente o contiguo y son "Estos espacios, que suponemos situados entre bastidores y resultan invisibles para el espectador, *pero visibles para los personajes*" (García Barrientos, 2012, p. 163). El espacio real se convertirá, por medio de signos, en el espacio ficcional organizado en lo visto (patente) para el público y lo no visto (latente), este último se encuentra fuera del alcance de la mirada del espectador, pero los personajes sí podrán verlo aunque no existan físicamente.

sobre el teatro: "La recepción interpretativa de un texto presupone siempre el contexto de experiencia de la percepción estética" (2013, pp. 178-179). Entonces, el espectador pondrá en práctica lo que él sabe sobre el género y la modalidad de lo fantástico, pero debe recalcar que, aunque el espectador sea un factor activo, se hablará en términos de ficción.

En el caso de *Los invasores* y *El brillo de la ausencia*, lo fantástico sería espacial porque el espacio latente se designa como un espacio de excepción (lugar donde las leyes de organización se ven suspendidas). En estos dos dramas, lo fantástico entra primero por el lado que no está a la vista del espectador y crea una fractura en el mundo dramático verosímil para ganar terreno hasta llegar al espacio patente, con la finalidad de invadirlo: lo fantástico recorre de afuera hacia adentro. Aunque este análisis tiene como tema central los espacios en dos dramas, no por ello se dejan a un lado otros elementos dentro de las obras, porque lo fantástico será lo dominante y, por lo mismo, tiene injerencia en la construcción del mundo dramático, como se verá a continuación. Debe tenerse presente que *Los invasores* y *El brillo de la ausencia* surgen en momentos álgidos en sus respectivos países y, por lo tanto, los espacios podrían ser la representación de las crisis que se vivían. Por un lado, las luchas de clases en Chile; por el otro, los rumores de un golpe de Estado en México. Lo fantástico, en este caso, sería una muestra de que este modo sirve para la crítica social en el escenario. Particularmente, en el teatro, la inmediatez y lo efímero de este tipo de espectáculos hacen que el público cuestiona y visualice con prontitud lo que se le presenta.

En *Los invasores*,⁷ de Egon Wolff (1926-2016), los personajes Lucas Meyer

y Pietá llegan a su lujosa casa después de una gran fiesta. Al terminar una breve charla, deciden subir a su habitación para descansar. Sin embargo, ya arriba, comienzan a escucharse ruidos dentro de la casa y Meyer baja a la sala para ver qué sucede, pero su misterio se resuelve pronto: han entrado varios individuos que atormentarán su hogar y su vida. La didascalia indica, antes de la intromisión, que alguien del exterior rompe un cristal de la ventana para ingresar al domicilio. El intruso es el personaje China, acompañado de un séquito de seguidores –que se encuentran en el espacio latente–, que ha ingresado con el objetivo de ir tras esa familia burguesa y las demás que conforman el vecindario.

Antes de la intempestiva entrada, Pietá, esposa de Meyer, tiene presentimientos de una desgracia al manifestar miedo inexplicable y repentino. Los enrarecimientos de personajes, situaciones y espacios son parte de lo que se ha denominado como indicios, definidos como:

[...] “pistas” que la narración va dejando en su camino textual para preparar la presentación del hecho insólito. Son señales enigmáticas en su individualidad pero que, de manera colectiva, trazan un mapa para el lector sobre el paulatino enrarecimiento de la atmósfera de la historia (Amatto Cuña, 2018, p. 7).

Estos elementos ayudarán al lector/espectador para indicarle que algo no está bien dentro de ese espacio.

⁷ Como contexto, sólo transcurrieron cuatro años del fin de la Revolución cubana cuando sucedió la primera representación. Para ese momento, existía un auge en una sociedad chilena industrializada que causaría cambios en los estratos y una lucha entre clases (Skármeta, 1971, p. 95) que

mostraría constantes diferencias entre estratos durante las décadas de 1960 y 1970 (Vergara-Mery, 1999, p. 72).

Mientras sucede la plática entre el matrimonio, ella no obtiene una respuesta que le devuelva la tranquilidad; Meyer le cuenta que unas monjas se manifestaron en su oficina sin explicación alguna y “como salidas del muro” (Wolff, 2006, p. 130) para pedirle un donativo por una cantidad considerable, la cual no negó. Al miedo de Pietá y a la visita repentina de las monjas se le suma la historia de cómo el portero de la universidad de su hijo Bobby quemó distintas prendas sin algún motivo aparente, estas acciones acrecientan la tensión dentro de la casa y hacen que puedan percibir detalles que pasarían por alto en otro momento:

PIETÁ (*Deteniéndolo al pie de la escalera*):

Dime... ¿Tú viste también a esa gente extraña que andaba por las calles, mientras veníamos a casa?

MEYER: ¿Gente extraña?

PIETÁ: Sí... como sombras, moviéndose a saltos entre arbustos (Wolff, 2006, p. 132).

Después de que los miembros de la familia se sienten temerosos, ocurre la invasión. China se enfrenta directamente con Meyer para solicitarle un mendrugo y un lugar donde dormir. El dueño de la casa sale armado y con todo el ímpetu de correr al invasor, pero cede paulatinamente ante las peticiones de los malhechores. La situación es tensa, porque este grupo de personajes toma posesión territorial: el patio (espacio latente) y las secciones de la casa son controladas. El acecho contra esta familia va más allá de quitarles sus pertenencias: el líder busca el momento preciso para dominar y hacer explotar a Meyer.

Los compinches provienen de esa parte olvidada de la ciudad (espacio la-

tente) e invaden el espacio patente para acapararlo y controlarlo. El dinero para los secuaces es la menor preocupación: quieren la verdad que sólo sabe Lucas Meyer, por eso, como la crítica ha observado, “Los personajes marginales son parte importante del ritual, puesto que personifican las culpas que el empresario debe reconocer y asumir” (Thomas Dublé, 2005, p. 12). Estos personajes marginales, como los llama Thomas Dublé, van en busca de información que los ayude a esclarecer parte de sus tormentos ante los atropellos y el olvido que sufrieron en manos de Meyer y los de su clase social:

PIETÁ (*Pausa, anonadada*): ¿Qué es esto,

Lucas? Nunca me dijo una palabra...

Nunca una queja. ¿Cómo puedo disimular tanto su rencor? (*Se deja llevar ahora; ya desde la escalera, a China.*)

Siempre habíamos creído que habría pobres y ricos, señor... Siempre creíamos que ustedes se conformaban con eso. (*Medio se desprende del brazo de Bobby.*) Y después de todo, ¿no eran ustedes los culpables de su condición? ¿No eran ustedes los culpables? ¿No eran ustedes? (*Se deja llevar por Bobby escalera arriba.*)

MEYER (*Una vez solos con China*): Bien,

Mirelis... (*Se planta frente a él.*) Esto se acabó.

¿Qué es lo que quieres? Dilo de una vez. ¡Mi cabeza! Por mi ventana he visto cómo se trabaja en el vecindario. De aquí al Puente Mayor, no queda una casa en pie. Sólo tú y tu atado de harapientos haraganes aún en mi jardín... amenazando a mi hija... robando a mi mujer... ¿Qué es lo que esperas? (Wolff, 2006, p. 176).

Meyer es un acaudalado que generó su fortuna al aprovecharse de la gente que lo ayudó y deshaciéndose de ellos cuando ya no le eran útiles. La afrenta de China, con ayuda de sus compañeros, es una lucha de clases por saber la verdad a cualquier costo. La tensión hace que Meyer ceda la información solicitada al desesperarse ante la negativa de que abandonen su casa: no quieren dinero ni joyas, sólo quieren verlo confesar todos sus crímenes y atropellos. La aparición de China y sus secuaces son un reclamo que tienen hacia la burguesía por sumergirlos en una profunda miseria.

MEYER: ¡No te creo, perro! Me has quitado mi casa, mi familia... Me has humillado ante todos. ¡No creo en esa masedumbre tuya! ¡Sólo estás aquí por un deseo de venganza!

CHINA: Es una lástima... En verdad, es una lástima.

MEYER: ¡Dime que yo maté a Mirelis y que ésa es la razón de que estás aquí!

CHINA: Tremenda imaginación la suya, señor Meyer...

MEYER: ¡Dime!... ¡Yo maté a Mirelis!... ¡Dime!

CHINA (*Desde la puerta.*): Son menores los crímenes...

MEYER: ¡Dime, perro!... ¡Yo maté a Mirelis!... ¡Yo lo maté!... (Wolff, 2006, p. 187).

La entrada de los invasores sugiere que son seres venidos de otro mundo sin aparente explicación, pero no para robar, sino para presionar a la familia. Este drama fantástico está interesado en demostrar las luchas de clases y los resentimientos entre ambas. El momento crucial de esta obra para considerarla fantástica como

tal se da cuando Pietá despierta a Lucas ante una angustiada pesadilla:

Surge la voz de Meyer, desde arriba.

MEYER (*Arriba.*): ¡Basta... Basta!... ¡Yo lo maté!... ¡Yo lo maté!

PIETÁ (*Arriba.*): Lucas, ¿qué te pasa?

MEYER: ¿Qué... qué pasa?... ¡Yo lo maté, mujer! ¡Rompen toda la casa!... Están en todas partes...

PIETÁ: ¿Quiénes, Lucas?... Despierta, hombre... Descansa... Has tenido una pesadilla...

MEYER (*Se oye movimiento arriba.*): ¿Una pesadilla? ¡Oh!... Los niños, ¿dónde están?...

PIETÁ: En sus piezas, durmiendo, hombre... ¿Dónde vas? (Wolff, 2006, p. 188).

La toma por sorpresa de la casa de la familia Meyer parece que sólo fue una pesadilla de Lucas con personajes que sí tuvieron relación con él en algunos momentos de su vida. Pero hay un detalle que pone en duda lo sucedido hasta ese momento: Pietá confirma que la chamarra de Bobby fue quemada sin aparente explicación por ese extraño portero de su universidad. La clave para considerar *Los invasores* como drama fantástico la señala la última didascalia, porque se pondrá en duda si ese sueño donde aparecen China y compañía es premonitorio o si ellos irrumpieron cuando Lucas dormía; el indicio que ponen en duda si fue verdad o no la invasión es la quema de la prenda del hijo. La lógica del mundo sostiene que los sueños permanecen en el plano mental, pero aquí estos invasores irrumpen los sueños y el espacio patente: logran una fractura en el espacio latente (donde se encuentran los menos favorecidos y estos

otros) y paulatinamente ganan terreno en el espacio patente para que lo fantástico quiebre la estabilidad de la familia. Esta obra pareciera ser circular, porque se repite la escena del sueño, pero ahora en la vigilia:

BOBBY: Eso sucedió ayer... Eso fue cierto...

MEYER: ¿Qué, hijo?...

BOBBY: Gran Jefe Blanco... Ayer... Cuando salíamos de clases... Estaba en el patio de la Universidad, calentándose las manos artríticas sobre una pira hecha de la ropa de mis compañeros... Estaba parado, en medio del patio, mirando arriba, a los pasillos, sin que nadie se atreviera a moverse, papá. Su mirada era tan desafiante que nadie se movió... Rector, profesores, nadie. ¿Fue eso lo que soñaste?... ¿Fue eso lo que soñaste, papá? Eso fue cierto. ¿Fue eso? ¿Fue eso, papá?

Los cuatros están ahí, en medio de la habitación, mirándose, cuando, al fondo, en la ventana que da al jardín, cae un vidrio con un gran estruendo y una mano penetra, abriendo el picaporte (Wolff, 2006, p. 190).

Este recurso didascálico crea las dudas sobre si lo que sucede en escena es un sueño, una mera coincidencia o unos intrusos dentro del sueño. Los invasores entran en esta última escena como cuando aparecieron por primera vez en la obra, por ende, puede sostenerse que lo fantástico se encuentra en el espacio latente e invade al patente. Al finalizar la obra, los sonidos escuchados afuera de la casa son de estos personajes decadentes que insertarán la duda necesaria. Entonces el afuera reclama un espacio

adentro cuando se le crea con palabras en el teatro:

Este "texto exterior" que organizado en frases pretende integrarse en cualquier lugar que le arrastre al escenario, que es la zona hablada por excelencia. De este modo las frases que operan fuera están siendo reclamadas continuamente desde dentro por un algoritmo consistente en "nombrarlas" creando hacia ellas una especie de "vinculación simbólica" (Pérez Gallego, 1975, p. 172).

No debe olvidarse que estos personajes invasores parecieran venir de otro mundo, como señalan los indicios. La última didascalía indica cómo entraron también en el sueño con la intención de vengarse y esclarecer dudas entre la lucha de poder de las clases alta y baja, no sin antes quebrar la ley de mundo que dice que los sueños no se hacen realidad.

La siguiente obra elegida es *El brillo de la ausencia*, del dramaturgo mexicano Carlos Olmos (1947-2003). Ésta trata de cuatro jóvenes (Sonia, Miguel, Annie y Raymundo) supuestamente exiliados en un departamento parisino. Los personajes viven inconformes y frustrados porque su entorno causa presiones sociales en ellos de tal forma que perciben su ambiente como asfixiante y opresor. Debe notarse que estas dos parejas se encuentran en dificultades: cometen errores y ninguna ha logrado ser capaz de conseguir el éxito ni la plenitud en sus vidas: todos tienen algún dolor que los hace huir.

La obra ocurre dentro de una caótica sala-comedor de un departamento (espacio patente); pero debe remarcar que el espacio de afuera (espacio latente) tiene un efecto sobre los personajes: el exterior

altera la percepción de los acontecimientos vistos o no desde la habitación, hay una constante duda sobre qué pasa en la calle y en los alrededores de su entorno.

El miedo al exterior del departamento crea ansiedad, estrés y frustración en el interior, esto tiene como consecuencia que los personajes se sientan acorralados y prefieran aferrarse a su encierro porque su hipotética seguridad está ahí: afuera sólo hay incertidumbre y la amenaza de ser reprimidos. Los principales motivos de su huida de México son los ataques subversivos en contra del gobierno, pero también se suman las causas personales, como la de Sonia, quien busca a su hija en París.

Los cuatro personajes se reúnen en el departamento de la pareja que conforman Sonia y Miguel para recordar lo vivido en México y comentar las noticias actuales que les llegan. La percepción del exterior cambia desde dentro del mismo departamento: las causas son el aparente asedio del gobierno mexicano hacia ellos, pero no están del todo seguros:

MIGUEL: ¡Perfecto! ¡Hasta aquí, Annie!
(*Annie lo ve con desconcierto.*) Mi mujer quiere hablar de su paseo en la nieve.

SONIA (*estallando*): ¡No está nevando!
Annie levanta la cara viéndola con terror.
¡Nunca nevó!

ANNIE: Sé que puedo estar loca. Pero no tanto como para venir a verlos vestida así.

SONIA: ¡Estás enferma!

ANNIE: ¡Terriblemente enferma! (*Tose.*)
¡Oye! (*Vuelve a toser.*)

SONIA: ¡Hablo de tu mente!

RAYMUNDO: ¡No exageres! Se resfrió porque...

SONIA: ¡Dejemos en paz a París!

Brevísima pausa. Annie sonríe agresiva y va hacia ella.

ANNIE: ¡París bien vale una misa!

SONIA: ¡Negra! ¡Como este horror! ¡Como este encierro! (Olmos, 2007, p. 313).

Todo indica que están en un paupérrimo departamento parisino y los personajes han resistido con valentía los embates de las agencias de investigación. Los cuatro están convencidos de que se instauró una dictadura que desencadenó serios problemas económicos en México; sin embargo, la información al interior comienza a tener inconsistencias y deja de ser congruente entre ellos mismos:

SONIA: Si no tuviera tanto miedo... (*Cierra la puerta y los enfrenta.*) Si no tuviera tantas preguntas en la cabeza, tal vez abriría esa puerta y me echaría a caminar por Reforma y...

ANNIE: *Champs Elysées, Champs Elysées!*

SONIA: ¡Yo estoy en México!

Y con violencia sube la persiana. Vemos por la ventana un tramo de la avenida Reforma; el Ángel de la Independencia, la ciudad y sus ruidos deben aplastar al espectador.

SONIA: ¡Vamos a olvidar un rato esa absurda fantasía del exilio!

MIGUEL: ¡Salir de México es algo más real de lo que supones!

SONIA: Si se van, no pienso ir con ustedes. ¡Quiero mi casa! ¡Quiero olvidar los tangos! ¡Quiero tirar las cajas de basura!

MIGUEL: ¿Y tu hija? ¿Te olvidas que estamos en París para tenerla cerca? (Olmos, 2007, p. 321).

Las didascalias marcan el espacio realista de un departamento que se convierte en

un refugio para cuatro personajes exilados. En lo fantástico, para causar escándalo en los personajes, debe construirse un mundo coherente con reglas que se asemejen a las del mundo real. El espectador podrá identificar algunas situaciones que lleven a pensar que la representación es parte de su realidad, no obstante, la configuración de ese mundo se entenderá en categorías ficcionales.

Todo parece tener sentido en la vida de estos perseguidos políticos: ellos han sufrido porque sus acciones han tenido consecuencias, pues no pueden establecerse en ningún lugar al que vayan. A pesar de las constantes crisis, los reclamos se dan entre todos, pero eso no es lo más crítico de la situación, todavía falta el gran secreto: lo vivido en ese departamento es parte de la ambientación de la novela de Miguel; los cambios, las nevadas, las persecuciones en distintos países y el resguardo en las embajadas fueron una simulación:

ANNIE: Lo que pasa es que eres muy pasiva en la política y es natural que te despistes...

SONIA: ¡Ay, Annie! ¿De cuándo acá me resultas activista?

ANNIE: ¡Lo soy! Organicé cine clubs de súper ocho, reparto volantes en los recitales de Nacha Guevara, fundé una peña, estas arracadas son de coral rojo, ¿lo oyes? *Rouge!* Y aunque me da un poco de pena confesártelo... le miento la madre al gobierno en los excusados de Sanborns.

SONIA: ¿Y todo eso, para seguir a Raymundo en sus... convicciones?

ANNIE: Aunque lo digas con ese tonito...

SONIA: ¡Haces todo para estar cerca de él!

ANNIE: ¡Y en el exilio estoy más cerca todavía! Por eso, cuando Ray lo propuso...

SONIA: Oye, ¿qué te pasa? Al primero que se le ocurrió fue a Miguel. Y eso es lógico.

ANNIE: ¿Lógico por qué?

SONIA: ¡Es novelista! ¡Y nos pidió que le hiciéramos atmósfera para escribir! ¡Así empezó todo! (Olmos, 2007, p. 325)

El brillo de la ausencia se representó y publicó en 1983. El movimiento estudiantil de octubre de 1968 y la matanza del jueves de Corpus (también conocido como el Halconazo), acontecida el 10 de junio de 1971, habían pasado y fueron algunos referentes de las luchas sociales a los que apela la obra de Carlos Olmos. Si bien es cierto que todo el caos dentro del departamento sirve como ambientación para una novela de Miguel, las alusiones forman parte de referentes que sucedieron en México:

ANNIE: Nos acostumbramos a firmar desplegados desde el sesenta y ocho. Últimamente ya ni siquiera nos consultaban. El mes pasado aparecí como huelguista, como chica golpeada en un mitin y como simpatizante de los derechos homosexuales. ¡Y todo eso en el mismo periódico! (Olmos, 2007, p. 319)

El brillo de la ausencia toma este hipotético exilio como rumor de un golpe de Estado por posibles enfrentamientos sociales, esto vino a acrecentar la crisis y el temor que se vivían, como menciona Germán Castillo:

Olmos intentó hacer una obra absolutamente realista y, aunque la situación es muy extraña, el comportamiento de los personajes es completamente lógico. A Carlos le impulsó escribirla los sucesivos rumores a finales de los setenta sobre un posible golpe de Estado en México. Día con día el rumor se acrecentaba. Y la gente que nos sentíamos vulnerables, jugando y no, hacíamos planes para el exilio, contagiados sin duda por una terrible realidad latinoamericana, de la cual estábamos cercanos. Y al no haber, afortunadamente, un golpe en México, Carlos plasmó el carácter pusilánime de los hipotéticos hombres de la inteligencia, encerrando a estos pobres en un falso exilio (Olmos, 2007, pp. 19-20).

Si lo vivido dentro del departamento es parte de una simulación para una novela, el exterior aparentemente sigue con su relativa normalidad. Sin embargo, la situación no mejora y cada vez más se exaltan los ánimos cuando se habla de las calles o se ve por la ventana. El afuera causa conflictos porque está cambiando de manera extraña.

Lo observado desde el departamento hacia el espacio latente comienza a distorsionarse sin explicación alguna y esto causa cierto miedo entre los cuatro personajes. La posible interpretación es que algo ajeno a ese mundo comienza a adueñarse del exterior.

La indicación de una de las didascalias es hacer conscientes a los lectores/espectadores y a los mismos personajes de que la obra se desarrolla en Ciudad de México. Sin embargo, hay algo más allá de los elementos que conforman las calles de una gran ciudad: los recuerdos de los momentos vividos (levantamientos

sociales) se mezclan con la extrañeza que causa algo más allá de su entendimiento:

Toda está ahora en penumbras absolutas. Annie abraza a Raymundo como aferrándose a él.

ANNIE: ¡Estoy llena de miedo! ¿Qué fue lo que vi? ¡Ayúdame!

MIGUEL: ¡La calle está llena de sangre!

ANNIE: ¡Pero en la calle no está pasando nada!

RAYMUNDO: ¿Realmente? ¿Está segura?

MIGUEL: ¡Que Dios me castigue si los estoy engañando!

Y baja la persiana totalmente. Los cuatro comienzan a ver el departamento con creciente horror. Mezclamos todos los sonidos. Sonia comienza a hablar. Al principio su voz es un murmullo pero a medida que avanza va subiendo la voz hasta alcanzar el paroxismo de un grito.

SONIA: Alguien debe decirme qué está pasando afuera. ¡Alguien debe explicarnos qué pasa afuera! ¿Quién? ¿Quién va a decirnos qué está pasando afuera? ¿Quién va a sacarnos de esta oscuridad? (Olmos, 2007, p. 346).

La duda se mantiene cuando finaliza la obra. Caben dos posibilidades: 1) la presunta persecución es cierta y sí están tras de ellos; o 2) existe la presencia de un ser que no corresponde al mundo codificado como mimético, lo que convertiría a *El brillo de la ausencia* en un drama fantástico. Los cuatro personajes buscan una respuesta lógica y no la encuentran; al contrario, el miedo aumenta con el tiempo porque no hay una explicación de los rastros de sangre en la calle. Afuera está lo otro, lo que rompe el espacio interior y deja las crisis necesarias para pensar que

lo fantástico hace acto de aparición. En *El brillo de la ausencia*, los espacios codifican las dos realidades que entrarán en colisión.

Para finalizar, sólo resta mencionar que *Los invasores* y *El brillo de la ausencia* son dos ejemplos de la existencia de lo fantástico en el drama. Aunque separados por 20 años de diferencia entre uno y otro, estos dramas responderían a una crítica de los contextos sociales en sus respectivos países desde la escena. Lo fantástico en el drama aporta un cuestionamiento social y estético capaz de confrontar de manera directa al público asistente, y así evitaría la censura de los gobiernos. El realismo imperó en el teatro del siglo xx y lo fantástico se convirtió en una estética que lo puso en entredicho al abrir nuevas posibilidades de creación y crítica. Considero que no es gratuita la utilización de los espacios, factores de desesperación en los personajes, porque son sus contextos los que abruman.

En el *corpus* seleccionado puede verse cómo en estos dos ejemplos existe la posibilidad de lo fantástico espacial, ya que el espacio patente (el verosímil) se ve invadido por un elemento que rompe las estabildades del mundo y de los personajes. En el espacio latente (el de afuera) se crea una fractura donde lo fantástico entra y gana terreno para perturbar todo lo que se encuentre en el espacio patente; la presencia del espacio de afuera logra invadir no sólo con la presencia de los seres, sino que convierte el espacio en extraño e invade el interior. El sentido de estas obras es criticar de manera soterrada dentro de estos dos espacios: el lector/espectador será capaz de observar cómo la espacialidad asfixia a los personajes cuando lo ajeno (lo otro) se aparece y les quie-

bra la cordura. En momentos de represiones políticas, lo fantástico en el drama es un dispositivo crítico que distrae a los perseguidores y le da voz a los perseguidos.

El espacio en el drama es sumamente importante, porque ahí es donde se desarrollan las acciones. El recurso teatral del espacio latente permite darle profundidad al espacio: logra que no se limite a lo que es visible para un espectador, y abre la obra hacia más lugares y posibles interpretaciones al otorgarle amplitud al mundo ficcional. En estas dos obras, el espacio fantástico invadirá aquel terreno que alguna vez se creyó seguro.

Bibliografía

- Aristóteles. (2014). *Poética* [antes *Física y Acerca del alma*]. Trad. y notas Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- Barthes, R. (2009). El teatro de Baudelaire. En *Ensayos críticos*. Trad. Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral.
- Bobes Naves, M. C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- Calvino, I. (2005). Introducción. En *Cuentos fantásticos del siglo XIX: Lo fantástico visionario, lo fantástico cotidiano*. Trad. Julio Martínez Mesanza. Madrid: Siruela.
- Camayd-Freixas, E. (1998). *Realismo mágico y primitivismo: Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*. Nueva York: University Press of America.
- Campra, R. (2007). Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. En José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana: Fondo Editorial

- Casa de las Américas-Editorial Arte y Literatura.
- Campra, R. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad* (2a ed.). Buenos Aires: Atuel.
- García, S. (2013). *La imagen y el espacio teatral*. México: Paso de Gato-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados.
- García Barrientos, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*. México: Paso de Gato.
- González, A. (2006). La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro. En Anthony J. Close (coord.), *Edad de oro Cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). Robinson College, Cambridge, 18-22 julio de 2005*. Madrid: Asociación Internacional del Siglo de Oro.
- Hayman, R. (1998). *Cómo leer un texto dramático*. Trad. Susana Ibarra-Puig. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Jauss, H. R. (2013). La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria. En *La historia de la literatura como provocación*. Pról. Domingo Ródenas de Moya. Trad. Juan Godo Costa y José Luis Gil Arístu. Madrid: Gredos.
- Leñero, C. (2016). *Del faro al foro: La imaginación novelesca frente a la imaginación teatral*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Meyran, D. (1993). *El discurso teatral de Rodolfo Usigli: Del signo al discurso*. Trad. Manuel Menéndez. México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli.
- Morales, A. M. (2008). De lo fantástico en México. En *México fantástico: Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*. México: Oro de la Noche Ediciones-Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Olmos, C. (2007). El brillo de la ausencia. En *Teatro completo*. Prol. y ed. Julián Robles y Enrique Serna. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ortiz Bullé-Goyri, A. (2019). Nuestros grandes maestros de la teoría dramática. En Dorián Espezúa Salmón, Rocío Ferreira y Mauro Mamani Macedo (eds.), *Descolonizando las teorías y metodologías*. Lima: Latinoamérica Editores-Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Pérez Gallego, C. (1975). Dentro-fuera y presente-ausente en teatro. En José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo (comps.), *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta.
- Wolff, E. (2006). Los invasores. En Carlos Solórzano (comp. y prol.), *El teatro hispanoamericano contemporáneo*. T. 1. México: Fondo de Cultura Económica.

Hemerografía

Amatto Cuña, A. G. (2018). Frente a las puertas de lo irresoluble: la literatura fantástica. *Este país*, (328).

Skármeta, A. (1971). La burguesía invadida: I. Egon Wolff. *Revista Chilena de Literatura*, (4).

Thomas Dublé, E. (2005). El juego y el rito como fundamentos de la estructura dramática en tres obras de Egon Wolff: *Los invasores*, *Flores de papel* y *Cicatrices*. *Revista Chilena de Literatura*, (66).

Vergara-Mery, Á. (1999). El miedo en *Los invasores* de Egon Wolff. *Hispanófila*, (127).

