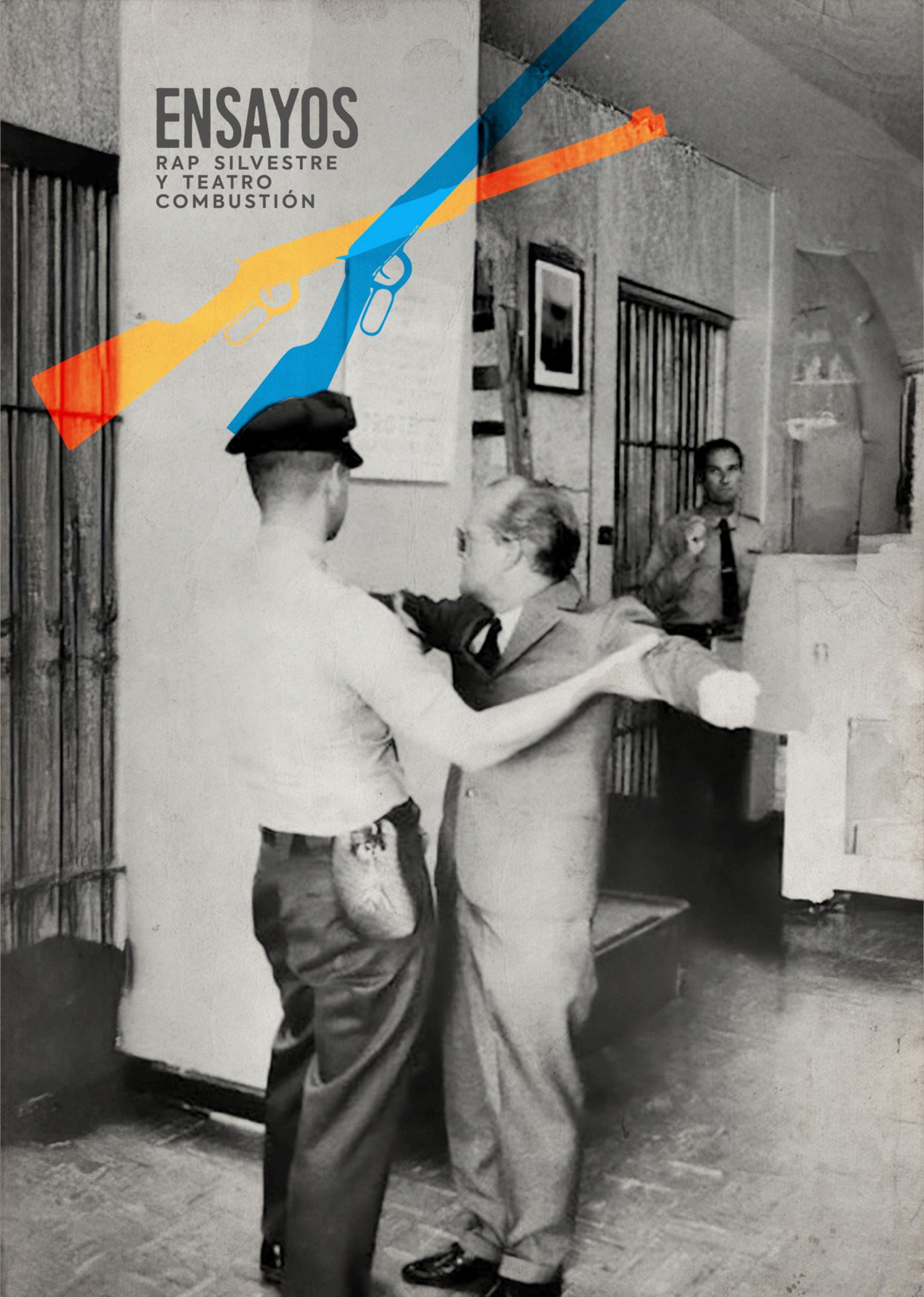


ENSAYOS

RAP SILVESTRE
Y TEATRO
COMBUSTIÓN



La herida se aloja en la lengua: diálogo inestable con la violencia en quince pasos

The wound lodges in the tongue: unstable dialogue with violence in fifteen steps

Juanjo Santillán¹

Resumen

El presente ensayo examina la compleja relación entre violencia y lenguaje en la literatura y en las artes escénicas contemporáneas, a partir de la experiencia del autor como dramaturgo y director teatral. A través de quince reflexiones interconectadas, el ensayo analiza cómo la violencia opera como fuerza estructurante del discurso literario y teatral, trascendiendo su función meramente representativa para convertirse en elemento constitutivo de la lengua misma. La metodología combina análisis teórico-crítico incorporando referencias que van desde la tragedia griega hasta las vanguardias contemporáneas, incluyendo autores como Phillip K. Dick, Heiner Müller, José María Arguedas y Glauber Rocha. El estudio examina casos específicos de la obra teatral del autor, particularmente *Prometeo. Hasta el cuello* (2008), *El cielo al caer* (2019), *Quemaré todos tus papeles* y *El RadioTelegrafista* (2021), para ilustrar cómo la violencia se articula poéticamente en el teatro. Los resultados revelan que la violencia en la literatura no constituye únicamente un tema o recurso narrativo, sino una herida fundacional inscrita en la lengua que determina las posibilidades expresivas y políticas del discurso. El análisis de la experiencia familiar del autor con el quichua santiagueño evidencia cómo las violencias del destierro y la asimilación cultural se sedimentan en las capas profundas del lenguaje. Las conclusiones apuntan hacia la necesidad de un “refrenamiento” estético que, siguiendo a José Watanabe, permita abordar lo violento sin caer en la impostura o en los clichés, reconociendo tanto su potencial destructivo como transformador en la construcción de contranarrativas.

Abstract

This essay examines the complex relationship between violence and language in literature and contemporary performing arts, based on the author's experience as a playwright and theater director. Through fifteen interconnected reflections, the essay analyzes how violence operates as a structuring force in literary and theatrical discourse, transcending its merely representative function to become a constitutive element of language itself. The methodology combines theoretical-critical analysis incorporating references ranging from Greek tragedy to contemporary avant-garde, including authors such as Phillip K. Dick, Heiner Müller, José María Arguedas and Glauber Rocha. The study examines specific cases of the author's theatrical work, particularly *Prometeo. Hasta el cuello* (2008), *El cielo al caer* (2019), *Quemaré todos tus papeles* and *El RadioTelegrafista* (2021), to illustrate how violence is poetically articulated in theater. The results reveal that violence in literature is not only a theme or narrative resource, but a foundational wound inscribed in the language that determines the expressive and political possibilities of discourse. The analysis of the author's family experience with the Santiago Quichua language shows how the violence of exile and cultural assimilation is sedimented in the deep layers of language. The conclusions point to the need for an aesthetic “restraint” that, following José Watanabe, allows us to approach the violent without falling into imposture or clichés, recognizing both its destructive and transformative potential in the construction of counter-narratives.

¹ Dramaturgo, autor y director de la compañía Núcleo Silvestre Teatro



DOI: 10.5281/zenodo.16125195

Copyright © by
Cuestiones Criminales

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See credit lines of images or other third-party material in this article for license information.

Citar: Santillán, J. (2025) “La herida se aloja en la lengua: diálogo inestable con la violencia en quince años”, *Cuestiones Criminales*, 8 (15): 134-148.

POTENTIAL CONFLICT OF INTEREST: The authors have indicated they have no potential conflicts of interest to disclose.

PALABRAS CLAVE: literatura, teatro, violencia
KEYWORDS: literature, theater, violence

1. “La herramienta básica de manipulación de la realidad es la manipulación de las palabras”

Phillip Dick contempló esta consigna *orwelliana* para referir al problemático concepto de “lo real” en su obra. “Mi trabajo es crear universos, una novela tras otra. Y debo construirlos de tal manera que no se derrumben a los dos días. Sin embargo, les voy a revelar un secreto. Me gusta verlos deshacerse y me gusta ver cómo los personajes de mis novelas lidian con ese problema. Tengo un amor secreto por el caos” (Dick, 2018: 280). Esa condición serpenteante de la violencia sobre las formas literarias, presentadas por Dick en clave de *caos / amor secreto*, es un gesto indisoluble de la creación y del trabajo de montaje.

Nombrar donde antes hubo silencio instaura un plano de irrupción que modifica el orden preexistente. En ese sentido, como recurso y contexto, incluso estilo, la violencia delinea un estado de los elementos que la escritura ubica en la órbita de una estrategia del lenguaje. Y también, en ciertos casos, en un extrañamiento de la norma y de la convención literaria que define su perímetro.

2. La herida es la propia lengua, el artefacto literario, su consecuencia. Y la violencia una de sus esquilas

Ahora bien, ¿qué organiza la violencia en una narrativa social, colectiva, ficcional o incluso documental? ¿Qué tipo de presentación o representación apuntala? ¿De qué manera lo violento empasta un discurso hasta cristalizarlo en el acostumbramiento, lo esperable y la repetición?

3. La violencia es abundancia de fuerza / desborde

Está en su esencia, en su etimología. Es una palabra que implica movimiento sobre un otro/a y para que sea eficaz en un discurso necesita calibrar cierto verosímil en una propuesta narrativa sea cual fuere.

En su forma más convencional, la violencia en la literatura se presenta como espejo de lo real. Un espejo astillado y con pretensiones de abarcar más de lo que puede contener, pero siempre con la aspiración de *reflejar* algo. Cuando sobregira es una herramienta para el estigma y la impostura. Hay relatos sobre la realidad que instalan a la violencia superficialmente como un estado natural de las cosas. Le arrebatan su significado profundo, contradictorio. Sucede a menudo con el *reflejo* de las narrativas sobre el Conurbano que cristalizan categorías, comportamientos y lenguajes dentro de una contemplación de la marginalidad plagada de prejuicios.

4. Volviendo a Phillip Dick...

y a su esfuerzo por crear universos narrativos que “no se derrumben en dos días”, podríamos esbozar que en esa dualidad *caos / amor secreto* que presenta el autor de *El hombre en el Castillo* se aloja la necesidad de una estructura. Por más imprecisa que sea, incluso aunque sea creada para implosionar, es necesario un punto de inicio.

En un paralelismo con las artes escénicas, y la escritura para teatro, existe el binomio *conflicto - relación de fuerzas* dentro del cuerpo dramático como un modelo ineludible de ciertos procedimientos de la convención teatral. Sin embargo, cada vez que se aleja de ese modelo el teatro genera una zona de fricción y dimensiones poéticas superadoras. El dramaturgo alemán Heiner Müller, quien trabajó sobre la esencia de los materiales y referencias que utilizaba como un punto estructural de partida, vale recordar sus reescrituras de Shakespeare y de Eurípedes en *Máquina Hamlet o Medea Material*, estaba firmemente “convencido de que el fin de la literatura es ofrecer resistencia al teatro. Solo cuando un texto no se puede representar es productivo o interesante para el teatro. Hay suficientes obras que se ponen al servicio del teatro tal como es, no conviene abundar en ello, sería paralizarlo” (Müller, 2003: 169).

5. *Caos y amor secreto | fricción y resistencia.*

La violencia y la literatura tienen vasos comunicantes o más bien un cableado que a veces queda a la intemperie y produce interferencias. Fogonazos. Los ejemplos son vastos en un arco temporal amplio. Se puede rastrear una hipótesis del componente violento en la tragedia ática que tuvo, entre otros aspectos, el sentido de amansar la *hybris* y sostener un orden específico en la Polis. Es decir, lo que define a la tragedia es su contenido político y pedagógico porque no hay política sin pedagogía y viceversa. Y, sobre todo, no hay tragedia sin violencia. De hecho, el esplendor de la tragedia fue entre las guerras Médicas y las guerras del Peloponeso. Es decir, se desplegó una escritura crítica con el fondo de un escenario bélico concreto.

La violencia fue uno de los recursos para generar la posibilidad de un pensamiento específico ya que la tragedia no requirió, en su tiempo, de un espectador que se entretenga, sino que piense e interprete lo que estaba aconteciendo.

Vale retomar la pregunta sobre qué y cómo leemos en el siglo XXI a las tragedias porque aún construyen imaginarios. Circulan como una especie de *déjà vu* al que se retorna invariablemente para dar cuenta de cierta corroboración cíclica del presente. Hemos exprimido el mito del mito, sabemos de algo que existió y que ahora no podemos acceder

porque las condiciones y la funcionalidad de esos textos, cuya eficacia fue constituida en otras coordinadas espacio-temporales, varió radicalmente. En las artes escénicas hacemos aproximaciones, hipótesis de lectura y de representación—o presentación—porque de las tragedias quedan varios elementos pero, sobre todo, estructuras poéticas, motivos y arquetipos. Y uno de ellos es la violencia.

6. Mucho más violenta es la pregunta sobre la actualidad...

y la posibilidad de representación de la tragedia donde aparecen conflictos religiosos, políticos, filosóficos relacionados con los valores propios de la cultura griega. Y las tragedias presentan este conflicto para ser abordado por el propio público de su época.

Por ejemplo, en *La Orestía* de Esquilo hay que ubicar a las Euménides como representantes de las religiones ctónicas, vinculadas a la tierra, antecedentes del Olimpo que ostentaba un orden distinto en el campo religioso. En el último episodio de esta tragedia, cuando las Erinias se convierten en Euménides, Atenea y Apolo negocian con estas diosas para que se comporten de una manera más calma y les otorgan un lugar en el Olimpo. A cambio, deben comprender que la Venganza no es Justicia. Así se anuda ese conflicto entre la naturaleza y la *Dike* como forma de justicia que no solo ordena el mundo social, sino que también representa cierto el orden del cosmos.

Es decir, el conflicto de la tragedia nunca es la de un individuo desligado de su condición de sujeto político implicado en la Polis. Además, los personajes trágicos están inmersos en conflictos de guerra y de luchas por el poder muy específicos. No hay interioridad ni es posible pensar la tragedia en el conflicto de un individuo aislado.

7. *Prometeo. Hasta el cuello.*

Algunas de estas preocupaciones con la tragedia griega fueron trabajadas en el acercamiento de *Prometeo Encadenado*, de Esquilo, devenido luego de mi reescritura en *Prometeo. Hasta el cuello*¹. Este último es el primer texto que escribí para teatro y fue estrenado en 2008 por la compañía Muererío Teatro dirigida por Diego Starosta. La obra tiene algo de iniciático en varios sentidos y está atravesada por la figura del Héroe y el Traidor. La secuencia del robo del fuego y la sabiduría a los dioses para entregarlo los mortales; la traición y la puja entre Zeus y Prometeo implicaba una pregunta sobre los vértices de la violencia, el secreto, la delación y el complot en el marco de una poética

¹ Este texto fue publicado en 2022 por Núcleo Silvestre Ediciones en una selección de obras titulada *Impulsos / uno*. Por otra parte, el registro en video de la obra se puede ver en: www.youtube.com/watch?v=XpYbieX599Y

singular. También sobre un contexto de época que fue trasladado, en nuestra versión, a las secuelas del imaginario de la lucha armada en los años setenta en la Argentina. Y a los sentidos múltiples de la derrota en la jerga y los lugares comunes de la militancia en un país crónico en sus derrapes. En ningún momento se nombraban las referencias y por eso surgían más fulgurantes.

El dramaturgo e investigador Maximiliano de la Puente trabajó en su libro *Nombrar el horror desde el teatro*² en torno a los ejes de esta obra. “*Prometeo. Hasta el cuello* se constituye como una reflexión sobre aquellas zonas grises, opacas, llenas de claroscuros, de las que nadie se hace cargo, en relación a la militancia de la década del setenta. Admitir la derrota, señalar errores propios, evaluar las consecuencias. Pontani es el Prometeo que entregó el fuego del conocimiento que implica el análisis de las condiciones estructurales que posibilitaron la caída del movimiento”.

8. En *Prometeo. Hasta el cuello* el *slang* militante instaló el relato de algo más abarcador omitido por sus protagonistas

En la puesta había una gotera imperceptible al comienzo que, con el correr de las escenas, se convertía en lluvia torrencial. Sin embargo, ninguno daba cuenta de esa transformación tan evidente del espacio-tiempo donde convivían. Seguían en su interna y pases de factura. Fuerza y Violencia, personaje de Esquilo, en nuestra versión era Rodríguez, una mujer de unos cuarenta años. Y cada tanto, a pesar de estar empapada, insistía en prender un cigarrillo que sacaba de un paquete de Popular, la marca de cigarrillos cubana. Rodríguez chispeaba, en vano, el encendedor bajo un aguacero una y otra vez. Era una cita al fuego del *Prometeo encadenado*, también una imagen contundente del peso de la historia y cierto relato revolucionario sobre los protagonistas. Estas imágenes fueron de las más corrosivas de la puesta: el peso fundamental de la tragedia consiste en lo que niega.

Una de las decisiones dramáticas más complejas fue la de introducir la figura del coro de la tragedia como artificio poético. Tomé la estructura y busqué el tono para extrañarlo en su funcionalidad. En estos pasajes decidí sumar, a modo de incrustaciones, pequeños fragmentos de los documentos escritos por Rodolfo Walsh a la cúpula de Montoneros entre 1976 y 1977. Esto dislocaba la tensión entre lo que sucedía adentro y en la extraescena con el coro que comenzaba como cuerpo colectivo, del cual se iban desprendiendo apreciaciones generales y relatos confesionales de sus integrantes, y terminaba en una sola voz aislada con una nueve milímetros en la mano.

² De la Puente, 2019.

El coro ático tiene un rol destacado en términos políticos, ya que establece lo colectivo y representa a la comunidad en el devenir de los personajes y de la trama. En la *Poética*, Aristóteles explica que el pasaje del ditirambo a la tragedia fue realizado por Tespis, quien trasladó el ditirambo a Atenas en donde, durante una representación, un actor se separó del coro y generó la instancia del diálogo y con ello el conflicto. En ese acto de desprendimiento tendría lugar la primera hipótesis de confrontación y es el movimiento fundacional de lo trágico.

Hay un paralelismo entre la valoración del coro con la voz, y la palabra, como lazo social que conduce a la política que, señala Jacques Rancière, se constituye como una particular forma de *relación*, incluso, en su carácter de *disenso* o desprendimiento:

La política no puede definirse de acuerdo con ningún sujeto preexistente. La diferencia propia de la política—lo que permite pensar su sujeto—debe buscarse en la forma de su relación. En la definición aristotélica del ciudadano, el sujeto (*polités*) recibe un nombre que se define por *tener parte* (*méthexis*) en un modo de actuar (*árjein*) y, a la vez, en el padecer que corresponde a ese actuar (*árjesthai*). Si hay algo propio de la política, radica por completo en esa relación (Rancière, 2019: 53).

Rancière agrega, retomando a Aristóteles en el *Libro I* de *La República*, que el signo inequívoco de la naturaleza política en los seres humanos es la posesión del *logos* que puede consolidar en una comunidad la evidencia de lo justo y lo injusto. Y que la contrapartida de esto se aloja en la *phoné* que solo expresa sentimientos de gusto o disgusto.

La diferencia entre *logos* y *phoné* fundamenta la jerarquía entre los que pueden hablar y entender, mediante la Razón, porque poseen *logos*; y aquellos que solo pueden entender y obedecer, debido a que tienen *phoné* y solo producen *ruido*. Aquí se aloja una de las claves de la estructuración política de un sistema donde la poética sería la instancia del uso de la palabra como “el habla que identifica el poder del pensamiento con el poder de la igualdad” (Rancière, 2019: 64).

Es valiosa esta distinción entre *logos* y *phoné* porque, siguiendo las tesis de Rancière, la política de todo lo identificado con la segunda categoría, es decir, “los gemidos o gritos que expresan sufrimiento, hambre o ira, pero no un discurso real”, debe ser silenciado y obviado de lo social. Sin embargo, en lo que permanece por fuera de este *reparto de lo*

sensible tiene lugar la política como *disenso* en un litigio que opera a través de “una intervención sobre lo visible y decible” (Rancière, 2019: 63).

En el coro en la tragedia griega hay un procedimiento en torno a la pregunta de cómo apropiarse de esa conjunción entre forma y contenido. En el devenir trágico, y en el comentario en torno a los sucesos acontecidos por el coro, tiene lugar una tensión entre los que actúan y los que obedecen, siguen los designios.

En “La crítica y el zumbido del coro”, Claudia Castellucci (2017), directora y fundadora de la compañía italiana Societàs Raffaello Sanzio, escribió que “la entrada del coro es uno de los inventos más potentes de todo el imaginario de la especulación estética occidental. Con el coro la mirada al arte de algún modo se redobra”.

En esa cualidad doble y alterna a lo real, sea representado o evocado desde la escena, el coro ático es un gran vector de emotividades. En ese sentido, Castellucci señala:

[...] el coro ático es, por estatuto, cobarde, pusilánime y curioso. Precisamente en esto radica su poder de emoción: en su intento, en definitiva desesperado, de explicar y comunicar. Su torpeza inoportuna deja en evidencia, en el plano de la acción y de la operación simbólica, el fracaso de su intento en su interior. Porque ya todo está en el aire, antes y a pesar de él” (Castellucci, 2017: 243).

9. Coro, logos, phoné y la valoración del ruido como territorio marginal

De hecho, aunque a cada texto lo concibo lejos de la escena y mantiene su autonomía como material literario, que luego colisiona o muta con la escena y los intérpretes durante los ensayos, trabajo hace unos años con el artista sonoro especializado en *noise*, Pablo Reche. A veces escribo desde lo que provocan esas resonancias. Ahora bien, ¿qué materialidad posee esa aparente violencia del sonido alojada en el *noise*? Desde el manifiesto *Arte de los ruidos*, del futurista italiano Luigi Russolo, la escucha del ruido siempre es una toma decisión poética y política. *Poner el oído y dejarse filtrar*.

El *noise* es una elaboración por capas de registros sonoros signada por contrastes y variables de frecuencias. El resultado han sido diferentes acercamientos. Uno de ellos fue *El cielo al caer* que en su primera etapa fue interpretada por la actriz francesa Claire Salabelle. Luego el texto de la obra tuvo otras etapas y versiones nuevas hasta mutar en una propuesta que utiliza recursos de la ópera contemporánea, la protagoniza la soprano

uruguaya Sofía Drever y se titula *Manifiesto Escombros*. En la puesta, el *noise* tiene un lugar predominante y se combina con gestos operísticos.

Con la intérprete francesa la propuesta siempre fue ubicarse en el desfase entre las lenguas. En su ruido y fricción expresiva. Explorar la potencia del error tanto como la diferencia entre pensar en una lengua, el francés, y ejecutar el decir en castellano. Esa tensión resulta esencial no solo para la precisión y las características de la intérprete. Entabla algo que podría estar en línea con la definición de “ser extranjera en la propia lengua”. Y eso genera un sistema de inestabilidades y riesgos estimulantes en la escena. En estos casos, la fragilidad siempre es una virtud.

*El cielo al caer*³ es una obra rizomática sobre una mujer extranjera rodeada de escombros en un territorio que implosiona. Hay referencias a la metadona y la morfina sobre el trasfondo de un ser querido que se desvanece. También al Tao y a iconos como Lenin y Mao. Una de las imágenes generadoras del texto, que luego no aparece citado en la obra, pero fue una referencia especial, es Filo de caballos, un pueblo del estado de Guerrero, en México, donde existe una de las mayores plantaciones de amapolas del mundo, producto base del opio y de la heroína. Es un lugar tomado por el narco y en permanente tensión que contrasta con la belleza de sus sierras y la pureza de su aire.

10. La relación entre el texto y la escena siempre es compleja

La literatura no hace al teatro, es apenas una parte de un acontecimiento más amplio. Sin embargo, la palabra carga un sentido concreto en su devenir escénico. En los talleres de escritura suelo trabajar sobre la palabra performativa, que hace cosas y genera distintos estados y consecuencias según algunas de las líneas abordadas por John Austin. En las artes escénicas es una herramienta tan válida como convencional. Apenas un punto de partida. Algo similar a los *Actos de habla* John Searle quien despliega esta categoría performativa de la palabra que modifica una situación preestablecida, con especial implicancia cuando se aplica sobre un otro/a.

En lo real se constata el peso que tiene este modo utilitario de la palabra en la saña de cada represión de la protesta social o en el comportamiento de las fuerzas de seguridad en las barriadas populares. La palabra performa una “coreografía” del abuso de autoridad. Es más, la palabra performativa de los funcionarios y ministros habilita, legitima y fagocita sus límites: se puede gasear en la cara a un jubilado o a una niña de diez años y además de exhibirlo, anunciarlo en loop sin inconvenientes.

³ Este texto fue publicado en 2022 por Núcleo Silvestre Ediciones en una selección de obras titulada *Impulsos / uno*. Ese mismo año fue publicada por Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro, disponible en: <https://inteatro.ar/editorial/el-cielo-al-caer-la-vida-hacia-adelante/>.

Aditivo de la violencia, la palabra performativa también opera como combustible de la crueldad, verdadero *manto de la descarga* que se aplica con saña en esta época. La crueldad también es una forma-fuerza que se aplica sobre otro/a. ¿Qué implica entonces ese otro/a y cómo se lo nombra? Eso que Bajtin llamó la historicidad de la lengua y cuyas capas de sentido circulan por arriba de las cabezas y que ahora, como el fetiche evangelista, compromete al cuerpo y sus secuelas más revulsivas ancladas en el odio. De algún modo, atraviesa y perfora para constituir otros abordajes de lo violento. No se trata de nada nuevo, esta forma de nombrar y odiar lo diferente expone la fractura constitutiva del paisaje humano-animal. ¿Qué hace la literatura frente a eso? ¿Cómo instala una contranarrativa? ¿Debe hacerlo? El binomio cruel-violento satura y circula en lo colectivo. Y está claro que, si de algo se nutre cada escritura, es de un determinado contexto de época.

11. La palabra performativa también puede alojarse en un plan de escritura que horada y ejecuta la violencia contra sí misma

El escritor José María Arguedas lo experimentó hasta el abismo. En su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo*⁴ exploró el habla y las marcas de la lengua tanto de la costa como de la sierra peruana con una serie de eventos en la ciudad portuaria de Chimbote. Allí circula, según Arguedas, “una fauna multicolor y tremendista, que roza la locura o la vive”. Al tratamiento de un país desquiciado que detona sus raíces y se entrega al deterioro y saqueo cultural y material de las multinacionales, el autor logra componer un relato crudo, complejo. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es una novela polifónica que no fetichiza lo marginal, tampoco indaga en la progresía de “darle voz a los sin voz”. Discurre en los ríos profundos de lo humano y del paisaje violento de su país. En paralelo a la novela, y como parte de ella, Arguedas despliega un diario personal sobre su estado de ánimo mientras desarrolla la escritura. Atraviesa una profunda depresión y lucha contra la muerte de manera para nada metafórica. El diario comienza con su primer intento de suicidio algo que agita un oleaje que irá rebasando el límite entre la ficción y la realidad:

Veo ahora que los Diarios fueron impulsados por la progresión de la muerte. (...) Ha sido escrito a sobresaltos en una verdadera lucha—a medias triunfal—contra la muerte. Yo no voy a sobrevivir al libro. Como estoy seguro que mis facultades y armas de creador, profesor, estudioso e incitador, se han debilitado hasta quedar casi nulas y sólo me quedan las

⁴ (Arguedas, 2011).

que me relegarían a la condición de espectador pasivo e impotente de la formidable lucha que la humanidad está librando en el Perú y en todas partes, no me será posible tolerar ese destino (Arguedas, 2011: 223).

La palabra performa en Arguedas hasta materializar el disparo que termina con su vida. Es parte de la novela una carta al rector y a sus alumnos de la universidad donde trabajaba con detalles minuciosos sobre su funeral.

12. Tomar de vuelta lo violento para dislocarlo en el desborde que conlleva

De hecho, toda lengua lleva las marcas de la violencia y de las omisiones que la constituyen. Pertenezco a una familia quichuistas, esa variante del quechua que se habla en los departamentos del sur de Santiago del Estero donde nació. Mi padre, que apenas terminó la primaria, fue parte del crónico éxodo santiagueño. A los diecisiete años arribó a la ciudad de Buenos Aires y uno de sus primeros trabajos fue como ascensorista y limpiador de pisos de la editorial Kapeluz. Le daba vergüenza su acento y más su lengua madre, el *quichua*. Agarró de la editorial algunos libros, entre esos, un diccionario. Entonces memorizó palabras y sus significados mientras bajaba y subía en el ascensor llevando personas y cosas. Después leyó otros libros de una colección de bolsillo “Grandes obras de la literatura universal” con títulos periféricos como *Pepita Giménez*, de Juan Valera; *Trafalgar* de Benito Pérez Galdós; *El viaje* de Miguel Cané; *Viajes*, de Sarmiento. Imagino su esfuerzo como lector en el ascensor o en los viajes. Me quedaron tres de esos libros marcados por él con líneas inestables. Este relato no entra en el canon de las *historias de superación* sino en cómo se arma un lenguaje, en sus capas cargadas por la violencia implícita del destierro y la reconversión. Contiene la crudeza que requiere todo acto de belleza que persiste en sus contrastes.

Ese recuerdo de mi padre en el ascensor escribe en mí. Es conciencia de origen. Estoy constituido por ese pasaje de la memoria esencialmente violenta de la lengua. Un *mirar de reojo y mordiendo*, como desliza una de las voces de *Quemaré todos tus papeles*.⁵ Porque antes de la violencia en la literatura existe una herida en la lengua. Y no damos cuenta de eso, más bien somos atravesados por esa pertenencia.

Hace varios años, en una residencia en Perú, mientras trabajaba en la escritura de una obra sobre este pasaje de lenguas entre el *Castilla* y el *Quichua*, como diría Sixto Palavecino, supe que la variante del quechua que habló mi padre de niño en el monte de Santiago del Estero tiene su origen en Ayacucho, Perú, una de las zonas más castigadas

⁵ Obra escrita y dirigida por Juan José Santillán en 2021.

por la guerra civil entre Sendero Luminoso y el ejército peruano. Escuché relatos de mujeres y sobrevivientes en la sonoridad de una lengua tan familiar como desconocida. Ese chasquido dulce del quichua atravesó el horror, le puso palabras. Nombrar también es una acción luminosa en sí misma. Acontecimiento extraordinario, pasaje hacia otro lugar.

13. Lejos de la impostura

Lo que el director italiano Eugenio Barba llama “diásporas técnicas” también está en un pensamiento que superpone lenguas, sonoridades y aspectos diversos de lo humano fundamentalmente, insisto, en sus contrastes. Desde ahí se gesta también la escritura. Armar y, al mismo tiempo, despojar la característica violenta del lenguaje de sus clichés para ubicarlo en su propio y singular espacio. Lejos de la impostura. El poeta peruano José Watanabe tiene un breve ensayo titulado “Elogio del refrenamiento”. Habla de las emociones, sentimientos y de cómo se trafican en el poema y en otros modos de expresión. De hecho, es un texto que suelo compartir a los intérpretes durante las etapas de ensayos de una obra. Watanabe menciona imágenes de su padre asimilando la violencia del deterioro de su cuerpo, su dignidad y temperamento. Algo que nada tiene que ver con la moda de la resiliencia, más bien delinea “esa conducta de imperturbable serenidad ante una situación límite que compuso desde muy antiguo el modo de ser de nuestros padres”. En un pasaje Watanabe cita al dramaturgo Chikamatsu Monzaemon, autor canónico del bunraku japonés, quien a comienzos del siglo XVIII dijo: “Cantar los versos con la voz preñada de lágrimas, no es mi estilo. Considero que el *pathos* es enteramente una cuestión de refrenamiento. Cuando todas las partes de un drama están controladas por el refrenamiento, el efecto es más conmovedor”.

En las obras *Quemaré todos tus papeles* y *El RadioTelegrafista*⁶ trabajé como autor y dramaturgista del diario de guerra que el combatiente internacionalista cubano Julio de la Rosa escribió en Angola, África, en 1975. Julio fue parte de la primera avanzada de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Cuba, llegó clandestino a Luanda con sus compañeros y luchó contra los mercenarios racistas del Apartheid sudafricano, entre otros. Me convocó ese material, que pertenece al legado familiar de dos integrantes de la compañía Núcleo Silvestre, porque no contenía pasajes detallados de las batallas y sus violencias de forma explícita. Julio fue combatiente y radiotelegrafista, tendía las comunicaciones, escuchaba y enviaba mensajes cifrados. Tenía un pulso en su escucha. Y además era la vanguardia de su columna. Es decir, participó en varios enfrentamientos. Sin embargo, su diario de guerra, que pertenece a una larga tradición latinoamericana,

⁶ *Idem.*

desde los diarios de campaña de José Martí pasando por los de Guevara en Bolivia y el Congo, es un ejercicio de contemplación del paisaje africano, sus excentricidades, colores y temperaturas en condiciones extremas. Julio sobrevivió a dos emboscadas que no relató en el diario escrito a lápiz en un cuaderno de hojas muy finas. Sólo al transcribir el texto a un archivo digital con él pude conversar sobre el lado B, digamos, del relato. En la urgencia de la guerra aplicó el refrenamiento y su texto recruce más la mirada y el registro documental de la experiencia en todos sus matices.

14. Es árido el reflejo de la época...

en torno a las narrativas de lo violento que se constituyen en la actualidad, ese arco temporal en el que nos vamos transformando. En exhibir la fractura expuesta que no implica conmover el nervio, más bien acostumbrarlo, existe un cliché esperable de lo violento que resulta tranquilizador. Sosiega, incluso, la mirada y la lectura. Esto sugiere que la esencia de la violencia no está del todo ahí sino en otro lugar como estética y fundamento.

Habrà que volver a la *Estética de la violencia* de Glauber Rocha asentada en el hambre. La poeta Chantal Maillard recorre una línea similar en *La compasión difícil*: “No es el nacimiento lo que importa sino el hambre. Todo lo que vive se sostiene sobre el hambre. Y el hambre es el otro, la depredación del otro, la muerte del otro”.

Más que el diagnóstico oscuro de Maillard, Rocha en su manifiesto plantea otra situación desde la mirada del subdesarrollo. Por un lado “el comportamiento normal del hambriento es la violencia, pero la violencia de un hambriento no es por primitivismo: la estética de la violencia, antes de ser primitiva, es revolucionaria, es el momento en que el colonizador se da cuenta de la existencia del colonizado”. Y agrega “A pesar de todo, esta violencia no está impregnada de odio sino de amor, incluso se trata de un amor brutal como la violencia misma porque no es un amor de complacencia o de contemplación, sino un amor de acción, de transformación”.

Con Rodrigo García, autor y director argentino radicado en España desde los años ochenta, hicimos el libro *Ideas como chicles, notas como piedras*. Allí se incluye su obra, estrenada en 2006 en Rennes, Francia, *Esparcid mis cenizas en Eurodisney* donde escribió:

Quando la violencia queda en la privacidad de las casas, me jode, siento miedo y me encolerizo también, porque lo considero injusto. La violencia se cuelga en cada casa por el televisor

y por las cervezas
y por las cuentas del supermercado
y por las facturas del teléfono
y por la hipoteca
y por el precio de los libros del colegio
y por el precio de la gasolina
y esa violencia genera más violencia
que no sale de casa, que se queda dentro de casa.
Alguien de ahí fuera no nos quiere y está jodiéndonos bien.
La violencia es energía acumulable que se desplaza por lo general
a lugares
inapropiados en los momentos más inoportunos.
A la gente que clama por la abolición de la violencia, yo les
propongo algo más
sensato: *la reorientación de la violencia*, considerando la violencia
como algo tan
elevado y digno como el amor en cada persona” (García, 2022:
142)

Como contrapunto, en *Quemaré todos tus papeles*, de mi autoría, una mujer atomizada, precarizada hasta la médula, entraba a escena y hablaba de *valorar el odio* en el sentido de reconocer su carga filosa y, sobre todo, su descarga en múltiples formas violentas. “Por eso puedo decir que el amor por el que alguna vez peleamos es idiota si desconoce las virtudes del odio. No se puede amar sin conocer de verdad al odio y el amor que no se hace cargo del odio es el bolero más estúpido de la época. Y no lo pienso cantar”. De cierto modo, este rol en la obra discutía la dormidera de la violencia que planteaban frases de época—la obra fue escrita en 2021—, como *el amor vence al odio*.

15. Lanzar un hilo rojo en forma de poema

Y, sin embargo, “tal vez todo se defina / en la conspiración de la poesía”, escribió también Glauber Rocha en un texto breve que titula *Poema de amor*. Finalmente, para dialogar con él pero también con el porvenir de una niña que escribe, de cara al sol, palabras al

azar con el dedo índice en un vidrio mojado, propongo un poema. Disruptivo final desde un lugar que afirme un porvenir donde lo violento es un fondo con el que dialogar de forma franca conociendo, sobre todo, su origen además de sus mil formas.

De lo sublime a lo ridículo

sin escalas y en desborde

la carga violenta está en la lengua

de vos un montón de sonidos

de una lengua que pasa a otra

y vuelve a su origen

impostura de lengua que performa

palabras dentro de otras

Nadaquevernadaquevernadaquever

ver nada y QUÉ

vos padre yo hijo vuelto padre

y así el ciclo mineral rueda

palabras delicados

declives

un padre no puede tener tremendo

desnivel y sí

sí puede pasar de una lengua a otra

y que nada se entienda

un padre es puro recorte y fragmento

oír editando saber que lo dicho

está realmente en el reverso

Cielo abajo fuego arriba

¡ventura!

Papá hablas difícil hoy
me dice Julia, tu nieta,
después del almuerzo
escribe en la humedad
del ventanal palabras líneas
con el dedo
índice
sobre un vidrio mojado

Referencias bibliográficas

- Arguedas, J. M.: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Lima: Editorial Horizonte, 2011.
- Barba, E. y Savarese, N.: *Los cinco continentes del teatro. Hechos y leyendas de la cultura material del actor*, Bilbao: Artezblai, 2021.
- Castellucci, C.: *Los peregrinos de la materia*, ConTinta me tienes: Madrid, 2017.
- De la Puente, M.: *Nombrar el horror desde el teatro: Las obras sobre el terrorismo de Estado en Argentina en el período 1995-2015*, Buenos Aires: Eudeba, 2019.
- Dick, P.: *Ensayos reunidos*, La Plata: Big Sur, 2018.
- García, R.; Santillán, J.J.: *Ideas como chicles, Notas como piedras*, Buenos Aires: Editorial INTeatro, 2022.
- Maillard, Ch., *La compasión difícil*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2022.
- Müller, H.: *Textos para el teatro*, La Habana: Ediciones Alarcos, 2003.
- Rancière, J.: *Disenso. Ensayos sobre estética y política*, México: FCE, 2019.
- Rocha, G.: "Estética de la violencia", en: Guevara, A. y Rocha, G.: *Un sueño compartido*, Madrid: Iberautor Promociones culturales S.L., 2002, 159-161.
- Russolo, L.: *El arte de los ruidos*, Buenos Aires: Dobra Robota, 2021 [2013].
- Santillán, J. J.: *Impulsos / uno*, Quilmes: Núcleo Silvestre Ediciones, 2022.
- Watanabe, J., Chirinos, E.: *Elogio del refrenamiento: antología poética, 1971-2003*, Chile: Renacimiento, 2003.