

TENEBRIO OBSCURUS

Víctor Sosa Traverzzi

TENEBRIO OBSCURUS

Víctor Sosa Traverzzi

Tesis presentada como requisito para optar al título de

Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas

Directora de Tesis: Adriana Urrea

Línea de investigación:

Artes Vivas, Performancia y Política

Maestría Interdisciplinar en

Teatro y Artes Vivas 2018-2019

**Universidad Nacional de Colombia en
convenio con la Universidad del Atlántico**

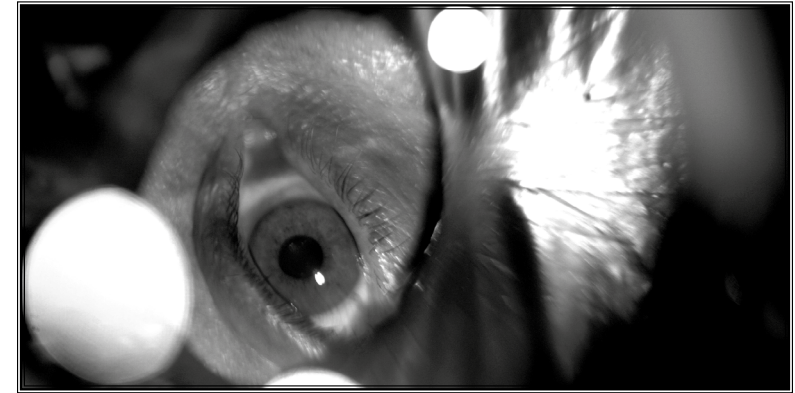
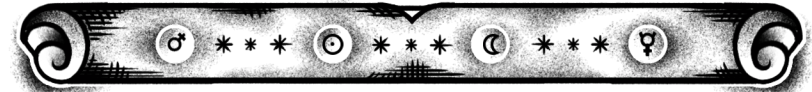


UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

AGRADECIMIENTO

A mi Familia, A Andres Vásquez, Rene Mazzilli, Kevin Cepeda Christian Olmedo, Ana Caballero por sumarse al proyecto a Tika Michel por sus sugerencias y a mis compañeros, compañeras y profesoras, profesores del MITAV por estos dos años de aprendizaje y amistad cultivada.

UNA EXPLORACIÓN ESCÉNICA

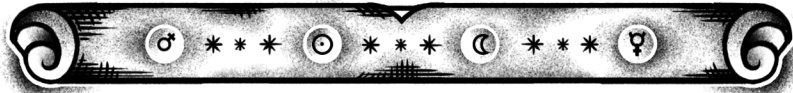


PREÁMBULO

Un hombre viviente puede ser esclavizado y reducido a la condición histórica de un objeto. Pero si muere, al negarse a ser esclavizados, reafirma la existencia de otro tipo de la naturaleza humana que se niega a ser clasificado como un objeto. Albert Camus

Este escrito explora el proceso de construcción de una realización escénica, la *Cámara de Almastronomía*, que gira en torno de la memoria traumática que dejaron las dictaduras en Paraguay, y en especial la última de Alfredo Stroessner (1954-1989).

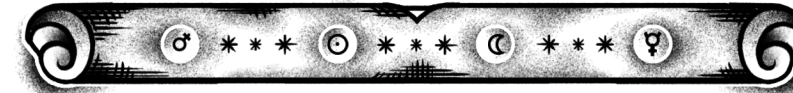




La investigación ha querido indagar los problemas éticos y poéticos que enfrenta el actor-creador cuando decide enfrentar la escenificación de la tortura. A través de múltiples experimentaciones probé estrategias alternativas a la representación teatral del dolor practicadas en general en Paraguay, y que suelen limitarse a transmitir una historia con un mensaje, centrándose en la víctima de la represión y representando al victimario como un ser malvado, un monstruo inaccesible, privado de su condición humana.

Por lo tanto, aquí busqué construir una experiencia poética experiencia pensada por Antonin Artaud y Vsevolod Meyerhold como una poesía difusa de la imagen intuitiva, disociada de la palabra escrita, que se presenta como fuerzas que se movilizan en la escenificación, no fuerzas abstractas, sino las propias fuerzas físicas que atraviesan el cuerpo, como la gravedad, la compresión mecánica, la fuerza hidráulica y la luz.


No existe en Paraguay un Teatro de la Memoria que se declare como tal, a diferencia del caso argentino el Teatro de la Identidad, que desde el año 2000 viene realizando ciclos de montajes que abordan la represión en la dictadura militar y sobre el cual se producen artículos, investigaciones, coloquios, conferencias, etc.



En Paraguay, que tuvo una dictadura de treinta y cinco años, la más longeva del Cono Sur, podemos apenas identificar un conjunto de puestas en escena realizadas en el llamado periodo democrático (1989 hasta la fecha) y que han hecho de la dictadura militar de Stroessner su tema. Sobre ellas hay escasa bibliografía crítica, que aparece dispersa en periódicos, revistas y blogs en internet.

Estas puestas en escena, que analizaremos más adelante, tienen dificultades análogas en lo que a la representación del horror se refiere a las que tiene la museografía en los espacios que fueron centros de reclusión y tortura, como es el caso del Museo de las Memorias, ubicado en Asunción.


La difícil representación de la memoria traumática. Límites de la presentación y representación del horror en los espacios como el museo de la memoria y otros espacios similares [...] es profundamente «archivística»; en lugar de apostar por representaciones metafóricas y no figurativas del horror, que den prioridad a los contenidos estéticos, a las formas no terminadas y a las aproximaciones reflexivas, esta se apoya —de manera fundamental— en los «vestigios verdaderos» (procesos judiciales, grabaciones sonoras que recogen los testimonios de las víctimas, documentos policiales...) [...] apuestan por la «verdad histórica» [...] se



aferran a la «objetividad» de la prueba. El resultado es una «sobredosis informativa» que, en numerosos casos, satura al visitante. (Sara Sánchez de Olmo, 2019, p. 22)

Sara Sánchez de Olmo pone en cuestión la narración diáfana, legible y lineal de una verdad histórica, expuesta en el Museo de la Memoria, convirtiendo al visitante en un espectador pasivo. En ese sentido estaría proponiendo que si se optase por apuestas no sólo archivísticas sino poéticas, podría el visitante procesar de manera más compleja la información que está reunida en estos espacios. Desde que se descubrieron los archivos de la policía política de Stroessner en 1992, los *Archivos del Terror*, existe aún más información sobre cómo funcionaba el terrorismo de estado. Esta información, sugiere ella, podría ser abordada poéticamente permitiendo un relato más colectivo que se pregunte por esa relación del ser humano con el poder y la violencia política.

De la misma forma que la museografía, las estrategias de los creadores paraguayos en el campo de las artes escénicas de los últimos años, al abordar la memoria traumática, son variadas, pero obedecen a un mismo patrón mimético.



Se trabaja a partir de un texto literario, archivos o relatos que a la vez se convierten en textos, donde el actor debe “encarnar” un personaje, es decir adecuar el cuerpo, prepararlo vocal y físicamente para que el público pueda percibirlo únicamente como cuerpo de un personaje, Este personaje a encarnar suele tener una historia previa y circunstancias dadas por el guion, que en la mayoría de las veces tiene una estructura aristotélica es decir tiene un comienzo, una exposición de la historia, un nudo, donde se manifiesta el conflicto (bien/mal, justo/injusto, héroe/traidor etc.), y el desenlace.

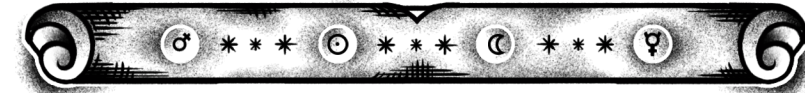
Será martes (2015) de Hugo Robles se plantea una estrategia dramática convencional: cuatro mujeres alrededor de una mesa reviven relatos de la dictadura stronista: las actrices están en función de la “encarnación” de personajes sufrientes que relatan episodios de esos años de represión. *La obra Es sobre nosotros* (2019), bajo la dirección del joven David Amado, va un poco más lejos; hace un esfuerzo por salir de los cánones tradicionales, desapegándose de un texto dramático, pero manteniéndose en el personaje auto-referenciado, en este caso, “el estudiante de teatro experimental” que narra la desaparición de Cástulo Vera.



Demonios contra el olvido y el silencio (2015-2016) de Moncho Arzuaga apuesta por el teatro callejero que narra el descenso del Dictador a los infiernos recorriendo el centro de Asunción o plazas emblemáticas. Las historias se entrelazan a través de una intervención donde se combinan elementos como los de los desfiles de carnaval o las fiestas patronales. También en esta puesta en escena el cuerpo del actor está supeditado y al servicio de un texto y unos personajes.

El golpe (2009), escrita por Gabriel Ojeda bajo mi dirección, apuesta por un teatro de máscaras y la sátira; en este caso, la obra se sale de la representación de las víctimas y se centra en los victimarios: una familia stronista festeja el cumpleaños de Don Fernando, amigo íntimo del Dictador, justo la noche del golpe de estado que instaura la democracia en Paraguay.

Por último, la obra que se aleja de una concepción mimética de la representación es *El arte del silencio* (2005) de la directora y dramaturga escocesa Jennifer Hartle. Está basada en la autobiografía del actor paraguayo Emilio Barreto que estuvo en prisión durante la dictadura. En ella el mismo Emilio se “representa” y el actor Nelson Viveros representa a Emilio joven.



El relato del actor Emilio Barreto que vivió en carne propia la tortura y que evoca en el escenario las atrocidades que le ocurrieron, tiene un valor intrínseco como un instrumento de enseñanza en un país de corta memoria. Sin embargo, esta dimensión biográfica puede tener sus limitaciones pues no puede abarcar un relato más colectivo como sucede en el caso de la museografía:

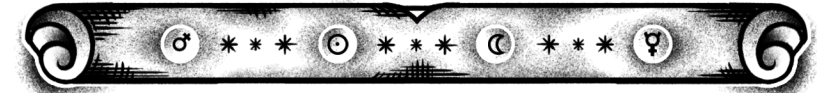
Eso lleva a que los acontecimientos violentos vividos en carne propia constituyen hitos centrales no solo de su vida, sino sobre todo de su memoria individual. No es extraño, pues, que pugnen por otorgar a esos fragmentos una parte central en el discurso sobre el pasado. Esto lleva en algunos casos la disputa de las propias víctimas por el monopolio sobre el relato del pasado. (Sara Sánchez de Olmo, 2019, p. 22. Énfasis mío)

En las obras mencionadas queda bien claro que el trabajo actoral está supeditado a la encarnación de un personaje como lo mencionamos más arriba que incluye también la “encarnación” autorreferencial; encarnación en el sentido que el actor debe transformar su cuerpo sensible y fenoménico, su simple estar en el mundo, en un cuerpo ficticio que lo absorbe, un cuerpo al servicio de un texto; debe narrar una historia con conflicto, nudo y desenlace, que sea coheren-





te, sin que se tengan en cuenta las posibilidades contemporáneas de la representación. Para indagar un poco sobre esas alternativas, me remitiré al análisis crítico de la estructura misma del teatro occidental apoyándome en dos maestros que cuestionaron los fundamentos del mismo en el siglo XX.






DE LA ENCARNACIÓN A LA CORPOREIZACIÓN Y DE LA RE-PRESENTACIÓN A LA RE-PRESENCIACIÓN

No pretendo decir nada original, ni me interesa, lo que me importa es reflexionar sobre el trabajo escénico que he venido realizando hasta llegar a *Tenebrio Obscurus*, en resonancias con pensadores y maestros que marcaron mi quehacer teatral en los últimos años. Quiero pensar la realidad de mi oficio como actor en la escena contemporánea en relación con el tema que quiero tocar: la posibilidad de la representación de la tortura.

La biomecánica de Meyerhold

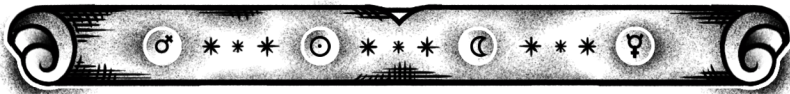
Las limitaciones del teatro tradicional fueron muy bien observadas por el maestro ruso V. E. Meyerhold en sus textos teóricos a principio del siglo XX, mucho antes que Antonin Artaud al cual me referiré más adelante. Por eso quiero hacer un homenaje y una restitución del legado del maestro ruso borrado un buen tiempo de la historia del teatro occidental por el estalinismo.



En su texto *El teatro naturalista y el teatro de atmósfera* (1906) Meyerhold hace una crítica al teatro naturalista de Stanivlasky y a su sistema, sobre el cual se desarrolló toda la pedagogía teatral de occidente en el siglo pasado y que llegó su vez a Paraguay en los años cincuenta. Su principio fundamental, dice Meyerhold, es “la precisión de la reproducción de la naturaleza” (2008, p. 145). Este principio se despliega en todo el ámbito de la producción teatral, pero nos centraremos en la tarea del actor.

Según Meyerhold el actor desarrolla su capacidad de fotógrafo aficionado observando cada detalle de la vida cotidiana, el teatro naturalista enseña al actor a expresarse con absoluta claridad, no admite zonas de sombra en los personajes. Así como como en el caso del Museo de la Memoria donde el visitante no puede convertirse en coautor porque hay una saturación de información que le obnubila, este teatro naturalista criticado por Meyerhold, a su vez, niega al espectador la capacidad de completar el cuadro, de que sea un creador de significado.

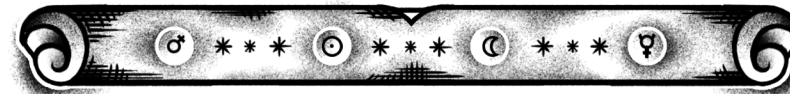
Más adelante Meyerhold estipula que una condición del acto estético es estimular la fantasía del espectador, no dejarla inactiva mostrándolo todo, matando el misterio de la escena: “La tendencia



a *mostrar* todo, cueste lo que cueste, el miedo al misterio y a no decir todo, trasforma al teatro en una ilustración de las palabras del autor.” (Meyerhold, 2008, p. 149. El énfasis del autor).

Ante esta forma de encarar el trabajo del actor en el teatro naturalista, centrado en la palabra, basado en la psicología y olvidando el cuerpo, Meyerhold creó la Biomecánica como respuesta. En la conferencia pronunciada en 1922 *El actor del futuro y la biomecánica* establece las directrices que transformarán, según él, las bases del trabajo del actor, que consiste en una economía de movimiento, la determinación del centro de gravedad en el cuerpo del propio actor y los movimientos fundados sobre un carácter de danza.

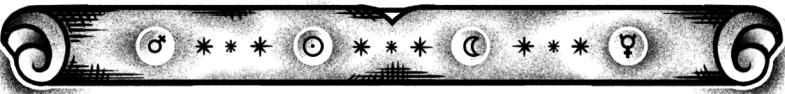
También se refiere al cuerpo como un material que debe ser organizado. Plantea que la creación del actor consiste en construir formas plásticas en el espacio, que se debe estudiar las leyes de la mecánica puesto que cualquier manifestación de fuerzas en el organismo vivo está sujeto a estas leyes. La plástica creada por el actor en el espacio es una manifestación de esas fuerzas en el organismo vivo, que es el cuerpo.



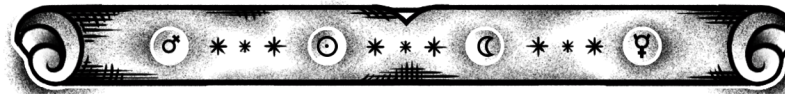
En este aspecto Meyerhold se adelanta a Artaud ya que empieza a utilizar una terminología próxima a las artes plásticas con el objetivo de ir alejando la escenificación del texto literario. Comenzando así una emancipación del teatro respecto de la literatura para elevarlo a un estatus de arte autónomo. Insiste en que las técnicas interpretativas en auge hacen que la emoción sobrepase al actor y crítica al psicologismo:

Construir el edificio teatral basándose en la psicología es construir una casa sobre la arena: acabará necesariamente por caerse. Todo estado de ánimo psicológico está condicionado por determinados procesos fisiológicos.

Una vez encontrada la solución justa del propio estado físico, el actor llega al punto que aparece la “excitabilidad” que contagia al público y le hace partícipe de la interpretación del actor. (Meyerhold, 2008, p. 232)



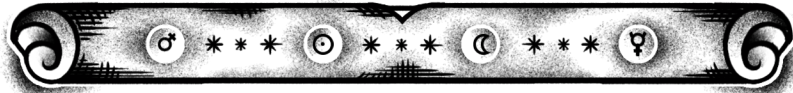
Esto Meyerhold lo sintetizó en ejercicios como lo son el lanzamiento de una piedra, la cuchillada, el arco, la cachetada y otros con los cuales el actor podría, ejercitándolos, desarrollar su capacidad innata de excitabilidad reflexiva. En otras palabras, el entrenamiento biomecánico, propuesto por Meyerhold, consiste en una danza de oposiciones que moviliza el centro de gravedad del actor, generando un gasto energético que se traduce en presencia.



A la vez que esta presencia ejercitada por la biomecánica serviría para sostener el personaje desde la plástica del cuerpo sin recurrir a la psicología. Meyerhold pone como fundamento de su teatro premisas físicas, es decir establece la centralidad del cuerpo.

También su teatro hace una ruptura con la concepción de autor, del texto dramático y por supuesto con el teatro realista que es el oficial del régimen totalitario de Stalin. Acusado de formalista, es decir que prioriza la forma antes que el contenido, fue desaparecido en 1939, cortando abruptamente su carrera. Meyerhold se adelanta a las exigencias planteadas por Artaud en su teatro de la crueldad, pero no llega tan lejos como Artaud en su crítica al teatro tradicional.

Meyerhold para ese entonces pone al cuerpo en el centro, postula la posibilidad de que el actor se emancipe del edificio teatral, la literatura, el texto y que el espectador sea también un creador. Pero la revolución de Meyerhold aún se enmarca dentro de los límites de las técnicas teatrales, el actor aún está en función de representar un personaje, es decir en función de imitación.

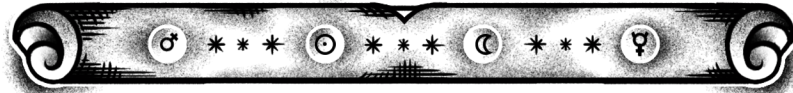


Representación originaria

En la conferencia pronunciada en Parma, en abril de 1966 titulada *Artaud: El teatro de la crueldad y la clausura de la representación* Jacques Derrida realiza un análisis pertinente de las ideas de Artaud poniéndolo en contexto con el teatro que se practicaba en la segunda mitad del siglo veinte y en el que muchos directores de la época se declaran herederos del teatro de la crueldad.

Artaud, al igual que Meyerhold, crítica el teatro dominado por la palabra donde los elementos musicales, gestuales no hacen más que ilustrar unos textos. Revela una estructura teatral invariable donde el esclavo es el actor, que recibe órdenes del director que a su vez realiza la idea del autor-creador.

Estos procedimientos alejan al teatro de su fuente originaria que es la vida, y el teatro debe ponerse al nivel de la vida. Para lograr esta vitalidad, el teatro debería ser el lugar de la destrucción de la imitación, y el derrocamiento de la palabra que privilegia el sentido. Artaud exigía que el teatro se liberase del psicologismo como lo proponía Meyerhold, poniendo así a tambalear los cimientos del teatro occidental al señalar los límites de la representación misma.



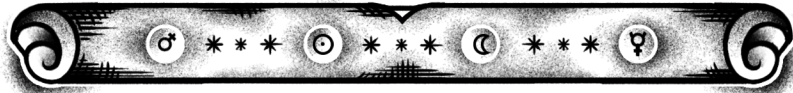
Si el teatro pretendía igualarse a la vida no podía ser re-presentación, realidad duplicada. Ahora bien ¿qué entendía Artaud por re-presentación?:

Ciertamente, la escena no representará ya, puesto que no vendrá a añadirse como una ilustración sensible a un texto ya escrito, pensado o vivido fuera de ella, y que ésta se limitaría a repetir, y cuya trama no constituirá. La escena no vendrá ya a repetir un presente, a re-presentar un presente que estaría en otra parte y que sería anterior a ella [...].
(Artaud, citado por Derrida, 1969, p. 11)

Ese presente que está en otra parte, es el texto del autor que desde la literatura organiza la escenificación, como ya lo dijimos, manteniendo una relación imitativa con lo real. Luego habla de una nueva noción de representación que llama representación originaria y que lo identifica con la no-representación.

En esta representación originaria se produce un espaciamiento imposible de reducir a la palabra, un espacio con nuevas perspectivas, con profundidad y altura, una nueva idea de tiempo-movimiento. Insiste que esta representación originaria está libre del dominio de la palabra, es una representación visible, productora de imágenes, no un mero reflejo, sino una manifestación de fuerzas.

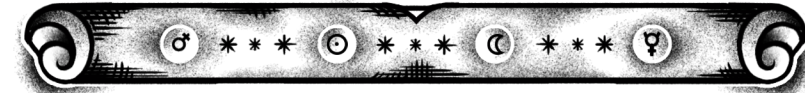




El teatro debe producir poesía como una energía natural espontánea. Como lo planteaba Meyerhold en su teatro, Artaud reclamaba la autonomía de la creación escénica y hablaba en términos de una materialidad del teatro próxima a las artes plásticas, como también lo hizo el maestro ruso. Esto no implica la desaparición de la palabra, significa que la palabra será una materia más dentro de la escenificación. Liberada de la lógica y de la discursividad racional la palabra será carne, respiración, sonoridad, susurro, gemido, grito:

La palabra es el cadáver de la palabra psíquica y es preciso hallar de nuevo, mediante el lenguaje de la vida misma, “la palabra anterior a los vocablos” [...] Al lenguaje hablado adjunto yo otro lenguaje, al cual trato de devolver su vieja eficacia mágica, sueficacia embrujadora, integral, al lenguaje de la palabra cuyas misteriosas posibilidades han sido olvidadas.

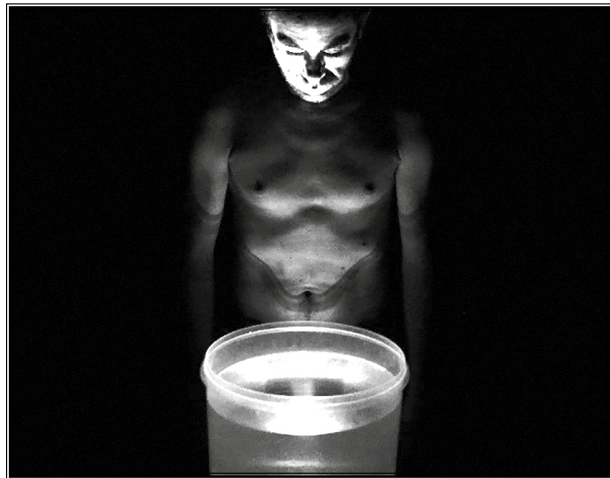
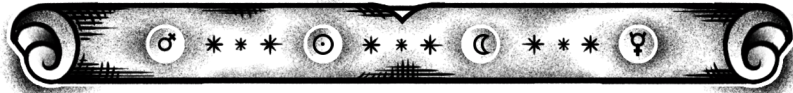
Cuando digo que no representaré pieza alguna basada sobre la escritura y la palabra, quiero decir que en los espectáculos que intentó montar habrá una parte física preponderante, que no podría fijarse ni escribirse en el lenguaje habitual de las palabras; y que inclusive la parte hablada y escrita será en un nuevo sentido. (Artaud, citado por Derrida, 1969, p. 15)



Es decir, la palabra debería hacerse cuerpo y surgir de la preponderancia física, nacer de estados fisiológicos. Meyerhold cuando pretendía con la biomecánica sostener el trabajo interpretativo sobre de presencia física, aún mantenía al actor en función de la construcción de un cuerpo ficticio y la desviación de esa presencia viviente a favor de un acto mimético. En contra-posición Artaud propone la necesidad de renunciar a la intención de construir un cuerpo ficticio detrás del cual el actor se disuelve, en cambio el actor debía experimentar lo real como experiencia:

Necesito actores que sean ante todo seres, es decir, que en escena no tengan temor ante la sensación verdadera de una cuchillada, o ante las angustias para ellos absolutamente reales de un supuesto alumbramiento; Monet-Sully cree en lo que hace y ofrece la ilusión de ello, parece tiene conciencia de estar detrás de un barandal; en cuanto a mí, yo suprimo los barandales [...] (Artaud, citado por Derrida, 1969, p. 15)

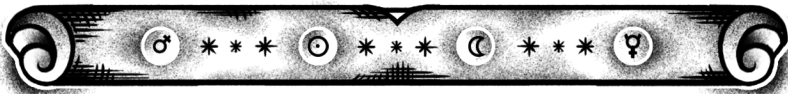




El teatro clásico que conocemos por tanto tiene una estructura donde el actor es el último eslabón de la cadena representativa cuya función es “encarnar” un personaje en un acto mimético basado netamente en la palabra discursiva que busca ser el reflejo de una verdad psicológica, lo que Stanislavski llamaba la verdad en escena, propias del naturalismo y el realismo.

La biomecánica creada por Meyerhold y el teatro de la crueldad anunciado por Artaud finalmente coinciden en el objetivo de hacer triunfar la escenificación pura. Artaud pretende reemplazar la encarnación, es decir la ilustración de palabras y sentimientos creado por un autor a través de un personaje dramático, por la corpoerización, es decir la presentación de un personaje físico sin el falseamiento de la técnica en búsqueda de una experiencia corporal, una irrupción de lo real en escena por medio de la centralidad del cuerpo. Plasmar una poesía de los afectos disociada de la palabra, como una manifestación de fuerzas y no disimular la presencia viviente.

Aquí se plantea el problema de la representación originaria que según Artaud es la presencia pura que no acepta la repetición, y bastaría según su razonamiento que haya un solo signo para que haya repetición, pues el signo es la repetición de las repeticiones. Esto ya haría imposible el teatro puro de la no representación.



Derrida, interpretando a Artaud, nos pone aparentemente en una contradicción insalvable ya que si bien el teatro no puede resignarse como repetición, a la vez no es posible un teatro como no-repetición.

Me permito hacer una analogía con un problema similar, pero en el campo de las matemáticas. Aritméticamente por muchos siglos se buscó una solución para la división de un número real entre cero, solución que no existe, como el teatro anunciado por Artaud. Se exploró entonces soluciones por métodos algebraicos donde la idea de límite es de gran ayuda y precisión.

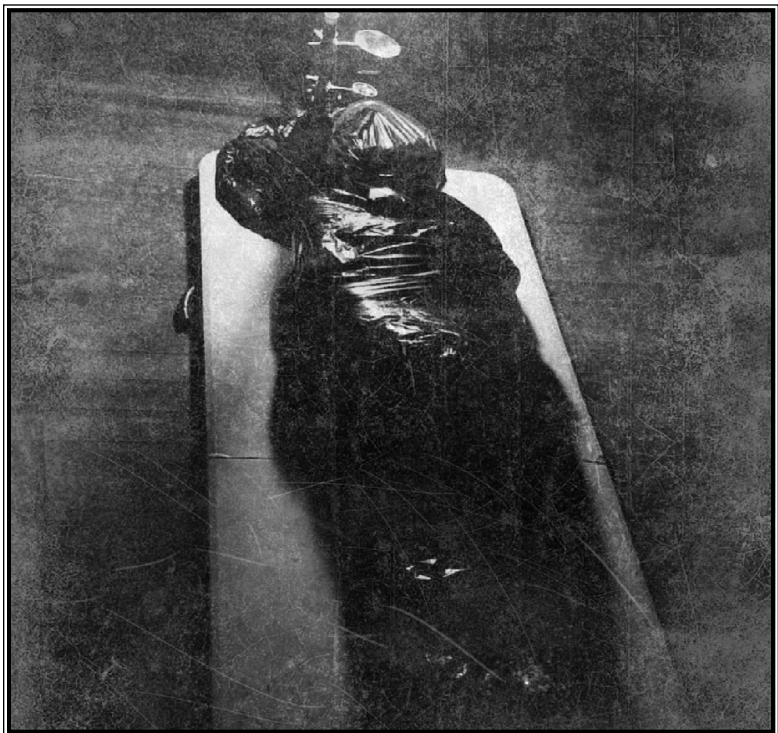
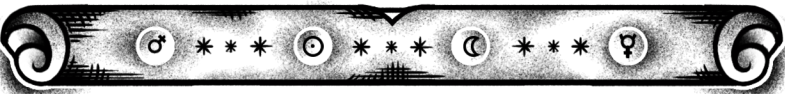
Decíamos que es imposible dividir un número real entre cero, como es imposible el teatro de la presencia como diferencia pura, pensado por Artaud. Sin embargo, es posible aproximarse a una solución en este aparente callejón sin salida, puesto que podemos dividir este número real por una cantidad, que no sea cero, pero se aproxime lo suficiente a cero. Este problema se resolvió cuando se inventó la función matemática, que es como una máquina lógica que establece relaciones unívocas entre los elementos de dos conjuntos a través de operaciones, estas relaciones se suelen expresar con variables y, x .



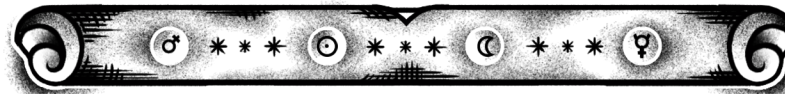
Por ejemplo, la función $y=2/x$, para todos los números reales asignados al valor de x , existe una solución que asigna un valor para y , decimos entonces que la función existe: por ejemplo si reemplazamos la x por 2, el valor de y sería 1. Ahora bien, cuando x toma el valor de cero no existe un valor para la incógnita y que podamos asignar, pero eso sí y sólo si $x=0$.

Sin embargo, la función es determinada y existe en las proximidades del cero, cuando el límite de x tiende a cero, pero no es cero: por ejemplo es 0,1 o 0,0001. Entonces cuando $x=0,1$ reemplazamos la x por el valor asignado, realizamos la operación de división, $y=2/0,1=20$, obtenemos el valor de $y=20$; también cuando $x=0,0001$, repetimos el mismo procedimiento, $y=2/0,0001=2.000$, tenemos a su vez el valor de $y=2.000$. Así sucesivamente: cuando x se aproxime lo más posible a cero, el valor de la incógnita y tenderá al infinito, pero existirá, es decir el límite de esta función cuando x tiende infinitesimalmente a cero, es infinito.

De la misma forma la intención de Artaud era llevar la repetición lo más cerca posible de su origen y aproximarse a ese teatro imposible para que lo infinito, en este caso, sea el azar. Artaud se ha mantenido siempre en el límite de la posibilidad y la imposibilidad teatral como bien lo menciona Derrida.



La representación originaria se da cuando el límite de la repetición tiende a cero, pero es diferente de cero, está muy próximo a su origen. A este límite entre la presencia pura que no admite repetición y la repetición lo llamo, siguiendo a Roa Bastos, “representación”. En

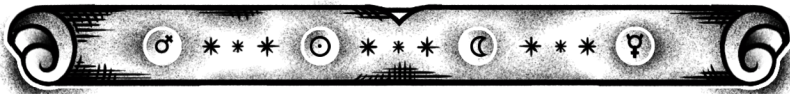


su novela *Yo el Supremo*, el escritor paraguayo, a través del personaje mítico del Supremo Dictador dice: “meditada las circunstancias, todo concurre asegurarme que voy a re-presenciar las cosas. No a re-presentarlas”. (Roa Bastos, 2017, p. 487. Los énfasis son míos).

En otras palabras, la re-presenciación es la presencia plena que se consume en una sola vez. No es el pasado-presente que en el teatro tradicional se guarda a través de la repetición de los mismos gestos y las mismas palabras donde hay un gasto energético que se pretende recuperar repitiendo. Lo que exige Artaud para su teatro es el gasto sin retorno, es decir la no-repetición que consume el presente por única vez. Esto nada tiene que ver con dejar la escenificación a su suerte o a la improvisación, esto implica organizar la anarquía, puesto que su teatro no es un teatro del inconsciente sino de la conciencia plena, cuya posibilidad se encuentra en las máquinas.

La máquina

La puesta en marcha de una máquina mecánica o térmica es el fenómeno que más se aproxima a esta paradoja del gasto puro, sin retorno que exige otro tipo de repetición. Así como en las matemáticas el concepto de máquina lógica (función) ayudó a resolver la inexisten-

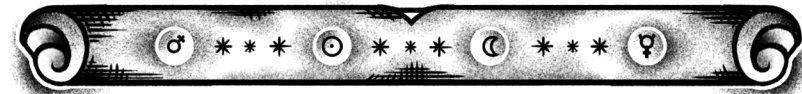


cia de la división de un número real entre cero, la máquina mecánica podría permitir dilucidar también el problema escénico de la re-presenciación.

Toda máquina tiene la capacidad de transformar la energía y dirigirla para producir un trabajo. Una máquina cualquiera que absorbe cien unidades de energía para producir trabajo, no puede transformar toda esa energía en trabajo, pues una fracción de esa energía se disipa y se pierde (segundo principio de la termodinámica). En otras palabras, la eficiencia de una máquina real jamás puede ser del cien por ciento. El funcionamiento maquinal es un proceso irreversible de disipación de energía sin retorno. Le es imposible al sistema que opera la máquina volver a su estado inicial.

Esta energía que se disipa, es energía no utilizable, es la degradación irreversible de la energía, es el desorden. Este desorden aumenta en el universo dándole un sentido al tiempo. Cada vez que hacemos funcionar una máquina aportamos desorden al universo, el tiempo se desgasta pasando del orden al desorden.

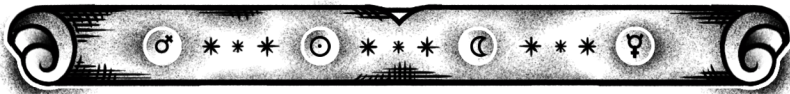
En otras palabras, a una máquina le es imposible repetir, aunque repita las mismas operaciones, pues a medida que va funcionando el



sistema se va desordenado y disipando fracciones de energía inútil irreversiblemente (desgaste de la vida hacia la muerte) hasta dejar de funcionar por completo. Las máquinas de tortura están diseñadas para producir este desgaste de la vida sobre los cuerpos de forma controlada como es el caso de la máquina de *En la colonia penitenciaria* de Kafka. Dicha máquina funcionaba por un mecanismo de engranajes y agujas que inscribía sobre el condenado la sentencia que le correspondía. Los diseños de la inscripción tenían el objetivo no de provocar directamente la muerte, sino después de doce horas de desgastar fracciones infinitesimales de vida del condenado en forma progresiva calculada con toda presión.

Sin embargo, el último operario-oficial de la última máquina de la colonia penitenciaria, no tuvo en cuenta que la máquina funcionaba incorrectamente, por los años de desgaste que llevaba acumulando pues estaba en su límite de desorden total, a punto de dejar de funcionar. Por lo cual cuando el operario se sometió a esta máquina moribunda desgastó su vida de forma instantánea, es un caso alocador para la máquina que he construido.

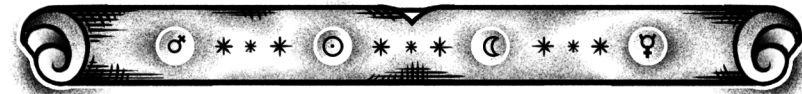
Aquí surge la máquina como única alternativa para la re-presenciación; es decir, al poner en funcionamiento una máquina integrando



al actor como una pieza más de esta, permitirá, en el proceso de escenificación, un gasto puro de energía controlada, sin retorno, que consume el presente como fracciones infinitesimales de desgaste de la vida, permitiendo la repetición de la diferencia.

En síntesis, estos experimentos están orientados a la corporeización (Artaud), de estados físicos (Meyerhold), poniendo de relieve el presente viviente del actor sin ocultarlo, mediante una experiencia corporal de cierta intensidad. En vez de la biomecánica, despliego máquinas simples e instrumentos que canalizan las fuerzas físicas producidas en el cuerpo hacia la generación de poesía, contrariamente a la máquina de la colonia penitenciaria que llevaba a la muerte después de doce horas desgastando fracciones de vida.

De la misma forma que un electrón cuando absorbe energía puede pasar de un nivel inferior a un nivel superior o estado excitado, cada vez que se pongan en marcha los arte-factos que componen la *Cámara de Almastronomía*, el cuerpo del actor absorberá la energía de las fuerzas que lo atraviesan y disipará energía no utilizable desgastando la vida infinitesimalmente y produciendo una excitabilidad creadora presencia única: la representación.

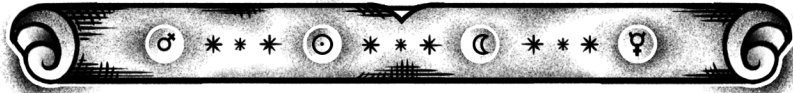


TRES IMÁGENES DE RE-PRESENTACIÓN DE LA TORTURA

El ahogo

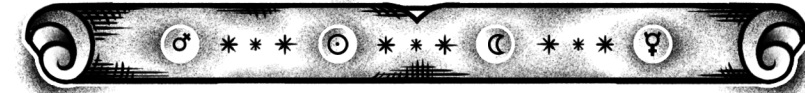
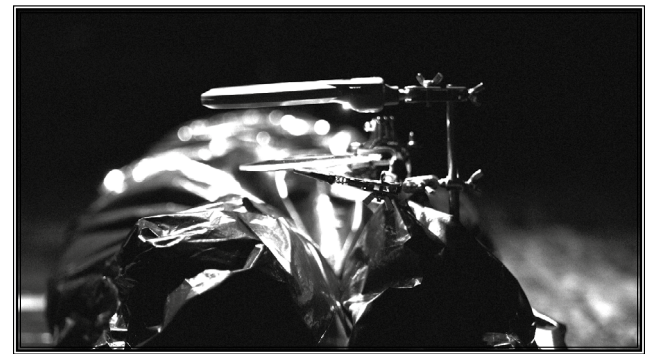
En un primer momento de esta investigación escénica, era necesario una revisión de archivos de las estrategias de tortura empleados en la dictadura de Stroessner, a saber, la pileatada en la que los presos eran maniatados y sumergidos en una bañera llena de agua sucia, con orina y excrementos, así como alimañas y colillas de cigarrillos. Casi asfixiados, los presos eran sumergidos una y otra vez. Puse en juego archivos audiofónicos, listas de presos políticos y testimonios de víctimas de tortura. Atado de manos fui asfixiado por otro compañero en un balde con agua mientras recitaba unos textos extraídos de los Archivos secretos de la policía de Stroessner, los llamados *Archivos del Terror*, mezclados con el testimonio de Rogelio Goiburu.¹

Se escogieron espacios derruidos para esta dicha escenificación, por ejemplo, la sede de la calle 43 de la Universidad del Atlántico en Barranquilla que contaba con algunas construcciones que estaban siendo demolidas. Esta atmósfera decadente potenciaba la sensa-

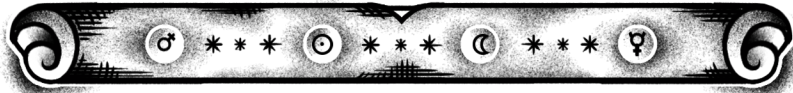


ción en el espectador de estar presenciando una sesión de tortura, según manifestaron.

Rogelio Goiburu fue un antropólogo forense hijo del Dr. Agustín Goiburú, férreo opositor de la dictadura de Stroessner, desaparecido en el marco del operativo Cóndor en 1976. Rogelio dejó su profesión de médico en el 2006, cuando se incorporó a la Comisión de Verdad y Justicia en la investigación de los crímenes del régimen opresor del Paraguay y luego quedó a cargo de la oficina de Memoria Histórica del Ministerio de Justicia. Su trabajo es muy importante en la recuperación de los restos de los desaparecidos y su tenacidad en la búsqueda de su padre lo sitúa como uno de los referentes en la investigación de los crímenes perpetrados durante la dictadura.

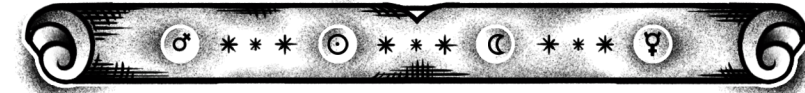


Por otra parte, aunque la acción implicaba una asfixia real del cuerpo sometido a esta ‘tortura’ y afectaba la manera en que los textos escogidos se decían, era evidente el repertorio teatral: una entrada solemne del preso maniatado, el torturador malévolo que somete, y una evidente violencia para provocar el efecto de realidad, que sin embargo deja ver a todas luces la artificiosidad representativa. Ante el problema de representación con el que se enfrenta alguien que viene de una tradición de actor-intérprete, hubo una segunda decisión al respecto: llevar el gesto de la ruina a la oscuridad. Allí la voz “se ahogaba” en un recipiente de agua iluminado con unas luces led, y el texto se decía tanto dentro como fuera del agua. Era la manera de evitar representar la tortura mediante un desplazamiento en la búsqueda por la vocalidad del cuerpo en la sensación de ahogo,



estrechando la relación entre cuerpo y voz. También se reemplazaron los documentos que guiaron el primer momento de la indagación (la ruina derruida) por una selección e intervención del poema *Isla secreta* de Rubén Bareiro Saguier, poeta torturado y exiliado, por la dictadura paraguaya. Su poesía sintetiza el sentimiento de la tierra terrible, la isla rodeada de tierra, el país-cárcel que era Paraguay en la época que le tocó vivir:

En medio de la tierra del mapa
 hay una porción de tierra
 enteramente rodeada de tierra
 por todos los costados
 una isla debajo de la tierra
 [...]
 una tierra de rabia silenciosa
 balsa de tierra a la deriva
 en una tempestad de tierra
 la gente navega tierra a tierra
 [...]
 los niños comen tierra
 y los hombres siguen comiendo
 tierra fácilmente



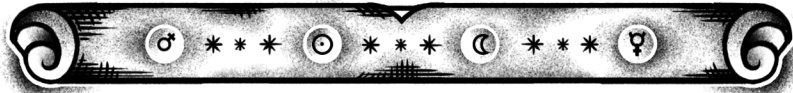
[...]
 sin embargo
 por mucho que intentaron
 no han conseguido echarte por tierra
 aunque te sangre la piel de tierra roja

y el sol te saque heridas
 de tierra inútilmente hermosa
 tierra de tierra adentro
 de tristeza adentro
 tierra terrible

ni siquiera puedo poner tierra
 entre nosotros
 o echarte tierra encima
 porque me estás doliendo siempre

me estás sangrando a mares que no
 tuve [...]. (Saguier, 2011, p. 20)

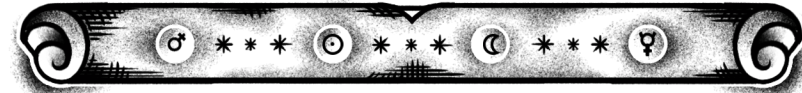




En un tercer momento decidí realizar el gesto en el Museo de la Memoria en Asunción, que fuera la Dirección de Asuntos Técnicos de la policía stronista, donde se torturó y encarceló a muchos ciudadanos durante treinta años. El 3 de febrero de 2019, aniversario de la caída de la dictadura, fui invitado por el Instituto José P. Guggiari, para realizar la escenificación en un acto de recordación al que asistieron varias víctimas.

Transitar del espacio de la calle 43 en la Universidad del Atlántico, volver a sala oscurecida del teatro, y luego llegar a realizar el gesto en un lugar como el Museo de la Memoria de Asunción, teniendo como espectadores víctimas de la represión, fue vital para sumergirme en la problemática de la re-presenciación.

La experiencia me reveló posteriormente, la importancia de ejecutar el gesto con delicadeza, llevando los movimientos con una cierta neutralidad, para evitar que la carga de por sí ya presente desbordara en una excesiva emotividad. A pesar de los esfuerzos, la experiencia corporal quedó supeditada a una amplificación de la voz y la gestualidad corporal, indeseable, que no pude controlar. Esto me hizo reflexionar sobre la necesidad de rigor y una decisión implacable, como lo decía Artaud, al involucrarme con las vivencias de un



otro que vivió tratos inhumanos, para evitar caer en una imitación trivial que tienda a la espectacularidad, la manipulación efectista y el sentimentalismo.

Tomé la determinación de renunciar definitivamente a re-presentar la tortura, pero sí me pareció pertinente una aproximación a experiencias corporales de intensidad a través de máquinas inspiradas en los instrumentos de tortura que generarán poesía movilizandofuerzas como la gravedad y la compresión, que al atravesar el cuerpo creasen presencia.

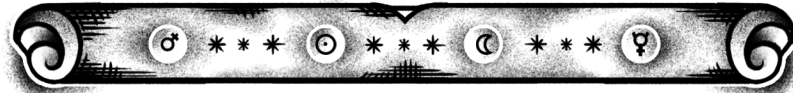


La inmovilidad

Otro momento de la tortura que era necesario indagar era el de la inmovilidad. La estrategia pretendía anular la representación inmovilizando mi cuerpo encapuchado sentado en una silla frente a una pequeña ventana cuadrada que dejaba pasar luz desde afuera, a la vez que sonaba un archivo de audio en el que el Doctor Rogelio Goiburu relata cómo su padre el Doctor Agustín Goiburu procuró, fallidamente, llevar a cabo varios atentados contra el dictador paraguayo hasta su desaparición en 1976.

Este archivo es producto de la entrevista le hice a Rogelio en compañía de un realizador paraguayo, Osvaldo Ortiz Faiman, en el año 2016, que en este momento decidí no editar.

El resultado de exponer toda la entrevista fue que el público escuchaba acompañados de esa imagen que les sugería una espera de un acontecimiento que nunca llegaba, según las devoluciones que hicieron posteriormente, hasta que decidían salir puesto que existía un inicio claro, pero no un final marcado del gesto.



Compresión o inmovilidad

Resultaba insuficiente una inmovilización como la anterior, y decidí entonces experimentar envolviendo todo mi cuerpo en bolsas de basura negras, salvo el ojo derecho, que decidí amplificar con una lupa. Lo que llevó al extremo la inmovilidad, o como diría, Deleuze, agoté la inmovilidad llevando mi corporalidad a una mínima expresión, centrada en el ojo.

Con respecto a las decisiones vale mencionar dos aspectos: el de las bolsas y el del ojo.

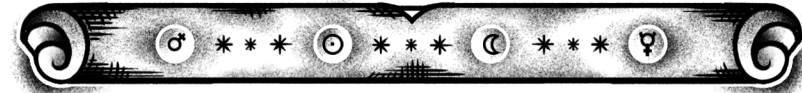
Las bolsas utilizadas en la operación son de polietileno que es el polímero más simple y de más fácil producción. Los polímeros son macromoléculas que se construyen por adición de unidades moleculares repetitivas denominadas monómeros formando largas cadenas. Estas cadenas están unidas entre sí, principalmente por las fuerzas de Van der Waals, que son fuerzas atractivas o repulsivas entre moléculas, distintas a los enlaces intermoleculares. Su estructura molecular da a estas bolsas de polietileno unas propiedades mecánicas como la elasticidad y la impermeabilidad.



El cuerpo que aparece envuelto en estas bolsas negras, usadas usualmente para depositar basura, es la metáfora de los cuerpos desaparecidos en la dictadura, que los activistas paraguayos suelen utilizar, dejando estas bolsas antropomórficas en plazas o frente a comisarías, en los aniversarios del golpe de estado, o el 3 de noviembre cumpleaños del dictador.

En mi caso deslicé mi cuerpo dentro de estas bolsas negras de polietileno para experimentar cómo las fuerzas de Van der Waals contenidas en este material, afectaban mi actividad vital. Inmediatamente advertí el riesgo que corría puesto que un estudiante de arte en Colombia unos años atrás se había asfixiado en una performance utilizando estas bolsas por lo que tomé las precauciones correspondientes, dejando que el aire entrara lo suficiente para evitar la asfixia, además de trabajar con un profesional rescatista que estaría supervisando el gesto mientras se realizara. Este aprisionamiento me reveló a este ojo-cuerpo como un cuerpo sonoro que respira.

Decidí intuitivamente dejar el ojo expuesto para entablar un puente de mi experiencia con los asistentes que se atrevieran a acercarse a observar por la lupa: sería como un telescopio que apunta al interior de la vivencia que está sucediendo.



Envolverme completamente con las bolsas tendría la intención no solo de evitar el movimiento, cancelar todo intento de representación, sino, además, comprimir el cuerpo para que el ojo sea su punto de fuga. El ojo, usando las ideas de Bataille es la pequeña “burbuja que se forma en la superficie del lodo-de-la-vida”, el horror ligado a la vida., el ojo es la “golosina caníbal”, siguiendo a Stevenson. (Bataille, 1995, p. 82)

Las veces que realicé el gesto los presentes manifestaron una atracción especial hacia el ojo intensificado por la lupa; algunos lo calificaron inclusive como el “ojo perverso”. Esta atracción se ajusta a lo planteado por Bataille (1928) cuando afirmaba en el Apéndice de la *Historia del ojo*:

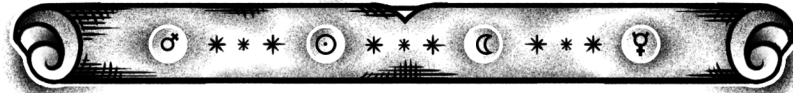
Es bien sabido que el hombre se caracteriza por una hipersensibilidad al horror, a veces poco explicable. El temor a los insectos es, sin lugar a dudas, una de las más singulares y extendidas; además es sorprendente encontrar entre ellas, al ojo. No parece mejor palabra para calificar al ojo que la seducción; nada más atractivo en el cuerpo de los animales y los hombres. La extrema seducción colinda, probablemente con el horror. (Bataille, 1995, p. 79).



YO EL SUPREMO, EL DESCUBRIMIENTO DEL TENEBRIO OSCURUS Y LA CÁMARA DE ALMASTRONOMÍA

Los archivos y su limitación a historias individuales y fragmentarias, me llevaron a probar otros textos que permitiesen la irrupción de la poesía, como fue el caso de “la voz ahogada”, con la poesía de Bareiro Saguier. Aquí comenzó mi diálogo con la novela experimental *Yo El Supremo* del paraguayo Augusto Roa Bastos, una novela escrita como una compilación de archivos del cuaderno privado del Dictador Perpetuo de la República, el Dr. José Gaspar Rodríguez de Francia, que fue uno de los próceres de la independencia del Paraguaya . En la novela Roa Bastos nunca enuncia el nombre del dictador pues se trata de una especie de monólogo de donde surgen todas las voces, es un ser escindido de YO-ÉL, el primero se referiría al sujeto histórico, el segundo encarnaría al individuo identificado con el Pueblo que ejerce supoder absoluto a través del Estado.

Irónicamente en 1992 se encontraron los Archivos del terror, “El Gran libro negro de la dictadura de Stroessner la más larga y cruel, la más degradante y sanguinaria tiranía que recuerde la historia de los períodos represivos de nuestra América” (Alfredo Boccia, 2014).



Como lo manifestara el propio Roa en la introducción de “Es mi Informe”, una recopilación los archivos secretos de la policía de Stroessner, algunos de los archivos que en los experimentos anteriores utilice.

Roa en una entrevista realizada por Beatriz Rodríguez Alcalá afirma que la tarea de un historiador frente al documento histórico es enunciativa, especulativa busca la prueba testimonial con el objetivo de la reconstrucción de la realidad concreta de una época lo más fielmente posible, simplificando los hechos perdiendo la complejidad de la vida. Como sucede con en el museo de la memoria donde exponiendo “vestigios verdaderos” se satura al visitante con información explicativa.

En cambio el poeta puede sublevarse contra el documento para buscar, mediante la instauración de una realidad mítica, revelaciones más profundas de los hechos y sentimientos de la creencia colectiva. El mito genuino fundado en la invención es donde está el karaku (esencia, meollo) de la manifestación de la fuerza y nitidez de la conciencia histórica de un pueblo. Es por eso que tomé la decisión poética de reemplazar los archivos de la represión stronista, por el mito del poder absoluto plasmado en *Yo el Supremo*.

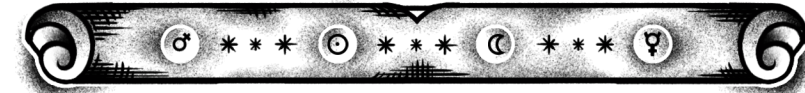


Estos archivos del terror reales, que expuse en los experimentos anteriores, por lo tanto fueron sustituidos por los fragmentos seleccionados de los archivos ficticios de El Supremo Dictador del Paraguay, compilación que, según el escritor, fue entresacada:

[...] de unos veinte mil legajos, éditos e inéditos; de otros tantos volúmenes, folletos periódicos correspondencias y toda suerte de testimonios ocultados, espigados, espiaados en bibliotecas y archivos privados y oficiales.

Hay que agregar a estos las versiones recogidas en las fuentes de la tradición oral, y unas quince mil horas de entrevistas grabadas en magnetófono, agravadas de imprecisiones y confusiones, a supuestos descendientes de supuestos funcionarios [...]. Así imitando una vez más al Dictador (los dictadores cumplen precisamente esta función: reemplazar a los escritores, artistas, pensadores, etc.), el a-copiador, declara, con palabras de un escritor halla en varias partes al mismo tiempo. Sus ojos de millones de facetas me miran pero yo no los veo. Devoran mi imagen, más yo no distingo la suya envuelta en la negra capa de forro carmesí, (Bastos, 2017)

La novela juega con documentos reales e inventados de un compilador que es el mismo Roa Bastos. Hay que mencionar que la novela



fue escrita entre 1969-1974 cuando la dictadura de Stroessner estaba en su apogeo. Según Roberto Ferro, el Supremo de Roa

está movido por la compulsión de Archivo, de conservar cada detalle, de no permitir que ningún documento se pierda, en consonancia de la exigencia social de conservar cada rastro, cada resto, para evitar que el tiempo se diluya en el olvido. (Ferro, 2017, p. 683)

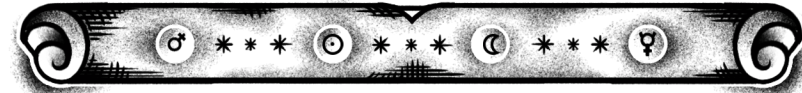
Roa Bastos construye su novela sobre una recopilación de archivos ficticios del Supremo y nos introduce en la mente de un hombre absorbido por la fantasía del poder absoluto. En algunas partes el compilador inclusive nos indica los folios quemados o perdidos que no se pueden leer en su totalidad. Al final de la novela el dictador se convierte en una gran larva, el *Tenebrio Obscurus*, condenada a tragarse sus propios archivos:

Un gran coleóptero negro, inmenso, más grande que la casa de gobierno, llamado Tenebrio Obscurus llega y dicta el decreto de la disolución completa [...] El Tenebrio Obscurus [...]. Aparece y desaparece. Se halla en varias partes al mismo tiempo. Sus ojos de millones de facetas me miran pero yo no los veo. Devoran mi imagen, más yo no distingo la suya envuelta en la negra capa de forro carmesí, (Roa Bastos, 2017, p. 597)



De esta imagen propuesta por el escritor fue surgiendo el *Tenebrio Obscurus* como una larva-mortaja, ojo-cuerpo del Dictador. De los estudios de *Almastronomía* que se describe en la novela, de sus apuntes y experimentos con la alquimia, se constituye la Cámara de *Almastronomía* y sus máquinas simples basadas de algunos principios de las máquinas e instrumentos de tortura. Entonces me pareció fundamental introducir también una operación de manipulación sonora que consiste en la extracción y distorsión de cada sonido producido por el hálito del *Tenebrio Obscurus* sobre el cual el Operario *Kamba Ra'anga* manipulador injertara audios con pensamientos del Supremo extraídos de sus archivos ficticios.

Por tanto, la Cámara de *Almastronomía* es una cámara oscura donde se encuentra el *Tenebrios Obscurus*, que respira y que atraviesa unas operaciones de metamorfosis para producir poesía. En la cámara se integran los gestos de “la voz ahogada” y “la espera” como operaciones. Mantuve el espacio oscurecido y renuncié a la re-presentación por la representación sometiendo mi cuerpo a los mecanismos de estas máquinas que movilizan fuerzas atravesando mi corporalidad permitiendo transitar por procesos de corpoerización alternativo. De las operaciones se habla en detalle al reverso de este libro.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

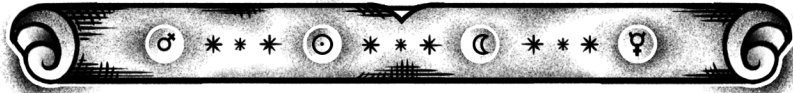
Bataille, G. (1995). *La historia del ojo*. Mexico D.F: Coyoacán.

Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquet.

Boccia, M. A. (2014). *Es mi informe. Los archivos secretos de la policía de Stroessner*. Asunción: Arandura.

Derrida, J. (febrero-marzo de 1969). El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. *En Ideas y Valores*. Revista del Departamento de Filosofía y Humanidades de la Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia. 321/34. 5-31. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/28954/29233>

Ferro, R. (2017). Un libro que hace un pueblo Nota final del compilador de *Yo el Supremo*. En A. Roa Bastos. *Yo el Supremo* (pp. 673-693). Madrid: Real Academia de la Lengua.



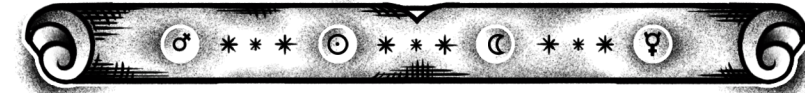
Meyerhold, V. (2008). El teatro naturalista y el teatro de atmósfera. En *Meyerhold: Textos teóricos* (pp. 145-156). Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

Meyerhold, V. (2008). El actor del futuro y la biomecánica. En *Meyerhold: Textos teóricos* (pp. 229-232). Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

Roa Bastos, A. (2017). *Yo El Supremo*. Madrid: Real Academia de la Lengua Española y Asociación de Academias de la Lengua Española.

Roa Bastos, A. (2014). El terror escrito por él mismo. En M. A. Boccia. *Es mi informe. Los archivos secretos de la policía de Stroessner*. (pp. 29-39). Asunción: Arandura.

Rodríguez, B. (2017). «Yo el Supremo visto por su autor y Aproximaciones [1975]». En A. Roa Bastos. *Yo El Supremo*. Madrid: Real Academia de la Lengua Española y Asociación de Academias de la Lengua Española.



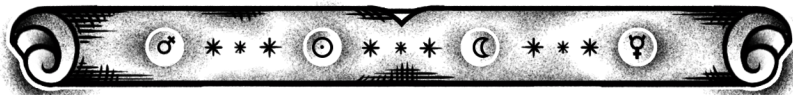
Sánchez de Olmo, S. (6 octubre, 2018). Contra el tiempo y el olvido: la representación del pasado traumático paraguayo en el Museo de las Memorias. Recuperado de <https://journals.openedition.org/cal/9152>

Sanguier, R. B. (2001). *Poesía moderna*. Material de lectura. México: Universidad Nacional Autónoma de México –UNAM–.

Sobre obras de teatro

Alonso, M. P. (14 diciembre, 2015). “Será martes”, voces que gritan en el silencio [Comunicado de prensa]. Recuperado de <https://www.abc.com.py/edicion-impresa/artes-espectaculos/sera-martes-vo-ces-que-gritan-en-el-silencio-1435861.html>

De Torres, J. (28 julio, 2019). Es sobre (tu) memoria. Recuperado de http://www.portalguarani.com/3486_julio_de_torres/37259_es_sobre_tu_memoria__por_julio_de_torres__domingo_28_de_julio_de_2019.html



Emocionante teatro recuerda caída de la dictadura [Comunicado de prensa]. (4 febrero, 2015). Recuperado de <https://www.ultimahora.com/emocionante-teatro-recuerda-caida-la-dictadura-n869519.html>

“El golpe” en San Lorenzo [Comunicado de prensa]. (18 diciembre, 2018). Recuperado de <https://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/weekend/el-golpe----en-san-lorenzo-51591.html>
Hartley, J. S. (2005). El arte del silencio. Recuperado de http://www.portalguarani.com/855_jennifer_s_hartley/7130_el_arte_del_silencio_de_js_hartley_obra_en_un_acto__ano_2005.html

Hartley, J. S. (2005). El arte del silencio. Recuperado de http://www.portalguarani.com/855_jennifer_s_hartley/7130_el_arte_del_silencio_de_js_hartley_obra_en_un_acto__ano_2005.html

Creditos

Ana Caballero, Ilustración.
Mauricio Vides, Diseño gráfico.
Ruben Casalins, Fotografía.

LA CÁMARA DE ALMASTRONOMÍA




LA MAQUINA PERPETUA

La sustancia putrefacta y fétida volvía a enlazarse molécula a molécula. Al proceso natural de la muerte le enajenaban su sentido unívoco e irreversible. Esa sustancia, en principio amorfa, iba tomando la configuración de un anciano. El cadáver se hacía cada vez más fresco, más completo. Eran los restos del Dr. Sixtus. Al instante que la regeneración culminara, un gentío enlutado arrebatava su ataúd de las entrañas de la tierra santa, transportándolo en un carro fúnebre a su velatorio, para despojarle luego del féretro, devolviéndolo al mismo lugar donde lo encontraron ya sin vida y ahora a punto de nacer, sentado frente a su propia máquina perpetua.

El Dr. Sixtus dedicó gran parte de su vida a construir la máquina. Dilucidó los secretos íntimos de la naturaleza y trabajó con abnegación y entusiasmo poco comunes en un hombre cualquiera; hasta que después de años de trabajo pudo ensamblar la última pieza de la máquina.

En apariencia la máquina era un simple refrigerador, pero tenía una particularidad exclusiva. Los ignorantes decían que el refrigerador poseía poderes diabólicos, estupideces éstas que el vulgo suele bal-



bucear cuando se encuentra ante un acontecimiento que sus mentes son incapaces de comprender de forma racional.

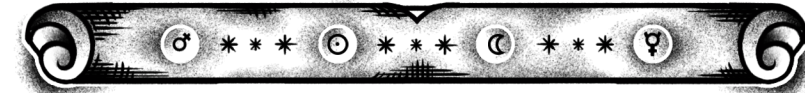
La invención del Dr. Sixtus podía funcionar perpetuamente sin utilizar ningún tipo de energía organizada: «¡Simple! Es una pequeña transgresión a las leyes dogmáticas de la física», decía Sixtus cuando explicaba a un estudiante los principios de funcionamiento de su artefacto. «Mi máquina tiene la propiedad única de transformar todo el calor en trabajo en un proceso cíclico reversible perfecto, con una eficiencia igual a uno.

Como resultado tenemos que la entropía de la máquina más el entorno debe ser negativa, por tanto concluimos: la segunda ley de la termodinámica es una falacia, que yo he refutado en su integridad, y mi refutación se puede concretar con este aparato, que tú jovencito, tienes el honor de ver funcionar...» En ese momento el estudiante extendió groseramente la mano para husmear el interior del artefacto, el Dr. Sixtus lo aplacó con un grito estruendoso de reprobación. «¡Ni se te ocurra porque te decapito!». El estudiante quedó sorprendido por esa reacción, el Dr. Sixtus apaciguó su ira, pidió disculpas y continuó: «Comprendo tu curiosidad pero por razones de seguridad he decidido no mostrar a nadie el interior de mi máquina. Sé, te estarás



preguntando cómo es posible que una máquina viole una ley natural pues la ley es la universalización de los hechos particulares, mi intención fue justamente engendrar una “cosa” que arremeta contra la supuesta lógica de los hechos observables. En las diversas experiencias, el hombre ha observado que la entropía del universo tiende al máximo; yo con esta máquina genero “entropía negativa”, algo supuestamente imposible de observar.» Sixtus en ese momento no podía calcular el significado de “entropía negativa”, estaba encerrado en una implicación puramente científica, no tenía la más mínima conciencia de estar alterando “el desorden del universo”.

La entropía está relacionada con el desorden, con la irreversibilidad de los procesos naturales, en el universo hasta ese momento todo tendía a la irreversibilidad, al desorden. En resumidas palabras a una “entropía positiva”. Concebir una máquina que produzca entropía negativa implica una reversibilidad perfecta, la regresión del orbe, la realidad de lo imposible. El refrigerador no sólo preservaba los alimentos, también empezaba a manifestar acontecimientos que podrían definirse como “paranormales”, siendo éstos en realidad una consecuencia evidente de su puesta en marcha. Sixtus comenzó a preocuparse por las repeticiones consecutivas de esos fenómenos, por ejemplo cuando una tarde, reparando una máquina de antaño,



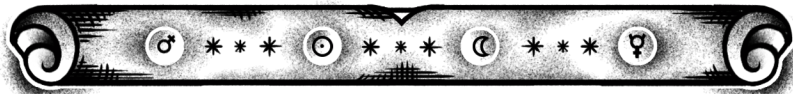
sintió una brisa y empezó a respirar con dificultad hasta quedar completamente sin aliento.

Entonces corrió con desesperación al otro extremo del taller, hacia la puerta. Al recorrer aproximadamente la mitad del camino, el aire se introdujo por sus fosas nasales respirando de nuevo con normalidad... luego giró la cabeza hacia el sitio donde estuvo trabajando y vio a su cotorra amarilla desvanecida en la jaulita.

Al dar los primeros pasos para volver y auxiliarla la sofocación se reiteró, regresó rápidamente sobre sus pasos y respiró una vez más con normalidad. Se quedó pensativo, estupefacto, buscando una explicación al hecho... la única respuesta posible resonaba en su cabeza, primero, en forma superficialmente absurda; después organizándose en una sucesión de proposiciones que revelaban una verdad irrefutable. Sixtus contó la experiencia al estudiante; éste, por supuesto, tenía serias dudas de su salud mental, no por eso dejaba de escucharlo con interés.

Sixtus discurría con la siguiente explicación: «Nosotros observamos normalmente que una sustancia gaseosa como el aire, esencialmente se expande de un modo aleatorio. Este caos es la mayor probabili-





dad de ordenamiento de un conjunto infinito de partículas en movimiento, o sea, el universo se está desordenando.

En cambio, lo sucedido fue que todo el aire espontáneamente se arrinconó a un lado del taller, eso provocó mi asfixia y mató a mi cotorra. Una posibilidad infinitesimalmente pequeña, algo imposible que se impuso a la realidad. Lo inobservable reemplazaba así a lo observable. La compresión libre del aire significa un mayor ordenamiento de las moléculas en el taller, una entropía negativa, una violación natural de los principios de la termodinámica, la cual yo había violado intencionalmente con esta invención que simula ser un refrigerador.» En vano ideó mil formas para tratar de controlar este tipo de fenómenos, pensando se limitarían a los alrededores de su máquina.

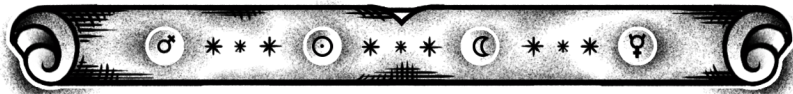
La formación de cubos de hielo en agua caliente, la rotación repentina del café en la taza, las reacciones inversas de combustión y las súbitas condensaciones y solidificaciones de todo tipo de sustancias eran fenómenos de carácter incontrolable. Los fenómenos se iban vinculando y traspasaban las fronteras del taller. Eran síntomas que presagiaban un punto de quiebre de la estructura original del universo, algo así como una enfermedad en incubación. Lo peor de todo empezó cuando el Dr. Sixtus cayó en la cuenta de que una de sus plantas no se desa-



rollaba en el cauce normal de crecer, ésta, por el contrario, decrecía. Sixtus especuló hasta la extenuación la posible solución y en las derivaciones a que podrían llevar los efectos de su máquina. El último suceso demostraba la influencia directa del artefacto sobre un ente con vida. Las reacciones biológicas retornaban entre sí, los procesos orgánicos e inorgánicos revertían su orientación unidireccional. ¿Sería tal vez un quiebre en cadena del transcurso natural del universo o una vuelta invertida de un engranaje principal con el cual el cosmos revertía su dirección supuestamente irreversible? Una noche mientras Sixtus dormía, el estudiante, de curiosidad insaciable, aprovechó la oscuridad y se escurrió por el taller con habilidad; no produjo ningún ruido que pudiera despertar al viejo. Se dirigió sigilosamente a la máquina, se enfrentó a su portal abriéndolo para poder deslumbrarse con los secretos que guardaba el interior del artefacto.

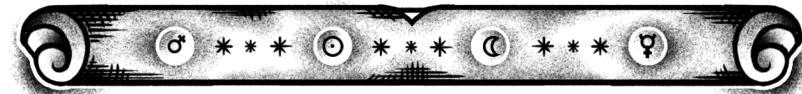
En la primera impresión no encontró nada que diferenciara el artefacto de todos los refrigeradores corrientes. Se acercó lo suficiente, y en un descuido, su cabeza tocó la nevera. Se quedó pegado a ésta, congelado. El calor de su cuerpo fluyó hacia la máquina con una velocidad tal que murió instantáneamente. Sixtus despertó unos minutos después y vio el cadáver congelado del estudiante, entonces no dudó en destruir la máquina.





Eso iba demasiado lejos. Tomó un hacha, el único instrumento a mano, y no tuvo más salida que cortar la cabeza del estudiante para precipitarse violentamente contra la máquina haciéndola añicos, pero la máquina en un fugaz segundo volvía a recomponerse y Sixtus volvía a destruirla una y otra vez sin resultado. Soltó el hacha, se sentó y se dejó vencer por aquel bestial artefacto.

El esfuerzo de Sixtus era inútil, el daño estaba consumado. Para los hombres, la muerte sería el principio, el nacimiento. Naceríamos viejos y envejeceríamos como niños. La muerte iniciaría su acto de aniquilación en el momento de nuestra regresión al útero hasta disolvernarnos en la nada que fuimos. La historia del hombre y del devenir del universo se rebobinaba al instante que procedía a la primera explosión. La máquina sería deconstruida por el Dr. Sixtus en el nuevo sentido del tiempo, pero lo reversible asumiría las características de lo irreversible... En ese tipo de cavilaciones mezcladas con sueños, un espontáneo arrinconamiento del aire asfixió al Dr. Sixtus conduciéndolo a la muerte, sentado frente a su máquina imposible. Fue el lugar donde lo encontraron muerto y ahora en la nueva dirección del mundo lo devolvían para nacer, ya sin la posibilidad de reestablecer las leyes y el sentido original de la naturaleza vejadas por él a causa de su máquina perpetua.



LA CÁMARA DE ALMASTRONOMÍA

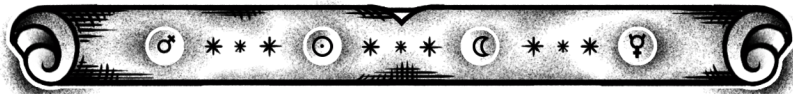
El terror escrito por él mismo.

El objetivo de esta cámara es manipular las fuerzas elementales de gravedad, hidráulica y de compresión y hacerlas operar sobre un cuerpo a través de máquinas simples e instrumentos analógicos. Estas fuerzas son encausadas para generar poesía en el cuerpo inerte envuelto en su mortaja-basura, la larva del Tenebrio Obscurus.

Como antecedentes podemos mencionar las investigaciones realizadas por El Supremo en el campo de la Almastronomía desarrolladas en su laboratorio de alquimia donde hizo, según él, importantes descubrimientos:

Toda una noche trabajé con el soplete de acetileno, a ver si podía descongelar las palabras y figuras encerradas en esas nubes, en esos susurros. La llama del soplete se tornó más blanca hasta ser una blancura de hueso que encandilaba los ojos; el agua, más negra, hasta que empezó a hervir un vapor sulfuroso. El soplete explotó. Sus fragmentos se incrustaron en las paredes parecidas a esquirlas de granadas. (Roa Bastos, 2017, p. 584)





Bien conocido son también los experimentos que realizaba con ratas. En este caso el dispositivo está inspirado específicamente en los apuntes de Almastronomía que escribió El Supremo el 13 de diciembre de 1804 que dice:

la imagen del cóncavo espejo y el rayo de luz repitiendo en sucesivos anillos al infinito el ojo que mira hasta hacerlo desaparecer en sus múltiples reflejos. En esta perfecta cámara de espejos no se sabría cuál es el objeto real. Por lo tanto no existiría lo real solo su imagen. (Roa Bastos, 2017, p. 580)

En nuestra versión la cámara está destinada no a re-presentar lo real, sino que el experimentador pueda re-presenciar la metamorfosis del ojo-cuerpo, el ojo-larva, el cuerpo-larva. La cámara está constituida por un conjunto de máquinas simples por donde se desliza el ojo-larva para su desarrollo.



TENEBRIO OBSCURUS

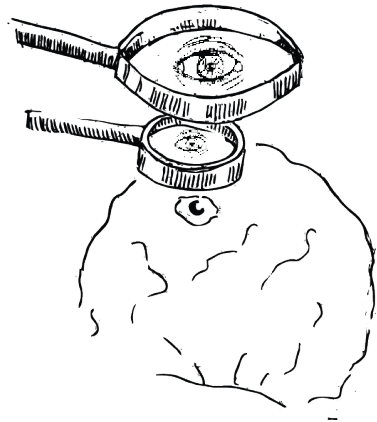
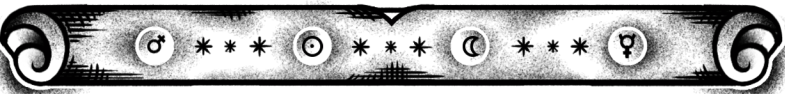
Contra la cadaverina no hay resurectina.

Este ojo-mortaja podría ser la larva del cadáver profanado del Dictador perpetuo de la república del Paraguay, con calidad de ser sin ejemplar, José Gaspar Rodríguez de Francia, el Karaí Guasu, el padre de la patria y que muchos acusan de haber creado y justificado un reino del terror para mantener la independencia del país, de haber dejado su marca indeleble de despotismo en cada paraguayo:

No arderé en una pira en la plaza de la República sino en mi propia cámara [...] Me arrojé al Etnia de mi Raza. Algún día su cráter en erupción arrojará únicamente mi nombre. Esparcirá por todas partes la lava ardiente de mi memoria. (Roa Bastos, 2017, p. 586) [...] una marca al rojo del YO/ÉL. Enteros. Inextinguibles Postergados en la nada diferida de la raza a quien el destino ha brindado el sufrimiento como diversión, la vida no vivida como vida, la irrealidad como realidad nuestra marca quedara en ella. (Roa Bastos, 2017, p. 586)

El escritor paraguayo Roa Bastos en su obra Yo El Supremo lo convierte en el Tenebrio Obscurus condenado a tragar sus propios escritos.

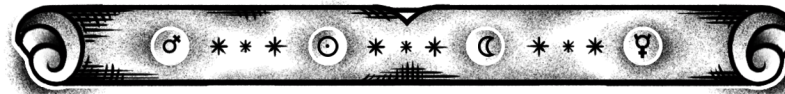




Primera etapa de gestación del *Tenebrio Obscurus*

LOS KAMBA RA´ANGA

El artista plástico Carlos Colombino (1989) define a los Kamba Ra´anga como seres enmascarados de gran fortaleza física que encarnan el ancestral temor de los paraguayos-guaraníes a la esclavitud, son los enemigos que matan y hieren la libertad. Tienen la característica que, al evocarlos, nombrarlos o constituirlos en imagen, subliman el miedo. Los Kamba encarnan al enemigo duro-totalizador (www.portalguarani.com). Por ese motivo operan las máquinas e instrumentos de la Cámara de Almastronomía.



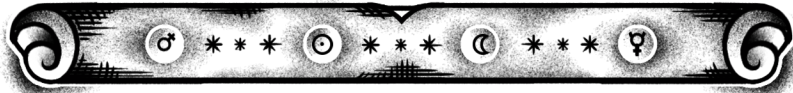
Kamba Ra´anga

OPERACIONES

Operación 1

La experiencia tiene lugar en un espacio cerrado y oscurecido donde se halla un cuerpo amortajado en bolsas de basura. Se deja ver un ojo iluminado y amplificado por un juego de lupas, unas poleas, un recipiente con agua y unos operarios que harán funcionar los dispositivos. El semi-cadáver, planta- animal u ojo-mortaja está aparentemente inmóvil, pero respira.

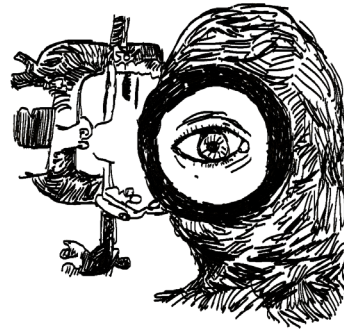
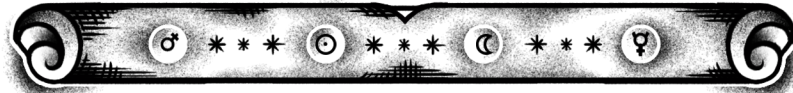




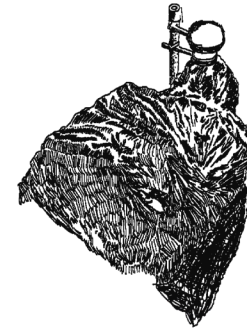
El despojo-humano aunque vivo produce en el espectador lo que Bataille (1997) llama en su tratado sobre el erotismo el “horror por él cadáver” (p. 31) ese “objeto angustiante que para el hombre es el cadáver de otro hombre” (p. 32). En La mortaja-viviente todos los sentidos están inextricablemente confundidos en un órgano: ¿su gran ojo que se ofrece como ventana podría transmitir su experiencia interior? Para Bataille hasta los animales microscópicos tienen una experiencia de su interior.

El ojo-cuerpo, una cavidad vertiginosa. El ojo-remolino, intensificado. La mortaja-basura, una gran larva-cíclope, un intra-terrestre que pretende ser el recordatorio de la violencia que produce el poder absoluto. Este acontecimiento pretende ser una rudimentaria realización escénica donde como diría el Supremo: “Me hago el muerto. Abro los ojos, ejército el simulacro de mi resurrección alzándome. Ante mí El-sin-sueño. El-sin-vejez. El sin muerte. Vigilando. Vigilando.” (Roa Bastos, 2017, p. 230)

El espejo-embudo está compuesto por un juego de lentes convexas, que amplifica al ojo-larva que mira. Es un telescopio que apunta a la experiencia interior del intra-terrestre. El experimentador observa y le observan.



Espejo-embudo está compuesto por un juego de lentes convexas, amplifica al ojo-larva que mira.

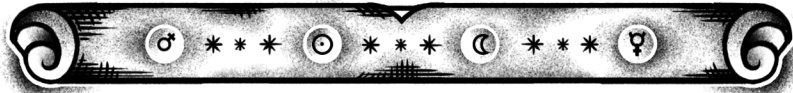


Cuerpo-larva del Tenebrio Obscurus respirando

Operación 2

El sistema de poleas es una máquina simple combinada que está destinada a levantar el ojo-cuerpo para que inicie la metamorfosis completa saliéndose de su crisálida mortaja para entra en una nueva fase de hombre-larva. La larva es elevada y suspendida en un equilibrio dinámico por las poleas accionadas por uno de los operarios Kamba Ra'anga, las cuales le dan una ventaja mecánica cambiando el sentido de la fuerza y dividiendo en cuatro partes el peso de la larva-ojo.

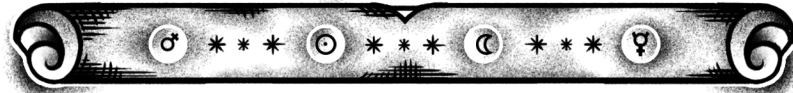




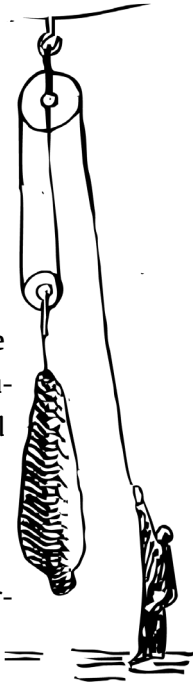
El cuerpo invertido es atravesado por la fuerza de gravedad. Esta fuerza que depende del campo gravitatorio local la podemos calcular con bastante precisión y determinar la magnitud del campo de fuerza que atraviesa al Tenebrio Obscurus en su proceso de metamorfosis.

Debemos considerar algo muy importante, la diferencia que existe entre el concepto de masa y el peso de un cuerpo. Cuando hablamos de masa nos referimos a la cantidad de materia del cuerpo, que puede ser determinado por ejemplo por la cantidad de moléculas o átomos que lo componen, y cuando nos referimos al peso estamos hablando de la fuerza que es ejercida sobre el cuerpo por el campo gravitatorio de otro cuerpo, en este caso, la fuerza ejercida por el campo gravitatorio de la tierra sobre la larva-cuerpo.

La fuerza que atraviesa al cuerpo estaría dada por la siguiente fórmula derivada de la primera ley de Newton $F = m \cdot g$, donde m es la masa del Tenebrio Obscurus que es de 68 kg. y g es la aceleración de la gravedad que se considera como una constante y tiene el valor de $9,8 \text{ m/s}^2$. $F = 68 \text{ Kg} \cdot 9,8 \text{ m/s}^2 = 666,4 \text{ Newton}$, atraviesan al Tenebrio Obscurus cuando está colgado en su proceso de metamorfosis. Einstein estudió muy detalladamente el efecto de la supuesta fuerza



gravitatoria que en realidad es un efecto geométrico de la materia sobre el espacio-tiempo que da una ilusión de fuerza, la masa de la tierra deforma el espacio alrededor del Tenebrio Obscurus jalándolo hacia el suelo. Para calcular la energía potencial absorbida por el en suspensión aplicamos la formula $E = F \cdot h$, donde h es la altura que se eleva al tenebrio, que suele ser de 3 metros, y F es la fuerza ya calculada de la atracción gravitatoria, tenemos $E = 666,4 \text{ N} \cdot 3 \text{ m} = 1999,2 \text{ Joule}$. Si esta energía potencial, que es considerable, se libera accidentalmente podría causar la muerte del Tenebrio Obscurus. Por ese motivo se tomaron las precauciones para evitar las fallas como fue el lamentable suceso con la máquina de En la colonia penitenciaria de Kafka, donde el oficial confiando plenamente en el funcionamiento de su máquina y no teniendo en cuenta el desgaste maquina que estamos cuantificando, se entrega a su arte-facto para inscribirse la sentencia "se justo"; sin embargo, la máquina a raíz del desgaste mencionado y del aumento de desorden, carcome la vida del oficial muy veloz mente llevándolo a la muerte.





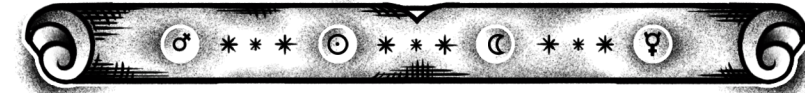
Los sistemas de polea operadas por el Kamba ra'anga, le dan una ventaja mecánica que está dada por la fórmula $F=R/n$, donde F es la fuerza aplicada por el Kamba, R el peso de la carga, es decir peso del Tenebrio Obscurus en Newton y n el número de poleas móviles que en este sistema son cuatro. $F= 666.3 \text{ N}/4= 166.6 \text{ N}$ que debe aplicar el Kamba para mantener en suspensión al Tenebrio Obscurus.



Tenebrio Obscurus en suspensión es atravesado por 666.4 N de fuerza gravitatoria, con una energía potencial de 1999, 2 Joule.



Auto-liberación a hombre -muchedumbre



Operación 3

El micro-submarino mojado es un recipiente con agua donde el Tenebrio Obscurus devenido en el hombre-larva es sometido a breves inmersiones colgado de cabeza. El cuerpo afectado produce una voz más corpeorizada hasta estrechar la relación entre cuerpo y voz.

La fuerza de empuje que ejerce el agua sobre la cabeza del hombre-larva la podemos calcular por el principio de Arquímedes. Este establece que si un cuerpo está sumergido en un líquido, la fuerza que ejerce el líquido sobre el objeto es igual al peso del agua que desplaza el objeto.

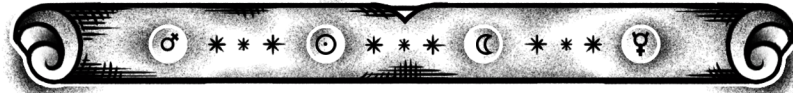
Entonces si consideramos que el promedio del peso de una cabeza humana adulta, como el caso del hombre-larva, es de 6,5 kg. y está sumergida completamente y se considera a la vez que dicha cabeza tiene aproximadamente la misma densidad que el agua, la fuerza de empuje en Newton estaría dada por $F= 6.5\text{Kg. } 9,8 \text{ m/s}^2=63.7 \text{ N}$. Es decir, la magnitud de los campos de fuerzas que atraviesan el cuerpo del Tenebrio Obscurus está dada por la simple sumatoria de fuerzas $F_t= F_1+F_2= 666.4 + 63.7=730.1\text{N}$.





También podemos calcular la eficiencia de la máquina entre la operación 2 y la operación 3 que nos dará el porcentaje de energía disipada como desorden, la eficiencia máxima estaría determinada por la diferencia de altura entre la operación 2 y 3. Por lo tanto tenemos la fórmula, $n=1-(h_3/h_2)$, donde n es la eficiencia máxima, h_3/h_2 el cociente entre las alturas de las operaciones 2 y 3. Sabiendo que la h_3 sería de 1 metro aproximadamente obtenemos un valor de $n=1(1/3)=0,666...$ Es decir, la energía organizada transformada en trabajo es de 66% y la energía disipada como desorden al universo, el desgaste de la vida es de 34% solamente en este movimiento. Si intensificáramos infinitesimalmente las magnitudes de las fuerzas generadas por los artefactos de la cámara, llegaríamos al límite de las máquinas de torturas como el caso de En la colonia penitenciaria, pudiendo desgastar completamente la vida hasta la muerte.

En otras palabras, el Tenebrio Obscurus para devenir hombre-muchedumbre fue atravesado por esas magnitudes de fuerza, absorbiendo energía de la máquina como trabajo y degradando otra fracción infinitesimal de la misma energía como muerte, esto para llegar a su estado de excitabilidad y desde ahí enunciar la poesía en guaraní del paraguayo Rubén Bareiro Saguier:



Tétâ
 Che retâ
 Ñane ratâme
 ko'êmba.
 Yma
 ara ñepyrûme
 Ka'aru pytû-pytû
 Guyra kuéra opurahéi
 opurahéi asy
 Jaha, jaha re'i
 ka'aru pytû aja.
 Ñane ratâme
 Ka'aru pytû

Mi patria:
 en nuestra patria / amanece/
 amanece /hace tiempo / desde que el día despunta
 muy entrada la tarde-noche,
 / las aves cantan / cantan
 con tristeza nos vamos yendo
 simplemente / mientras está
 oscureciendo en nuestra patria
 / cae la tarde-noche / noche
 dolorosa.



*Micro submarino mojado el hombre-larva
 absorbiendo 730.1N de fuerza*

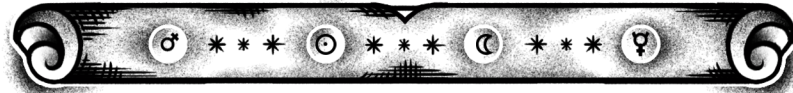




Operación 4

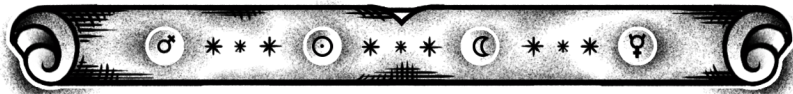
Esta operación de manipulación sonora está presente en momentos cruciales de la experiencia. El Kamba manipulador captura en vivo los sonidos de la respiración del Tenebrio Obscurus y los interviene distorsionando y reproduciendo a la vez audios del Supremo Dictador. Aquí presentamos la guía estructural de la manipulación que sigue el Kamba:

Preludio-Antesala de la Cámara de Almastronomía. Suena la respiración del Tenebrio Obscurus se cierra la puerta y comienza. Oscuridad y respiración. Suenan audios del Supremo, primer texto, y otros textos breves, hasta crear un micro-clímax anticipando la aparición del ojo. Aparece el video del ojo proyectado, siguen brotando los audios del Supremo. Silencio. Aparece un Kamba que guía la entrada a la cámara. En la Cámara de Almastronomía (operación 1), la respiración del Tenebrio Obscurus se amplifica sonoramente. Se distorsionan al máximo, textos cortos, crescendo, juego con frecuencias que afecten al Tenebrio Obscurus y lo pongan en relación con el manipulador: manipulación, respiración, audio supremo, corte súbito... respiración...



Levantan la larva (operación 2) y suena otro audio del Supremo. La larva debe estar colgada 5 minutos máximo según los cálculos establecidos para la máquina cuerpo, sin que tenga peligro de morir. Cabeza abajo la larva, el Kamba envía la señal con un nuevo audio del Supremo.

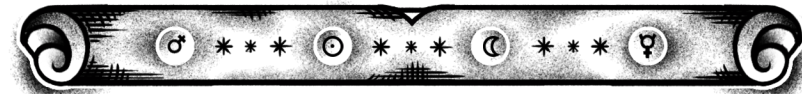




Operación 5

Finalmente, el hombre-larva completamente engendrado como hombre-muchedumbre y desgastado vitalmente, es depositado en la silla de la memoria por los operarios, es encapuchado y confrontado con el último fragmento agónico del Supremo, donde se enfrenta a su propia alucinación recorriendo las catacumbas repletas de la gente-muchedumbre condenadas por él durante sus veinte años en el poder:

[...] a media noche, bajarás a las mazmorras. Te pasearás entre las hileras de hamacas que cuelgan unas encima de otras, podridas por veinte años de oscuridad, sufrimiento y sudor. No te reconocerán. No te verán siquiera. No te verán ni oirán. [...]. Te tenderás por fin en una hamaca vacía. La última. La más baja entre las hileras de hamacas que oscilan levemente entre arrobos de fierros cien veces más pesados que sus osamentas de espectros. Desecha de moho y vejez, la hamaca dará contigo en el suelo. Nadie reirá. Silencio de tumba. Toda la noche pasarás ahí, tendido entre los pestilentes despojos. Los ojos cerrados, las manos cruzadas sobre el pecho.



El sudor de esos miserables, sus cacas, sus orines, chorreando de hamaca en hamaca babearán sobre ti, lloverán gotas, gotas de cieno sepulcral. Te aplastarán hacia abajo cada vez más. Apuntalarán tu inmovilidad con esos pilares al revés. (Roa Bastos, 2017, p. 600)



