

[Publicado en: Torres, Ana. *Con lo que me gustan a mí las flores*. Barcelona: Mutis, 2024, pp. 69-82.]

“Todos los seres duermen sobre algo menos vivo que ellos”: intuiciones estéticas en la dramaturgia de Ana Torres

Claudio Castro Filho

Tal vez los sueños sean la única realidad.

Angélica Liddell

Con precisión quirúrgica, Georg Lukács observaba, en los años cincuenta del pasado siglo, que la estética, ciencia filosófica volcada principalmente sobre la comprensión de los fenómenos artísticos, ha llegado siempre tarde con respecto a los descubrimientos, siempre avanzados, de la práctica creadora. “Al paso que, desde las más primitivas fases de desarrollo de la humanidad nacen obras de arte realizadas, es decir, los propios artistas descubren en su praxis (frecuentemente con infalible seguridad) las categorías estéticas, colocándolas en relación recíproca, aplicándolas a nuevas materias, etc., la comprensión teórica de lo que hasta entonces se ha realizado en el arte es primitiva, esquemática o incluso errónea” (Lukács 1968 [1956], p. 123).

Este *delay* es mayormente significativo si enfocamos en la relación entre el arte —el teatro, en concreto— y el sueño. Desde las pesadillas terroríficas o premonitorias de la tragedia griega, pasando por las alegóricas ensoñaciones del teatro áureo hasta el universo de representación onírica que orbitó alrededor de vanguardias como el simbolismo o el surrealismo, el teatro europeo plasmó en el sueño no solo sus motivos literarios como en ellos encontró una expresión formal de la teatralidad; como si el sueño, metafísicamente contrario a la vigilia, marcase una incontestable diferencia respecto a la vida misma, demarcando así los respectivos territorios de la realidad y la ficción.

Sin embargo, en el campo teórico, no fue hasta la publicación de *La interpretación de los sueños*, de Sigmund Freud, en 1899, cuando se pudo apreciar una reflexión filosófica contundente que relacionase la literatura dramática y las imágenes simbólicas advenidas del soñar. Al localizar en el inconsciente un espacio oculto para el deseo, tomando como ejemplo al rey Edipo, de la tragedia de Sófocles, el psicoanalista configuró un ineludible precedente para futuras teorías que trataron de proponer un entendimiento

del arte como expresión o materialización de lo indecible (Jung, Bachelard y un largo etcétera).

Pese a la inabarcable bibliografía que, a lo largo del siglo XX, el asunto acabó por generar, esos primeros intentos de descifrar el enigma de los sueños mediante una lectura de los artefactos artísticos han estado permanentemente en revisión, puestos en liza y leídos bajo sospecha. En España, una de las más fecundas respuestas filosóficas a la propuesta de Freud se publicará, en su forma definitiva, en los años ochenta: se trata del ensayo *El sueño creador*, de María Zambrano. La filósofa está de acuerdo con Freud en lo que concierne a la vinculación entre sueño y deseo —o, mejor dicho, libido— y, sobre todo, en que el sueño es en sí mismo realidad, una realidad que “aparece en forma privilegiada por lo pura [...], la más nuestra por ser la más inmediata y espontanea” (Zambrano 1985, p. 14). Sin embargo, la autora considera la lectura freudiana insuficiente en tanto que el psicoanálisis privilegia el *contenido* de los sueños, como medio narrativo de acceso a la psique, dejando al lado la *forma*, aspecto sumamente relevante para entender el carácter de realidad y de expresión del yo que todo sueño conlleva. Así pues, las configuraciones del tiempo (la temporalidad sin poros, plena e inaccesible) y del espacio (espacio ambiguo por concretarse como vacío), más allá de lo que se narra, desempeñarán un papel nada desdeñable en la fenomenología del sueño y en su relación metafísica con la creación artística.

El sueño, así como el arte, invierte las formas de la realidad. Si en la vida cotidiana el tiempo sucesivo, el trascurrir intermitente y cronológico del reloj, no deja margen para su detenimiento o suspensión, en el sueño, en cambio, el tiempo se expresa como fragmento monstruoso de la totalidad y ya no caben categorías progresivas como pasado, presente y porvenir. Respecto al espacio, ocurre similar inversión: mientras que en la realidad de la vigilia las coordinadas espaciales son abarcables y limitadas por la materia y los sentidos, en el sueño el espacio flota y desliza, porque allí el vacío también constituye un lugar. Nos dice la filósofa: “Esta falta de poros, de vacío en el trascurrir temporal, que hace que propiamente no exista en el sueño el tiempo es lo inverso de la forma espacial de los sueños. El vacío aparece en el sueño como lugar; todo sueño tiene lugar en el vacío. Tanto que podríamos decir: el vacío espacial es el lugar natural de los sueños” (Zambrano 1985, p. 19).

Con lo que me gustan a mí las flores, obra que la autora y directora Ana Torres estrenó en el Andén 47 de Valladolid en 2022 y que aquí surge publicada, nace de una indagación en el sueño y en su contrario dialéctico, el insomnio. En la pieza, dicha

dialéctica lidiará con múltiples posibilidades de sentido: a semejanza de *La tumba de Antígona*, de Zambrano, el insomnio puede sugerir un lugar —es decir, un espaciotiempo— de indecisión entre el sueño y la vigilia o, en última instancia, entre la vida y la muerte. Pero empecemos por el comienzo, porque hay que aclarar que por *pieza* entendemos no solamente el artefacto dramatúrgico en sí mismo, sino también el proceso de creación, la materialidad escénica y los modos de recepción que gravitan en torno a la superficie textual. Se trata, al fin y al cabo, de pensar el “arte de la obra”, más que la “obra de arte”, según sugiere Heidegger (2019 [1952]) en *El origen de la obra de arte*. La pieza de Ana Torres se inspira, en sus comienzos, en la imaginería surrealista: la autora confronta sus propias pesadillas e insomnios, sus experiencias vitales de ensoñación, con la fragmentación onírica de obras maestras como *Poeta en Nueva York*, de Lorca, o las primeras películas de Buñuel —no por casualidad, aragonés como nuestra autora—.

El *piccolo paese* desempeña, en la dramaturgia de Ana Torres, un rol insoslayable: la autobiografía, en tanto que propicia cierta reelaboración fantasiosa de lo vivido, cimienta la poética de la dramaturga y ya se presentaba como elemento estructurante de su ópera prima, *Ara*, cuya redacción se concluye en 2021. Pero si en *Ara* el pueblo se configuraba como espacio concreto expreso en un paisaje, unas costumbres y un lenguaje, en *Con lo que me gustan a mí las flores* —obra en la que el espacio, sonámbulo, se desvanece en la ensoñación— lo pueblerino se hará presente siempre como memoria difuminada y, sobremanera, como consagración ancestral y matriarcal de la Abuela: “Sueño con el día en que me cubráis de flores en forma de corona, y os pongáis guapos y me llevéis cerquita de la virgen para llorarme con gusto”.

En esta dimensión vivencial que vertebría la escritura de Torres, el lenguaje de corte surrealista no se limita a ejercicio formal, sino que se patentiza como condición de posibilidad del relato. Esto quiere decir que etiquetas como “autoficción” serían insuficientes para asomarnos a una escritura que va más allá de fantasear o fabular sobre la realidad vivida, pero que, desde la memoria de los afectos, examina esa misma realidad buscando en ella elementos de ruptura con la lógica del sentido. La experiencia, lo vivido, contiene ya cierta dosis de sobrerrealidad, es decir, instantes en los que el tiempo se detiene y el espacio se vacía para dar paso a lo extraordinario: el asombro y el deseo, la violencia y la ternura, el amor y la muerte. En la dramaturgia de Ana Torres, vivir puede ser habitar una novela de ciencia ficción, razón por la que no hace falta sobreficcionalizar la vida.

En este panorama fractal, la realidad —colección de fragmentos de memoria, de ancestralidad, de interacción con el presente y, cómo no, de anhelo del porvenir— funciona como dispositivo de mediación. No se trata de entender el teatro como mimesis de la vida, pero tampoco de eludir la realidad inmediata en pro de una abstracción estilizada. Ni drama, ni posdrama. Opera, antes, una dialéctica en la que el mundo reflejado —o, mejor dicho, reflexionado— “subraya el carácter no mecánico y no fotográfico del reflejo” (Lukács 1968 [1956], p. 160). Y *Con lo que me gustan a mí las flores*, por su sustrato ensñado e insomne, tendrá que ser una obra dialéctica, puesto que toda tragedia lo es. En este aspecto, María Zambrano (1985, p. 15) es filosóficamente rotunda: “En la literatura hay obras que tienen el carácter de sueños; son obras trágicas”.

En la obra que nos ocupa el problema de lo trágico es de fondo (la muerte, el sino y la herencia como motivos) y forma (la catástrofe y la anagnórisis). En escena se presentan dos voces, la de Ana y la de la Abuela, que cohabitán una definitiva noche de insomnio. El diálogo edifica una especie de anamnesis en la que la nieta tendrá que enfrentarse al origen (no solo histórico, sino también ontológico) de su insomnio crónico. A la Abuela, por su parte, le tocará despedirse de la joven, convirtiendo cada parlamento en una ceremonia nocturna en la que tienen cabida desde enseñanzas ancestrales hasta rituales de despojamiento del cuerpo. Aparentemente distintos, los temas del insomnio y de la muerte se coadunan, en el diálogo, en la construcción atmosférica de los intersticios entre sueño y vigilia (el insomnio como intermitente y desesperante despertar), vida y muerte (la experiencia del adolecer, el enfrentamiento radical a la finitud).

Dialogan una noctámbula y una moribunda, dos roles que en ocasiones se confunden, de ahí que en la primera parte de *Con lo que me gustan a mí las flores*, titulada “Diagnóstico”, se cuente que “la niña nunca dormía por la noche, porque, al cerrar los ojos, venían a hacerle compañía los muertos y los escombros” o que, poco después, Ana diga: “Todo lo que sueño por la noche me persigue por el día”. Se trata de un conjunto de temas y formas que, si bien permeados por cierto humor, entre lo típico y lo tierno —nada peor que “morir escuchando coplas, y no poder cantarlas”—, nos conducen al universo de la tragedia y ubican el teatro de Ana Torres en una tradición dramatúrgica, más o menos reciente, que trata de replantear el lugar del dolor individual en un contexto de muerte de la tragedia. Porque hay, en las escrituras escénicas contemporáneas, una interesante vinculación entre tragicidad y autobiografía. Así lo explica Angélica Liddell (2003, p. 75):

Hace falta recuperar la intimidad contra la fosa común, hace falta representar la angustia privada en un escenario público para devolverle al hombre el llanto que le convierta en un ser lúcido. Convertir al espectador en una víctima, en un enfermo de las pasiones. ¿Y si la tragedia contemporánea consistiera en revelar la propia intimidad del autor, narrada por el propio autor? [...] Tal vez en la tragedia contemporánea haya que pasar de la decencia del personaje a la indecencia de la intimidad.

Si en la sensibilidad contemporánea ya no tiene cabida la forma de la tragedia propiamente dicha (cuya condición de posibilidad radicaba en la conciencia colectiva de un cuerpo social), lo trágico encontrará en el lenguaje del inconsciente y en la expresión onírica del yo una posible geografía en la que habitar. Como ya hemos mencionado, Zambrano anota que el sueño (así como sus despliegues en la poesía) tiene la particularidad de detener el tiempo cronológico y desenvolverse en un espacio vacío, flotante y sin fronteras. Esta especie de espaciotiempo onírico, de dimensiones confusas y arbitrarias, de fronteras movedizas y subjetivadas, es la que estructura la pieza de Ana Torres. Además, toda la reflexión de Zambrano en torno a la aprehensión lúcida del tiempo tendrá que ver con la distracción (la inesperada ruptura con el tiempo inmediato y sucesivo), es decir, tendrá que ver con una sintomatología que la obra que nos ocupa acota como “deterioro de la memoria, concentración y atención” o como “proclividad a los errores y accidentes”.

Más que escuetas, las acotaciones textuales en *Con lo que me gustan a mí las flores* son discretas, puntuales, casi pasan inadvertidas. Este rasgo estilístico para nada se debe a una rehúsa de la teatralidad o a una afirmación de lo literario. Todo lo contrario: se trata precisamente de una comprensión autoral del texto como dispositivo que dialoga con los demás elementos escénicos (los cuerpos, el espacio físico y sonoro, los volúmenes, colores, texturas, etc.) sin plantear, por lo menos no explícitamente, una relación de jerarquía entre los diversos elementos puestos en juego. Esa especie de potencialidad escénica —marcada por la subjetivación del espacio y del tiempo, así como por la profusión de materialidades intuidas— se adivina, por ejemplo, en uno de los sueños relatados en el texto:

ANA y la ABUELA bailan un tango, un pasodoble y una bachata. ANA se sube a la cama y salta, con LA MUÑECA, haciendo piruetas. La abuela se coloca delante del micrófono y canta el sonido de un reloj. ANA se hace un vestido con las sábanas de la cama y la

ABUELA la coge en brazos, como la virgen coge al niño. ANA escupe una rosa, un lirio y un clavel, y se los regala a su ABUELA. La ABUELA echa a correr de un lado a otro, hasta que ANA grita y decapita el sueño con el sonido de un despertador de *Iphone*.

El espacio objetivo de la cama se deprende del relato y se impone a lo largo de todo el texto. La ironía tragicómica reside ahí, en la imposibilidad de dormir en un espacio cuya vocación es el sueño. También irónica es la agonía de vivir y actuar en un lecho destinado a la inacción y la muerte. La cama, como posible signo literario y escénico, encierra, aquí, la dialéctica vida-muerte, sueño-vigilia. Así pues, se establece escénicamente como espacio de plena ambigüedad, de reposo temporal y salto al vacío, de nacimiento y yacimiento. Las voces trágicas y ensoñadas de Ana Torres flotan sobre una superficie exuberante y precaria. Explica María Zambrano (1985, p. 30):

Todos los seres duermen sobre algo menos vivo que ellos que los sostiene, mostrando así la deficiencia de la vida, su no ser vida enteramente, su necesidad de dejarse sobre algo. El pájaro se duerme sobre el nido, es decir, en una concavidad; el insecto, en la planta o en la rendija invisible; el pez, en su lecho marino o apegado a la roca. El reptil y el cisne se enroscan sobre sí mismos en una imagen cósmica. Y todos los animales, aun los superiores, se recogen y aun se pliegan y tienden a incrustarse en algo consistente, ya que la tierra no siempre se les da. El hombre civilizado se extiende sobre el lecho que sustituye y simboliza a la tierra madre y que conserva siempre algunos de sus componentes — metal— o de sus más representativos dones, como la madera. Y la madera simboliza o por lo menos alude a la materia, la materia prima, diríamos, y a la madre, como su mismo nombre indica.

De ser así, el insomnio escenificado por Ana Torres flotará sobre una cama que se proyecta o desdobra en un campo gravitacional: “No soporto estar horizontal. Se me enredan las sábanas alrededor de los brazos, y del cuello”, se escucha en la segunda parte de la obra, titulada “Tratamiento”. La horizontalidad del cuerpo, postурео que a la voz autoral le suena a imperativo autoritario, reitera la imposibilidad de dormir y vuelve a barajar las coordinadas que separan la vida consciente (la vigilia) del mundo inconsciente (lo onírico): “Ahora mismo estoy ¿soñando? Ahora mismo estoy ¿sonámbula? Sobre las plantas, porque no soporto estar en posición horizontal. No soporto estar en posición horizontal. La cama no me deja irme por las mañanas, después de haberme tenido toda la

noche en vela. [...] La cama me recuerda que cada día estallan bombas y que todavía existen muertos que no tienen quien los vele”.

No es casualidad que la simbología evocada por Zambrano para indagar en los sentidos de la cama remita a su vinculación con la naturaleza. El ritual escenificado en *Con lo que me gustan a mí las flores*, si bien rechaza una evolución en forma de progresión dramática, poco a poco va incorporando una imaginería ligada a los elementos primordiales: el agua del llanto y del sudor, el aire del diafragma en estado de alerta, la tierra de las sepulturas, el fuego de las fallas. Todo este campo semántico y sensorial nos conducirá a la anagnórisis de la protagonista (la revelación del origen de su avasallador insomnio) y la conciliación de ambas mujeres, Ana y la Abuela, con la idea de la muerte.

Sin renunciar a su arcabuco trágico, o precisamente por ello, *Con lo que me gustan a mí las flores* nos regala una celebración intuitiva y espontánea de la vida. Porque, al menos desde Nietzsche y su afirmación de lo dionisíaco como principio trágico, nos hemos dado cuenta de que lo verdaderamente trágico no es la muerte, sino la vida misma, de ahí que Angélica Liddell (2024) afirme que “la muerte no es la tragedia, la tragedia es el nacimiento”. Por supuesto que en sus palabras resuenan las de María Zambrano (1985, p. 110): “La tragedia se da en ese instante en que la historia fatal —la historia aun bajo el sueño— se abre. La máscara cae y aparece un ser. Suceso que declara una vez más que en la tragedia se trata del nacimiento”. Quizá por eso la pieza de Ana Torres, un enfrentamiento ensoñado a la pérdida, se concluya con un baile, es decir, con “el vivir nacimiento y muerte a un tiempo, consumiendo la vida antes de morir” (Zambrano 1985, p. 115). Habrá que abandonar el teatro cuando todavía nos atraviesa la pregunta de la Abuela: “¿Y me quemaréis al final?”

Referencias bibliográficas:

- Freud, Sigmund (2013) [1899]. *La interpretación de los sueños*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal.
- Heidegger, Martin (2019) [1952]. *El origen de la obra de arte*. Trad. Helena Cortés Gabaudan, Leyte Coell. Madrid: La Oficina.
- Liddell, Angélica (2003). “Llaga de nueve agujeros”, en J. Monleón y N. Diago (eds.), *La palabra y la escena*. Valencia: Universitat de València.
- (2024). “Trabajo, luego no muero. Ese es el silogismo”. Entrevista a Andreu Gomila, *La Vanguardia*, 13 de julio de 2024.
- Lukács, Georg (1968) [1956]. *Introdução a uma estética marxista*. Trad. Carlos Nelson Coutinho, Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Torres, Ana (2022). *Ara*. Barcelona: Mutis.
- Zambrano, María (1985). *El sueño creador*. Madrid: Turner.