



Sueños de una tarde dominical:
acontecere de una rosa antiedípica

Mariana Libertad Suárez
Universidad Simón Bolívar
(Venezuela)

[Localice en este documento](#)

(LA OTRA FRIDA y FRIDA juegan con sus manos produciendo con las sombras los dos personajes del último diálogo: Las flores)

FLOR.- Yo soy una flor
y tú ¿quién eres?

LA OTRA FLOR.- Yo soy una rosa.
Seamos amigas.

(Maritza Núñez, *Sueños de una tarde dominical*)

A partir de éstas y otras referencias a un proceso de construcción subjetiva no concluido, Maritza Núñez abre, en su escritura, posibilidades de pronunciamiento -en un lugar espaciotemporal por venir- a ciertos constructos femeninos emergentes, nómadas y, por extensión apátridas. Tanto en *A la luz de la oscuridad* (1998), como en *Sueños de una tarde dominical* (2000) y *Jeux y otros cuentos* (...), la autora subvierte las herramientas tradicionales de delimitación del espacio geográfico y, por medio de la exhibición de su carácter arbitrario, abre nociones como las de Patria, territorio nacional o lugar de pertenencia, hasta ponerlas al alcance de sujetos en movimiento difícilmente re-presentables dentro de los límites de la lógica.

Uno de los recursos más empleados en sus obras para desdecir el alcance de la palabra escrita, y de la institución literaria en toda su amplitud es el uso de representaciones gráficas -como fotografías, grabados, referencias a pinturas y apelaciones a manchas de color- insertas en espacios textuales. Se trata, pues, de combinaciones productoras de sentido que rompen, al mismo tiempo, el concepto de belleza, los márgenes de la “normalidad” y la ilusión de verdad que -al menos dentro del imaginario occidental- subyació durante mucho tiempo en/bajo la palabra escrita.

Entre sus obras, la que tal vez responda de manera más radical al lenguaje como herramienta de organización social y, en consecuencia, de homogenización de la alteridad es *Sueños de una tarde dominical*. En esta pieza teatral, la autora remite al discurso plástico desde el momento mismo de la elección del título, pues con él hace referencia a un mural de Diego Rivera, “Sueño de una tarde dominical en la Alameda central”, que -por su parte- constituye una rareza dentro de las creaciones del autor.

Esta pintura, si bien responde a las directrices figurativas que con frecuencia se han establecido dentro de la plástica del muralista, tiene un tono profundamente onírico en su contenido y, por tanto, se toma la licencia de inscribir en un mismo plano de ficción a la muerte, al acta de independencia de México, a una Frida Kahlo capaz de asir el equilibrio, a Emiliano Zapata, a Salinas de Gortari y a José Martí, entre otros. Es decir, a pesar de la apuesta por el realismo que signa la pintura de Diego Rivera, el mural que Maritza Núñez elige como soporte pictórico de su pieza teatral

roza los límites del surrealismo y evidencia la condición de constructo verbal de la Historia, las artes y la cultura.

La elección de este mural, si se quiere, “menor” dentro de la producción total de Diego Rivera, a la par de la focalización del discurso teatral en la figura -sin duda periférica y contracanónica- de Frida Kahlo revelan la búsqueda de Maritza Núñez, quien pretende -por medio de estas referencias- desplazar el poder de organización tradicionalmente atribuido a la palabra, hacia la evidente falsedad de la pintura y, con ello, hacer de la referencia plástica -que, en este caso trasciende la dimensión preformativa de la obra- un territorio de pertenencia e idóneo para la construcción identitaria.

A pesar de la aparente distancia espacio/temporal que separa la figura de la escritora Maritza Núñez del personaje elegido como eje de su ficción: la pintora Frida Kahlo, con esta pieza teatral se construye un nexo que implica al menos tres rasgos definidores: en primer lugar, aparece el gesto disidente traducido en la permanencia voluntaria -tanto de la autora, como del personaje- en el lugar de la “rareza”, dada tanto por su condición de extranjería, como por la elección consciente y política de una identidad nacional *otra*.

En segundo término, tanto la autora como el personaje que construye proponen constantemente la insuficiencia de las herramientas tradicionales de expresión, así que las mezclan de manera indiscriminada hasta alterar -muchas veces al extremo de hacerlos desaparecer- el sentido y el uso más convencional de las mismas. Finalmente, la rebeldía que les impide, a ambas, la elección de una forma de expresión pura, obliga al espectador a una lectura paratáctica de las obras que contenga, al mismo tiempo y sin estructuras jerárquicas, todas las identidades y sus discursos generadores en torno a estas subjetividades nacientes.

Tal vez por ello, en *Sueño de una tarde dominical*, Núñez decide construir una Frida que re-presente -es decir, que traiga nuevamente al presente y ponga en circulación- a la vez todos sus mitos, que acumule todos los significados posibles. De hecho, en esta obra aparecen cuatro -o eventualmente, seis- personajes cuya identidad habita en el nombre/rostro sin cuerpo significado de la pintora: Frida, la otra Frida, Frida niña, Ella y las dos Flores que hablan en el postludio de la obra, representan en este texto la proliferación de identidades de la pintora que en una innegable necesidad de pertenecer, se cosifica hasta que logra ser dicha por quienes la rodean.

Así, Frida -bajo cualquiera de las máscaras que se le atribuyen en este texto- logra situarse frente a todos los *Otros*, amos del discurso: Breton, Rivera, Trotsky, el Padre y el Hombre, y -cuando logra interpelarlos- se fuga por medio de una representación plástica que logra, con más o menos contundencia dentro de cada escena, dejar al descubierto la falsedad de los significantes identitarios inscritos por cada YO, sobre su cuerpo.

De hecho, desde el primer diálogo de *Sueños de una tarde dominical* -que no por casualidad, está inserto en una escena donde no hay imagen, sino sólo

palabras y sonidos- se inicia el viaje, con una función remotamente épica, que permitirá la existencia del personaje *Frida* hacia el final de la trama. Aún más, en el preludio de *Sueños de una tarde Dominical*, las relaciones palabra/poder y su desestabilización desde el silencio y la plasticidad del *otro* determinan lo que serán las escenas sucesivas, todas ellas, como se verá más adelante, con cierto grado de reiteración que tiende a acusar el carácter mecánico de los intentos normatizadores.

La acotación que acompaña el *preludio*, donde se pide una “(Atmósfera de irrealidad)” resulta por demás elocuente, sobre todo, si se tiene en cuenta que sólo bajo estas condiciones le es conferida la voz al *Padre de Frida*, quien - además- goza de un nombre y, en consecuencia, de una identidad puramente relacional. Este personaje que dentro del imaginario de Occidente debiera ocupar el centro de la narración, en este caso, sólo cuenta una breve subhistoria que no progresa, no tiene un fin claro, no supone la realización de ningún héroe y, además, resultaría poco interesante si no estuviera acompañada de los comentarios explicativos de la *voz de Frida niña*. Hacia el final del *preludio*, el padre afirma:

La Lokura era reino de espléndido colorido, sólo comparable al arco iris. Hasta que un día, de tierras muy lejanas, llegó el Rey Sapo...

(...) Eran los suyos unos ojos extraños que parecían abarcarlo todo desde ese rostro sin edad. Y así, una mañana en que el NiñoSapo salió a pasear, posó su mirada en una hermosa doncella del país de la Lokura (...) Desde ese día, el país de la lokura cambió. Allí donde había reinado la calma... (Núñez, 2000: 22-23)

Con este punto de partida, se hace más que evidente el gesto desacralizador que atravesará todo el texto y que, desde el mismo momento en que comienza el proceso de enunciación, reduce la *voz del padre* a la de un contador de historias altamente explicativas y moralizantes, pero contrarias a cualquiera de los presupuestos lógicos y prospectivos de una narración épica; sin embargo, el síntoma más sedicioso de todos los que componen este preludio no está en su forma, sino en su contenido.

Aunque se trate de una narración trivializada, la historia del reino de la *Lokura* formalmente alude los relatos metaficcionales cuya función en la dramaturgia clásica era dar sentido a la obra teatral en su totalidad. A pesar de ello, al contar una historia donde los mitos construidos tanto en torno a Diego Rivera, como sobre Frida Kahlo, permanecen relegados en el espacio de la leyenda, al mismo tiempo se estaría dejando en evidencia la insustancialidad de estos constructos y su condición de discursividad pura, en detrimento al carácter de “verdad histórica” que les ha dado un lugar dentro del imaginario latinoamericano.

Asimismo, al convertir a *Diego* -el referente más fuerte del “nombre del padre” dentro de lo muchos mitos inscritos sobre el cuerpo de *Frida Kahlo*- en un NiñoSapo, cuya calma se alteraría ante una presencia femenina, se estaría -por una parte- resemantizando la dicotomía sujeto/objeto desde la

que se ha leído incontablemente la relación de pareja de estos pintores. Por la otra, se estaría invirtiendo el lugar del poder en la dicotomía deseo humano/deseo animal que permitió la lectura de Frida dentro del campo cultural del México de la Revolución.

En otras palabras, por medio de esta pequeña fábula con que Maritza Núñez introduce la pieza teatral se anuncian esos desplazamientos de sentido que atravesarán toda la obra, y que permitirán la emergencia final de una subjetividad reterritorializada, con una identidad construida desde la insuficiencia del lenguaje y en un espacio puramente plástico, arbitrario y voluntariamente ocupado.

Desde entonces, todas las Fridas del texto se encargarán de recuperar el resto de los estereotipos donde se ha pretendido encasillar a la pintora, en las primeras escenas de *Sueños de una tarde Dominical* circulan alternativamente una Frida sobremexicanizada que, en un gesto profundamente irónico, trata inútilmente de confundirse con la masa que en el espacio dramático supone el público espectador; Frida la víctima, que le canta a su marido infiel “Así tú me abandones, corazón,/no dejaré de amarte con pasión./ Te seguiré a los cielos/ porque la muerte es nada ante mi amor” (Núñez, 2000: 30); y Frida la mujer fatal, construida por la *voz del padre* y padecida por Diego Rivera.

El correlato empleado por Maritza Núñez para expresar la disección del cuerpo de Frida Kahlo que, sin duda alguna, pretendió su domesticación, es el cuadro *Unos cuantos piquetitos*, obra que -al igual que *Sueños de una tarde Dominical*- además de ser inclasificable tanto formal como genéricamente, yuxtapone la imagen y el texto para demostrar la incompetencia representativa de ambos códigos.

Este cuadro -si bien en su dimensión plástica resultaría altamente cercano a *lo real* en tanto deja al descubierto heridas, dolor y otras sensaciones difícilmente definibles por medio del discurso- al mostrarse al mismo tiempo y en diálogo con el lema “unos cuantos piquetitos”, se carga de una ironía que desdeja la objetivación de Frida Kahlo como ente pasivo y sufriente. Quizás por ello, cuando Maritza Núñez hace uso de esta pintura, ironiza aún más en torno a la representación de la Frida/esfinge, ilegible, portadora de un secreto e incapaz de producir ninguna sensación diferente a la lástima, ni otro relato que no sea el que construye y refuerza el imaginario correspondiente a este sentimiento.

Este intento por evidenciar la falsedad de cada uno de estos rasgos identitarios construidos sobre Frida por todos los que la rodean, se acentúa con otras referencias a cuadros e imágenes tanto de pinturas de Kahlo como de los otros artistas plásticos reproducidos -bien sea en calidad de personaje o como recurso extratextual- dentro de esta escritura. Por ejemplo, en la “Escena V”, después de que el personaje Frida se ha posicionado frente al pensamiento monolítico tanto de la Revolución, como del canon pictórico que la legitimaba y ha concluido afirmando: “¡A pasarla bien! Porque la vida, cuates, es un relajo. Y la muerte también” el personaje André Breton le

pinta unos bigotes “evocando la Mona Lisa de Marcel Duchamp” (Núñez, 2000: 71).

La elección de otra obra plásticamente osada, cuestionadora de los límites del arte y fundadora de una nueva forma de expresión no parece ser casual. Posiblemente, este discurso pictórico -por demás irreverente y contracanónico- que en el año 1919 pretendió refigurar un discurso ya establecido, y proponer la desacralización absoluta de la nostalgia, esté vaciando de narraciones el cuerpo de Frida Kahlo, en cuya superficie se habían inscrito una serie de marcas distintivas de las posturas políticas - arraigadas en la falacia de la memoria colectiva- que se encontraban en boga durante la Revolución mexicana.

Por eso mismo, el aire caricaturesco de la pintura de Duchamp y su reconstrucción sobre el rostro de Frida Kahlo, bien pudieran ser leídos como la apertura de ese t(r)opos o lugar discursivo donde se arraigará la subjetividad *otra* atribuida a la pintora en esta obra teatral. De hecho, sólo después de esta escena, Frida confiesa que su pintura responde a un proceso de autodesignación y que la historia que cuenta de/sobre sí misma en sus cuadros, no es más ni menos cierta -o, lo que es lo mismo: no es más, ni menos imaginaria- que el resto de los relatos que le circundan. La discusión que establece con Diego durante la escena XIV resulta muy iluminadora al respecto, aún más cuando ella le dice:

Y tú, observa la diferencia entre los rostros de los niños o de las indias que has pintado y esos rostros fríos y sin vida de tus Lenin, tus Marx y tus Stalin que pintaste para que sirvan de propaganda (...) No he pintado para ser famosa ni me he llenado la boca de teorías estúpidas como todos ustedes.

He pintado porque necesitaba pintar para vivir. (Núñez, 2000: 87)

Esta delimitación -por primera vez explícita en el texto- del espacio pictórico como el lugar de existencia de Frida, en tanto sujeto desterritorializado en situación de emergencia, arrastra consigo las ideas de soledad e individualidad que, por una parte, contradicen desde su postulación la intención homogenizadora del discurso atribuido a Diego dentro de la pieza teatral y, por la otra, suponen un gesto de resistencia fácilmente extrapolable al que realiza Maritza Núñez al escribir *Sueños de una tarde dominical*.

En ambos casos, las creadoras optan por la construcción de textos-museos. Es decir, ambas eligen la construcción de imágenes leídas previamente por ciertas escrituras (o viceversa), que funcionan, a la vez, como espacio de exclusión y confinamiento, pero que permiten la resemantización de las representaciones gráficas y su puesta en circulación dentro de un nuevo imaginario; y tal vez esta elección se deba, a que la superficie irregular, movable y polisémica de los textos museos constituye una alternativa para sostener la construcción identitaria de los sujetos en fuga.

En otras palabras, tanto la pieza teatral como las pinturas en su condición de discursos metaficcionales, se erigen como una superficie espacial que fácilmente pudiera sustituir aquella que -según la ley del padre- no puede corresponder a estas subjetividades nomádicas, y les permite la posibilidad de recuperar un asidero identitario que, dada su condición de simulación de la simulación, no cubre, ni relega al olvido su arbitrariedad, sino que -por el contrario- hace de la simulación y la elección de un semblante determinado, una posibilidad de existencia.

Este planteamiento se refuerza cuando hacia el final de la pieza, el *Padre de Frida*, nuevamente aparece, y en su intento de anquilosar la imagen de la pintora, la fotografía junto al resto de los personajes de la obra. Rememorando el sentido de falsificación de la Mona Lisa de Duchamp, por segunda vez en la obra, una foto pasa a re-producir una pintura -en este caso el mural de Diego Rivera que le da título a la obra- y, con ello, se cierra la reflexión acerca del vínculo representativo que se inició cuando la negación por la nostalgia se dibujó sobre el rostro de Frida.

Hace un nuevo paso breve por “La piedad” y -finalmente- asume como su lugar de permanencia un espacio ficcional *otro*, donde juegan *Frida* y la *Otra Frida*. Ambas establecen una relación puramente fraternal, al margen del nombre del padre y, al hacerlo, quedan convertidas en sombras, es decir, hasta su corporeidad desaparece; sin embargo, tal y como lo presenta la autora, este proyecto dista mucho de negar la existencia del sujeto o la validez del valor de la semejanza.

Al contrario, el cierre del último diálogo con la exhortación de una “flor” a “otra” bien pudiera interpretarse como una propuesta utópica *otra*. Al concluir con la afirmación: “Yo soy una rosa. Seamos amigas” (Núñez, 2000: 104) Maritza Núñez apuesta abiertamente por la posibilidad de un espacio futurible, en los márgenes de la lógica patriarcal, que apueste por la elección voluntaria de las anclas identitarias y por los nexos fraternales. Ahora bien, también se propone en esta obra que este espacio futurible, es enunciable desde y solamente gracias a la sobreafectivización del discurso. Sólo por medio de una apelación a las emociones y de la transmisión de sensaciones no reductibles a los sentimientos, ni su discurso y sólo rememorables a través de la plástica, el *no lugar* es alcanzado.

Quizás ello se deba a que se trata de un proyecto utópico tan “raro” como la posición autoral de Maritza Núñez, que pretende replicar tanto a los imperativos del canon junto al que se inscribió la obra plástica de Frida, como a las exigencias mínimas de pertenencia al espacio identitario que esta autora ha elegido como propio y que, en esta obra, -por medio de la desacralización de los elementos de pertenencia tradicionales- consigue ocupar voluntariamente.

Bibliografía

a. Ficción:

Núñez, Maritza (2000) *Sueños de una tarde dominical*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. Madrid.

b. Teoría y crítica:

Agamben, Giorgio (2000) "Bartleby y de la contingencia". En: *Preferiría no hacerlo*. Editorial Pre-textos. Valencia.

Deleuze, Gilles (2000) "Bartleby y la fórmula". En: *Preferiría no hacerlo*. Editorial Pre-textos. Valencia.

Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (2000) *Mil mesetas*. Editorial Pre-textos. Valencia.

Derrida, Jacques (1989) *La escritura y la diferencia*. Anthropos. Barcelona.

Kristeva, Julia. (1994) "De la identificación: Freud, Baudelaire, Stendhal". En: *(El) Trabajo de la metáfora*. Gedisa Editorial. Barcelona.

Ludmer, Josefina. (1984) "Las tretas del débil". En: *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Ediciones Huracán. Río Piedras.

Pardo, José Luis (2000) "Bartleby o de la humanidad". En: *Preferiría no hacerlo*. Editorial Pre-textos. Valencia.

Rodríguez, Víctor (2002) "Cine menor y performatividad queer". *Universitas Humanística*. Año XXIX, # 53. Enero - junio. Bogotá. Universidad Javeriana. 109-119.

Mariana Libertad Suárez es Doctora en Filología Hispánica de la Universidad Complutense de Madrid e investigadora adscrita al centro de estudios Post-doctorales, de la Universidad Central de Venezuela. Es profesora a Tiempo Integral de la Universidad Simón Bolívar (Valle de Sartenejas-Venezuela) y dicta -en calidad de Profesora Ordinaria- la cátedra "Literatura y Comunicación", en la Universidad Católica Andrés Bello, de Caracas.

© Mariana Libertad Suárez 2004

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/sutarde.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

