

La reescritura consciente de la historia: propuestas dramáticas chilenas a partir de Juana de Arco

The conscious rewriting of history: chilena dramaturgical proposals from Joan of Arc

Dr. Juan Pablo Amaya¹
ian.amaya@gmail.com

Resumen

El presente trabajo analiza dos obras dramáticas chilenas centradas en la figura de la santa católica Juana de Arco, aparecidas en el marco de la Dramaturgia Chilena Nueva. *Juana* (2004) de Manuela Infante y *Juana de Arco El misterio de la luz* (2000) de Coca Duarte realizan una construcción parcial de la historia de la doncella de Orleans con el fin de recusar el discurso histórico de la modernidad, como un ejercicio de intertextualidad que nos invita a nuevas formas de conocer.

Palabras clave: Juana de Arco, teatro chileno, dramaturgia, posmodernidad, intertextualidad

Abstract

The present paper analyzes two Chilean dramas centered in the figure of the catholic saint Joan of Arc, which appeared in the period of the New Chilean Dramaturgy. *Joan* (2004) by Manuela Infante and *Joan of Arc The mystery of the light* (2000) by Coca Duarte carry out a partial construction of the story of the maid from Orleans with the purpose of refusing historical speech of modernity, as a intertextuality exercise that invites us to new ways of knowing.

Key words: Joan of Arc, Chilean theater, dramaturgy, postmodernism, intertextuality.

Recibido: 18-05-2017. Aceptado: 13-09-2017.

¹ Académico del Departamento de Artes y Letras, Facultad de Educación y Humanidades. Universidad del Bío-Bío, Chillán, Chile.

1.- El caso Juana de Arco en el teatro chileno

“Las cosas que se dicen en literatura son siempre las mismas. Lo que es importante es la manera de decirlas”
Jorge Luis Borges

El teatro chileno, así como la dramaturgia asociada a su desarrollo, da un lugar preferencial a la escenificación de la santa católica Juana de Arco². El Teatro de Ensayo de la Universidad Católica montó en 1951 la obra *Juana de Lorena* de Maxwell Anderson, “esta pieza muestra la historia de una compañía de actores que está ensayando una obra sobre Juana de Arco. El autor está presente para modificar, si fuera necesario, algunos momentos y textos” (Piña, 2014, p.241). Por su parte, el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH) montó en 1965 la comedia *Santa Juana* de George Bernard Shaw, dramaturgo que declaró que “la poesía de su encumbramiento, la tragedia de su ejecución y la comedia de los intentos hechos por la posteridad para reparar aquella ejecución son objeto de mi obra dramática” (Shaw, 1973, p.1123).

Con la llegada del segundo milenio, encontramos dos obras representadas en Santiago de Chile por dos jóvenes dramaturgas. Ambas obras reconstruyen la historia de una santa católica poco convencional de la Baja Edad Media como lo fue Juana de Arco: una joven doncella que libera la ciudad de Orleans de manos inglesas, enjuiciada por el Tribunal de la Santa Inquisición y condenada a la hoguera por una supuesta herejía.

Así, la figura de esta joven mujer se vuelve vigente en la escena literaria y teatral de Santiago de Chile casi seis siglos después de su ejecución, con una dramaturgia que se une al cuestionamiento a la doncella de Orleans iniciado por la generación de los teatros universitarios con las obras citadas escritas por dramaturgos europeos. A primera vista, Juana de Arco puede parecer extemporal a las condiciones y características que marcan el siglo XXI, pero una segunda mirada permite pensar en por qué dos dramaturgas chilenas retoman su persona y, más aún, para qué recrean su historia vinculada más bien a la política francesa y a la jurisdicción eclesial³.

La primera reconstrucción, titulada *Juana de Arco El misterio de la luz* (2000) por su autora Verónica (Coca) Duarte, ha sido puesta en escena y sólo publicada de manera digital. Presenta a una protagonista llena de humanidad, con todos los conflictos que ello conlleva y con una discursividad marcada por cierto sentido épico. Su estructura es fragmentada en 48 escenas que no siguen el orden cronológico de la acción sino que es alterado conscientemente por la dramaturga. Se inicia con escenas intercaladas entre momentos relativos al juicio inquisitorial y recuerdos de la infancia, para luego seguir el orden de la historia desde que intenta conseguir cita con el futuro rey de Francia hasta su captura y juicio.

2 La presencia de Juana de Arco en el teatro chileno es parte de la preocupación occidental por su figura mítica, que en la literatura, filosofía y el teatro se ha manifestado de modo diverso según las distintas épocas en que se ha representado. Distintos escritores han “interpretado su naturaleza de ‘cisne negro’ de manera diferente. Shakespeare la tilda de bruja ruin y mentirosa, Schiller la imbuye de un aire romántico propio de la época, mientras que Shaw y Anouilh están fascinados por el contraste que provocaba el personaje ante sus contemporáneos. Finalmente, a las puertas del siglo XXI destaca una revisión anoréxica y lésbica del personaje, escrita por Carolyn Gage” (Vilarós, 2013, p.243).

3 La literatura y el teatro han revisitado permanente la construcción de las figuras míticas e históricas. La nueva novela histórica propuso, en el marco del V Centenario de la llegada de Colón, una lectura de los personajes históricos en aquellos espacios de intimidad que no incorporan las historiografías nacionales. Por su parte, a partir de 1955, el teatro chileno inauguró una línea historiográfica con la dramaturgia de María Asunción Requena, seguida también por Fernando Debesa, continuada en la contemporaneidad con los trabajos de Manuela Infante con la compañía Teatro de Chile, particularmente su obra *Prat* (2001).

El 2004, Manuela Infante⁴ publicó su obra titulada Juana que abarca desde el momento en que la doncella escucha las voces hasta cuando es capturada para iniciar el proceso en su contra, dividida en 18 partes que sólo a veces se corresponden con el concepto tradicional de escena y en otras, a una unidad de contenido. Ya desde el principio, la obra se nos presenta como un trabajo de reconstrucción al leer el subtítulo “Guía para la construcción de un mundo”, claro indicio de la intención de ser una especie de manual posible para representar y comprender el mundo particular de la protagonista histórica.

Ambas obras no poseen una estructura formal de acto, escena, cuadro. La acción no ocurre en un solo día y la elección del personaje principal plantea hondos cuestionamientos sociales e históricos. Estos aspectos desafían al género dramático y a enfoques analíticos; entonces, crece la obligación de analizarlos bajo la “dominante cultural” de la Posmodernidad con el fin de determinar sus propuestas y alcances para la escena nacional.

Sin duda, los trabajos de Duarte e Infante forman parte de un conjunto de textos que innovan las formas y contenidos de lo que había sido hasta hace unos años el género dramático y, por consiguiente, el teatro en nuestro país. Desde esta base y del hecho que las obras mencionadas poseen un referente histórico de importancia, Santa Juana de Arco, es posible afirmar que éste es sometido a una reconstrucción parcial de su historia con el fin de recusar el discurso histórico de la modernidad que le dio origen por medio de mecanismos escriturales, siendo un ejercicio posmoderno que nos invita a otras formas de conocer.

2.- Mecanismos posmodernos para recusar la historia de Juana

“Quizá la historia universal es la historia
de la diversa entonación de algunas metáforas”
Jorge Luis Borges: La esfera de Pascal

El camino de la modernidad iniciado en el Renacimiento llegará a formular sus discursos ordenadores a partir de la razón en el siglo XVII. Uno de sus principales discursos es el de la historia, entendida “como proceso emancipador del hombre, conducto vertebral” (Casullo, 2004, p.10).

Sin embargo, la crisis de la modernidad gestada en su propio interior, llevará a la postmodernidad a cuestionar la validez de dichos discursos, de aquellos relatos legitimadores fundados en la misma palabra que Wittgenstein y Freud cuestionaron en su capacidad de representar la realidad.

Con la modernidad y el advenimiento de la postmodernidad, la conciencia histórica se ve intensificada “por una hiperconciencia de los contextos históricos que impide la simple imitación” (Seligmann-Silva, 2007, p.18) y de la noción de discurso que hace posible la historia.

La historia queda en entredicho por ser entendida como una narración en la que han operado procesos de selección, interpretación, organización, simplificación (Lozano, 1987, p.130); ha sido llevada a la declaración radical de historiadores que la consideran una

⁴ Eduardo Thomas ha estudiado la relación de la obra Juana de Manuela Infante con Juana de Bernard Shaw para “demostrar que el “trabajo de la memoria” histórica que realizan Infante y la Compañía Teatro de Chile, tiene fundamentos en una sólida tradición latinoamericana y europea” (2010: 181).

narración intrínsecamente literaria, como lo demuestra Hayden White en *Metahistoria*. *La imaginación histórica* en el siglo XIX al caracterizar el relato de los historiadores decimonónicos en modos de tramar romántico, trágico, cómico y satírico.

Por ende, se inaugura “un idioma de desconsuelo frente a la historia” debido a su construcción lingüística y porque acusa que el devenir humano no es secuencial hacia estados mayores sino que “sostendría procesos, pluralidades, movimientos, memorias, violencias legitimadas, guerras, paz, dominios ideológicos” (Casullo, p.15). Este idioma de desconsuelo recurrirá a ciertos mecanismos para deconstruir la historia: la fragmentación, la parodia, las escrituras en palimpsestos, los simulacros, la cita.

2.1.- Intertextualidad

Dentro de los mecanismos para deconstruir la historia, las dos obras en cuestión utilizan de modo preferente la intertextualidad, en la medida que establece un diálogo con la tradición cultural que construyó la contemporánea imagen de la santa francesa.

Se entiende la intertextualidad como diálogo de un texto con uno o varios que le anteceden, es una práctica moderna y postmoderna que deja en manos del lector/receptor las posibilidades de significación y detección de las redes de conexión a la(s) cual(es) alude según el grado de relación más o menos directa que establezca con la tradición cultural.

Para Fernando de Toro, la intertextualidad como práctica postmoderna tiene una triple función en las obras dramáticas: primero, una función estética pues demuestra ser un acto de retextualización; segundo, crítica y reflexiva de esa misma textualidad precedente; y tercero, política al desdoxificar las representaciones teatrales y culturales (2008, p.304-306).

En vista de su importancia y de la declaración de las obras en cuestión de adscribirse a la tradición de la figura de Juana, es indispensable revisar el nivel de intertextualidad que poseen e interrogar sus finalidades.

a) Intertexto

La intertextualidad, en su nivel más primario de elaboración, el intertexto, consiste simplemente en la presencia de un texto A (primero) en un texto B (secundario). El fenómeno es mucho más complejo porque el intertexto generalmente no es directo: B no cita de una fuente primaria A, sino que se van dando citas de citas como si fuese una larga cadena intertextual, intervenidas con transcripciones y traducciones que la han transformado paulatinamente; estas reelaboraciones también son cuestionadoras porque obligan a una revisión textual de procesos históricos, personajes, conceptos involucrados.

En la obra de Infante, el intertexto ocurre de manera directa, sin mención de fuentes, pero igual es posible descubrir su relación con obras dramáticas sobre el mismo personaje en cuestión. El primer ejemplo literal, es decir una presencia casi idéntica de un texto anterior, ocurre en la obra de Infante cuando Roberto de Braudricourt interroga a Juana pues ésta ha ido a pedirle ayuda para llegar a Chinon, donde está el Delfín.

El siguiente texto establece relación con uno correspondiente a la misma escena de la obra *Santa Juana* de George Bernard Shaw. Salvo los fragmentos aquí reproducidos, la secuencia y la escena del encuentro de los personajes difieren en extensión y diálogos.

BRAUDRICOURT

¿Voces? ¿Y os hablan como yo os estoy hablando ahora?

JUANA

No, es muy diferente. No debéis preguntarme nada sobre mis voces.

BRAUDRICOURT

Pero...

JUANA

Oigo voces que me dicen lo que hay que hacer. Vienen de Dios.

BRAUDRICOURT

Vienen de vuestra imaginación.

JUANA

Claro, así es como las órdenes de Dios llegan a nuestro conocimiento. (Infante, 2004, p.75-76)

ROBERTO.- Pero ¿es que las ves en realidad? ¿Y te hablan lo mismo que yo ahora te estoy hablando?

JUANA.- No; es muy diferente. No debéis preguntarme nada sobre mis voces.

ROBERTO.- ¿Qué quieres decir? ¿Qué es eso de voces?

JUANA.- Oigo voces que me dicen lo que hay que hacer. Vienen de Dios.

ROBERTO.- Vienen de tu imaginación.

JUANA.- Claro. Así es como las órdenes de Dios llegan a nuestro conocimiento. (Shaw, p.1148-1149)

Aún cuando hay que considerar también la traducción hecha desde el inglés, *Juana*, distanciada 81 años del texto de Bernard Shaw, establece una primera relación intertextual evidente en la igualdad de siete oraciones textuales.

Otro ejemplo, igual de decidor, está en el diálogo del mismo Braudricourt comentando el caso de la doncella con uno de sus soldados. Infante vuelve a realizar un intertexto con *Santa Juana* pero en instancias distintas del desarrollo de la conversación con el soldado.

SOLDADO 3

Capitán, en esa muchacha hay algo.

BRAUDRICOURT

¿Algo...? ¿qué es algo?

SOLDADO 3

Mirad a los soldados.

BRAUDRICOURT

Mmm... entiendo... algo...

SOLDADO 3

Algo que, sea lo que sea, podría ser la última carta que nos queda en la mano...

BRAUDRICOURT

Y más vale jugarla...

SOLDADO 3

... que dar el juego por perdido, exactamente señor.

BRAUDRICOURT

De todos modos no estamos para despreciar ningún medio. (Infante, p.78)

POULENGEY.- Así solía pensar; pero ahora ya no estoy tan seguro. (*Levantándose y yendo, pensativo, hacia la ventana*) De todos modos, no estamos para despreciar ningún medio. Hay algo en esa muchacha.

ROBERTO.- ¡Cómo! ¿Crees que la rapaza puede obrar milagros?

POULENGEY.- Creo que la muchacha misma es un milagro. Sea lo que sea, es la última carta que nos ha quedado en la mano. Más vale jugarla que dar el juego por perdido. ¿Quién sabe? (Shaw, p.1146-1147)

Los casos de intertextos no terminan ahí, Infante parece haber seguido la lectura de la obra de Shaw con mayor detención. El caso se repite en la secuencia CARTA DE BRAUDRICOURT LLEGA A LA CORTE cuando el Arzobispo recomienda a un Paje recibir a la doncella pues sería un hecho que daría fe al dotarle de la condición de milagro.

ARZOBISPO

¿No sería facilísimo decirles la verdad?

PAJE

No la creerían.

ARZOBISPO

Perfectamente, pues la Iglesia tiene que gobernar a la gente por el bien de sus almas, del mismo modo como el Delfín los gobierna por el bien de sus cuerpos, ¿entendéis? (Infante, p.80-81)

Compárese con el texto de Bernard Shaw, sobre todo fijese en las palabras finales del Arzobispo.

LA TRÉMOUILLE. - ¡Por Dios, no! No es bueno que todos estén enterados de todo.

ARZOBISPO. - ¿No sería facilísimo decirles la verdad?

LA TRÉMOUILLE. - No la creerían.

ARZOBISPO. - Perfectamente. Pues la Iglesia tiene que gobernar a la gente por el bien de sus almas, del mismo modo que la gobernáis por el bien de sus cuerpos. Para ello tiene que hacer lo que vosotros; es decir,

alimentar la fe con la poesía. (Shaw, 1973, p.1160)

Este texto fue utilizado por Infante para configurar la escena en que Juana reconoce al Delfín entre la multitud presente en la corte de Chinon. La idea es mostrar que el hecho fue manipulado por una jerarquía eclesial para ser comprendido en un aspecto místico también. Más adelante, las manipulaciones continúan en ambas obras pues tanto el mismo Arzobispo y el Delfín le hacen creer a la doncella que reconoce al rey por sus propios méritos y no por el engaño al que fue sometida.

En un nivel menos literal pero igual posible de reconocimiento intertextual, Infante incorpora un texto procedente de la obra de Coca Cuarte. Está inserto luego que Juana recibe una flecha durante la batalla; la protagonista dice lo siguiente en algún momento de los tres días en que estuvo inconsciente, según cuenta la acotación. Léase:

JUANA

(Durmiendo) Mi corazón sostiene mi cuerpo, mi cuerpo sostiene el estandarte que a su vez sostiene a los soldados, los soldados sostienen la batalla y los que mueren sostienen las victorias... eso está bien, creo... de lo que no he podido enterarme es qué sostiene mi corazón que sostiene mi cuerpo para que éste sostenga el estandarte que a su vez sostiene a los soldados que sostienen la batalla que se dice ganada porque yacen miles de muertos (...). (Infante, p.101)

Esta escena toma incluso la figura literaria llamada concatenación del texto primario de Duarte, particularmente de la secuencia 47. LA HOGUERA. Sin embargo, la cita es sólo inicial pues en ambas obras los contextos son diferentes. Léase un fragmento final del discurso de la protagonista:

JUANA: (...) ¿Para qué? ¿No me sostenía acaso tu mano? Tu mano sostenía mi corazón, mi corazón sostenía mi cuerpo, mi cuerpo sostenía la batalla y el estandarte, el estandarte sostenía a los soldados, los muertos las victorias. La muerte. Mi descanso, mis ojos volviéndose incandescentes. (Duarte, 2000, p.54)

Aunque la presente investigación se desarrolle en la textualidad literaria de dos obras dramáticas y en el presente capítulo se analizan sus relaciones intertextuales con obras literarias e históricas de la tradición occidental, hay que mencionar que *Juana*, la obra de Manuela Infante, también alcanza la realización cinematográfica reciente estableciendo nexo con la película *Jeanne d'Arc* (2000) del director Luc Besson y con la actuación principal de Milla Jovovich en el papel de la doncella de Orleans.

Con esto se complejiza el análisis intertextual pues demanda conocimiento y dominios extraliterarios, a la vez que sugiere la diversidad de fuentes involucradas en la construcción de esta obra dramática y, por extensión, la obra de arte postmoderna.

El intertexto está inserto en un diálogo inicial entre el Delfín y el Arzobispo discutiendo sobre el estado de las cosas en la corte, preocupados por la falta de financiamiento en el reino y por el incremento de ingleses en el territorio. Pese a todo, Carlos tiene esperanzas en cambiar las cosas, en contra de la oposición del jerarca:

DELFIN

Aún tengo soldados, quiero defender mi reino... digo... quiero que ellos lo defiendan y que me dejen tranquilo de una buena vez. ¡No es eso lo que los reyes hacen! ¡Por Dios...! Además, con la mitad de Francia en manos de los ingleses, ¿qué más puedo perder?

ARZOBISPO

¡La otra mitad...! Su Majestad, me parece que os empecináis en... en... (Infante, p.60)

En el filme, la escena es similar y corresponde al mismo cuestionamiento y preocupación que tiene el Delfín. Para comparar y reconocer el intertexto realizado por Infante, se transcribe el diálogo alrededor del minuto veintiuno.

(En los interiores de palacio, llega una carta enviada por Juana para el Delfín donde le plantea su misión y le solicita recibirla)

Delfín: Después de todo, con la mitad de Francia en manos de los ingleses, ¿qué más puedo perder?

Tremoille: La otra mitad.

Obispo: No debe verla majestad, puede ser una trampa del demonio.

En la vereda opuesta, el trabajo de Duarte parece estar inscrito con menos relaciones intertextuales a obras literarias pues sólo fue posible rastrear un caso, si lo fuera, lo que no significa que no pudieran existir otros.

El intertexto en cuestión está en el inicio de la obra de Duarte pero corresponde al momento del juicio y juramento de Juana, entre la captura y la quema, Cauchon le pregunta a la doncella si cree estar en gracia de Dios, a lo que le responde "Si no lo estoy, que Dios me la dé, y si lo estoy, que Dios me la conserve" (Duarte, p.6). Texto similar se encuentra en Bernard Shaw al final de su *Santa Juana*. El caso no termina ahí porque las palabras de Juana están citadas en textos biográficos y hagiográficos que parten de las actas del juicio inquisitorial; para comprobación, dos ejemplos:

Cuando Jean Baupère le preguntó:

-¿Sabéis si estáis en gracia con Dios? –ella respondió:

-Si no lo estoy, que Dios me tenga en su gracia y si lo estoy que Dios me mantenga. (Dequeker-Fergon, 2009, p.115)

Inmediatamente el obispo interrumpió para utilizar esta frase contra ella: le preguntó si se sabía en estado de gracia (...).

-Si no estoy en gracia, quiera Dios concederme ese don; y si lo estoy, quiera Dios no privarme de él, pues nada me daría tanta pena como saberme excluida de la gracia de Dios. (Buraya, 2005, p.101)

Ante el caso, la pregunta que queda en el aire es cuál fue la fuente elegida por Duarte para la construcción de su obra. Pareciera ser que corresponde más afirmar que hubo una especial atención a lo declarado por la misma Juana; la dramaturga puede haber leído tanto

la fuente primaria o alguno de los tantos textos secundarios a que dio origen el interrogatorio pues se encuentran más citas intertextuales como ejemplos.

Para iniciar la ejemplificación, Duarte realiza un intertexto para indicar que al momento de la captura, Juana tenía plena consciencia de lo que estaba pasando:

Sé que los ingleses me matarán creyendo que después de mi muerte podrán ganar para sí el reino de Francia. Pero aunque fueran cien mil veces los que son ahora, no lo lograrán. (Duarte, p.43)

Compárese con lo registrado en las actas del proceso citadas por Buraya como demostración de las consecuencias políticas de Juana, en el momento justo de gestación de los estados nacionales y la pérdida creciente del feudalismo:

-Bien sé que esos ingleses me harán morir, creyendo después de mi muerte conquistar el reino de Francia, pero aún cuando el número de ellos llegue a ser cien mil veces mayor que el actual, no conseguirán apoderarse del reino. (Buraya, 2005, p.56)

La incorporación de intertextos ocurre también en personajes como Cauchon, que fue acusador en el juicio inquisitorial. Por lo tanto, otro ejemplo que forma parte de una larga presentación sobre la persona de Juana y las condiciones de su captura:

Le agradó a la Suprema Providencia que una mujer de nombre Juana, vulgarmente llamada la Doncella, haya sido tomada y capturada por célebres hombres de armas en los límites de nuestra diócesis y jurisdicción (...) se había vuelto culpable de graves delitos, tanto en nuestra diócesis como en muchos otros lugares de este reino. (Duarte, p.94)

En este intertexto hay mayor redacción creativa por parte de la dramaturga aunque de todas formas es perceptible la fuente original. Al momento de comparar, considere las múltiples traducciones que ha tenido el texto en 500 años:

-Esta muchacha, Juana de Arco, ha sido capturada en el distrito de nuestra diócesis. Se la acusa de diversos crímenes contra la ortodoxia, cometidos en nuestra diócesis de Beauvais y en algunos otros lugares, y toda la cristiandad los conoce. (Buraya, p.92)

Siguiendo con los ejemplos, la secuencia 40, un diálogo entre Juana y Cauchon, también está construida a partir de las declaraciones registradas por el escribano del juicio. En él, Juana aduce ser buena cristiana, que sabe los rezos que toda muchacha debe saber y trata de negociar la posibilidad de confesión negada.

Duarte incorpora intertextos completos en sus enunciados y variados en su temática, es decir, defensas de Juana que cubren gran parte de las acusaciones a que fue sometida: aquí otro caso respecto a sus ropas de hombre: “Dénme un vestido, lo tomaré y me iré,

sino es así, no me lo pondré. Me contento con el que tengo, puesto que le place a Dios que lo lleve” (Duarte, p.45). Cita tomada de la siguiente defensa: “-*Dadme esas ropas y me las pondré, siempre que me dejen en libertad; de lo contrario, no las quiero, y me quedo satisfecha con mi traje, pues le place a Dios que lo lleve*” (Buraya, p.102).

Las actas del juicio fueron reescritas varias veces y en el proceso fueron intervenidas en su extensión y contenido. El documento tuvo intervenciones desde el mismo momento de su escritura primera con el fin de ajustar las declaraciones a su único objetivo: comprobar la herejía de Juana. Duarte incorpora un intertexto con el fin de indicar lo viciado del juicio mediante estas palabras: “¡Se conserva todo lo que está en mi contra, pero no lo que está a mi favor!” (Duarte, p.49); tomado de este texto original: “*¡Qué bien os cuidáis de poner por escrito todo lo que me es adverso y de suprimir todo lo que me es favorable*” (Buraya, p.94).

En resumen, la obra *Juana de Arco El misterio de la luz* está construida desde la secuencia 39, de un total de 48, a partir de intertextos tomados de la historiografía que cita a su vez las actas del tribunal de la inquisición. Los intertextos son utilizados para construir al personaje de Juana y de aquellos participantes del juicio, como Cauchon, de la manera más cercana a lo dicho en tan manipulado proceso.

Dentro de las posibilidades del intertexto no sólo está la cita más o menos declarada como se ha comprobado ya, sino que también “en forma todavía menos explícita y menos literal, la *alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones” (Genette, p.10). Es el caso de la imagen de la muerte de la oveja de Juana niña que toma Manuela Infante del trabajo de Coca Duarte de un modo más indirecto. Compárense las dos secuencias:

JUANA
Catalina, la oveja, se salvó padre... ¡está viva!

JAQUES
Muy bien, al menos hoy tenemos cena.

JUANA
Pero, padre, vos mismo dijisteis que las ovejas no se comen, que son inversión, que sólo de ellas se saca su lana.

JAQUES
¡Bueno, desde hoy digo que se come porque no tenemos nada más, Juana.

JUANA
Pero tiene nombre, ¡no podemos matar algo que tiene nombre!
(...)

JAQUES
Pero Juana por favor... no es el momento para lloriqueos... eso os pasa por andar poniéndole nombre a las cosas.
(...)

(Silencio. Comen de mala gana a Catalina la oveja. Afuera Juana vomita y llora, a Catalina la oveja le pide perdón y ella le contesta que es hora de ir en busca del Delfín) (Infante, p.71-74)

JUANA NIÑA : Lo mataste, lo degollaste, gritaba. ¿Cómo pudiste?

PADRE : Juana, no me mires con esos ojos, tenía que hacerlo.

JUANA NIÑA : Pero tenía miedo. ¿No había otra forma? ¿Engañarlo, adormecerlo?

PADRE : Hay que desangrarlo primero, si no, la carne se hace inservible.

JUANA NIÑA : ¿Por qué tenías que hacerlo tú? ¿Por qué tenías que hacerlo hoy? Sus gritos se escuchaban desde la colina. Corrí, sin comprender de quien provenían. Y estabas tú, frío, le cortaste el cuello y se retorció, amarrado a ese palo.

PADRE : Juana.

JUANA NIÑA : Vi su sangre correr por su cuello. Me dio miedo.

PADRE : Pensé que estaba solo Juana. No sabía que estabas ahí. Jamás quise que lo vieras.

JUANA NIÑA : ¿Por qué no? ¿No querías que me diera cuenta de que eres cruel? ¿Acaso lo has hecho antes? (Duarte, p.7-8)

3.- ¿Palimpsesto o Rizoma?

En la revisión realizada en el punto anterior se comprueba el modo en que las obras de Duarte e Infante establecen conexiones intertextuales con obras literarias anteriores, versiones cinematográficas e, incluso, históricas. Todas ellas siguen la práctica intertextual que Genette reconoce como la forma primera de transtextualidad y asociada a los aportes de Julia Kristeva, son ejemplos de citas sin mención de fuentes.

Sin embargo, la simple presencia de una serie de citas textuales no agota sus esfuerzos ahí pues suponemos que es una práctica que apunta a un nivel más alto de complejidad y significación de la obra dramática. Cabe la pregunta entonces: ¿palimpsestos o rizomas?

El palimpsesto, que adquiere conformación teórica con el texto de Gerard Genette bajo el mismo nombre, ha sido la propuesta constructiva de las obras dramáticas postmodernas pues refieren directa o indirectamente a otros textos.

Genette reconoció cinco formas de transtextualidad, desde las más evidentes hasta aquellas que aluden a ciertos géneros aún cuando las obras están construidas con más de una forma pues son comunicables. De las cinco, destaca la cuarta forma que el teórico dejó para el final debido a su importancia: la hipertextualidad, “toda relación que une un texto B (... hipertexto) a un texto anterior (... hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette, p.14).

Siguiendo al mismo autor, podemos decir que la operación hipertextual ocurre debido a una transformación simple o bien directa (imitación) (p.17). Importancia asume esta transformación por imitación porque parece ser el caso de las obras en cuestión. Ambas parten y dominan no sólo un modelo textual o genérico sino que varios a la vez, anclados en la tradición occidental y, sobre todo, europea.

Las obras secundarias, texto B, “evoca(n) más o menos explícitamente; sin necesariamente hablar de él y citarlo” (14). Con las citas ya reseñadas se construyó la red más directa pero queda abierta la interrogante por las otras fuentes a las cuales alude sin declararlo, requiriendo una “decisión interpretativa del lector” (p.19).

Las obras en cuestión declaran de entrada su pertenencia textual a la doncella por medio de su título y más, en su interior, con una especie de prefacio: una oración en el caso de Duarte o una profecía en la obra de Infante.

Es tanta la tradición en torno a Juana de Arco que las posibilidades de reconocer los materiales que han servido de modelo a las dramaturgas son difíciles de rastrear sólo por medio textual. Aún así, es posible afirmar que pertenecen a categorías genéricas disímiles y de períodos históricos diversos pues la doncella de Orleans generó textualidades desde su misma contemporaneidad y sigue vigente en nuestra actualidad.

Junto con la revisión de los alcances de la hipertextualidad para una escritura en palimpsesto, se hace indispensable considerar también la escritura rizomática según sus cinco principios en relación a las dos obras dramáticas sobre Juana.

En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Deleuze y Guattari eligen la introducción para exponer los alcances del rizoma como una suerte de comparación entre el libro-raíz y el sistema-raicilla. La primera forma es la clásica, aquella donde uno deviene dos pero de forma artificial pues el pensamiento no se establece de esa forma arbórea; en cambio, en la segunda, “la raíz principal ha abortado o se ha destruido en su extremidad; en ella viene a injertarse una multiplicidad inmediata y cualesquiera de raíces secundarias que adquieren un gran desarrollo” (2002, p.11).

Los mismos autores aluden a que el rizoma es la figura que nuestra modernidad reclama con gusto pues el paradigma vertical del libro raíz ha sido opuesto por uno horizontal donde podemos encontrar lo mejor y lo peor (p.11-13).

De entrada, se afirma que las dos obras chilenas sobre Juana no están construidas en base a la figura del rizoma pues no poseen ninguno de los cinco principios propios de éste. Pero como no basta la afirmación sin comprobación, se continúa con el detalle.

Los dos primeros caracteres principales corresponden a los principios de conexión y heterogeneidad: “cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro punto, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden” (p.13). Ambos trabajos dramáticos sobre Juana, carecen de estos principios porque adolecen de elementos semióticos que refieran a situaciones fuera o distintas al tiempo del relato con las que podría establecer relaciones significantes; como se demuestra en el capítulo I, al revisar que están construidas con mucho respeto a la tradición textual de Juana, forjada en medio milenio de historia. Finalmente, lo que tenemos son obras dramáticas que, salvo las alteraciones iniciales en el tiempo de la fábula, siguen un orden causal para dar cuenta de la doncella.

El tercer carácter afirma que en los rizomas hay un principio de multiplicidad debido a la “línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras” (p.14). Ante un principio como éste, el cuestionamiento es si las obras ofrecen una multiplicidad que permita la conexión y heterogeneidad; la respuesta es no, pues carecen de un número significativo de elementos similares a fibras nerviosas que atraviesen y complejicen las obras. Por el contrario, tenemos dos textos dramáticos compuestos de secuencias o momentos similares a puntos determinantes de la historia fijando una estructura muy lineal.

Principio de ruptura asignificante, correspondiente al cuarto carácter, es el resultado de la oposición “frente a los cortes excesivamente significantes que separan las estructuras o atraviesan una” (p.15). En cambio, los numerosos cortes de la acción delimitados por las dramaturgas construyen secuencias con absoluta unidad temática y sus separaciones son coherentes con la selección de la historia.

Para comprobar definitivamente la imposibilidad de clasificar las obras en cuestión como escrituras rizomáticas, el quinto y sexto carácter, asumen el cierre de la comprobación. El respectivo principio de cartografía y calcomanía es clarificador al afirmar que “un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo” (p.17).

Como conclusión momentánea, *Juana* de Manuela Infante y *Juana de Arco* de Coca Duarte están contruidos en base a un modelo calcado o, en este caso, escrito sobre otro ya existente siguiendo la metáfora del palimpsesto, por lo cual niega la presencia de cada uno de los caracteres del rizoma, en particular, los dos últimos porque son obras que no aspiran a ser un mapa modificable, recortable, rayable según los intereses particulares del lector.

Sus estructuras no establecen líneas de fuga abiertas y dispuestas a ensamblajes y significaciones, sino más bien son líneas arborescentes que siguen un modelo, en realidad varios modelos a la vez aunque no sea tan fácil de reconocerlos. De todas formas, esa variedad no alcanza para hablar de multiplicidad ni heterogeneidad, más bien establece la figura del libro-raíz: al modo clásico en que obligamos a nuestros cerebros a aprehender la historia y su devenir temporal en periodos limitados artificialmente.

3.- Conclusión

“Puede resultar, entonces, que
retroceder sea una manera de ir hacia adelante”
Marshall Berman

La cercanía de *Juana de Arco El misterio de la luz* de Coca Duarte y *Juana* de Manuela Infante se instala en la escena nacional en pleno siglo XXI con un llamado de atención por tener como protagonista a la doncella medieval que defiende a Francia de la invasión inglesa. Su aparición ocurre en momento particular del desarrollo temático de la literatura, en particular, del género dramático y su representación.

Las obras están escritas en el contexto de la posmodernidad como una sensibilidad cuestionadora de las certidumbres que había logrado la modernidad. Existe un cierto consenso al hablar de postmodernidad como un desencanto de los logros espirituales, científicos y técnicos de la modernidad. Traducido ese desencanto en una crisis de credibilidad de los megarelatos, entre ellos, la historia concebida como discurso imposible de tomar como verdadero al ser construido por la palabra.

Es inevitable que un texto no cite a otro anterior, sea de manera declarada o no. En el caso de las obras en cuestión, las dramaturgas son plenamente conscientes del alto nivel de citas intertextuales utilizadas, pues reconocen que ante la imposibilidad de acceder directamente a los acontecimientos de Juana, porque éstos ya pasaron, sólo nos quedan los relatos. Como las citas son indirectas, es decir, no declaradas, la habilidad de reconocerlas deja un gran margen de error, eso sin contar la dificultad sumada por las transformaciones

ejecutadas por las traducciones; de todos modos, se concluye que las obras citan obras dramáticas, biográficas, las actas del proceso inquisitorial, un filme del año 2000. En general, Duarte utilizó en gran parte los relatos históricos en oposición a Infante que recurrió a fuentes variadas pero principalmente al trabajo dramático de Bernard Shaw en su *Santa Juana*.

Manuela Infante recoge de Bernard Shaw el “modo de relacionar al arte con el imaginario de la memoria cultural, consistente en la desmitificación y resignificación de los sistemas simbólicos; y también una concepción del teatro como acontecimiento milagroso, generador de fe y libertad en el sujeto comunitario” (Thomas, 2010. p.187). Esta afirmación es extensible al trabajo de Coca Duarte, pues su obra intertextual está construida a partir de las fuentes históricas, pero con un propósito similar pues busca la reflexión y promoción de su figura de fe.

Esta relación entre Infante y Shaw, tanto como la de Duarte con las historiografías y hagiografías, generó la pregunta si *Juana* y *Juana de Arco El misterio de la luz* serían escrituras en palimpsestos según postulados de Genette o rizomáticas en palabras de Deleuze y Guattari. Se descartó el rizoma por no corresponder a ninguno de sus cinco puntos a la escritura que Infante y Duarte produjo, esencialmente porque no es fragmentaria al grado de permitirle rupturas asignificantes y menos conecta un punto con otro cualquiera. A la vez que el rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo y se ve que ambas están construidas en base a un modelo calcado o escrito encima como si fuese un palimpsesto establecido mediante una operación hipertextual gracias a una transformación simple o bien imitativa.

Bajo la sensibilidad postmoderna en que se inscriben las obras, el objetivo mayor es recusar el discurso histórico pues éste ya no tiene la validez de la que gozaba bajo la modernidad. Las dramaturgas no pueden regresar a los acontecimientos más que por la múltiple serie de relatos confeccionados en 500 años. Reescribieron conscientemente la historia, utilizaron mecanismos formales y temáticos para ofrecer su visión particular de los hechos relatados; para ello se valieron de la misma selección que utiliza la historiografía y de mecanismos posmodernos ya nombrados.

Referencias Bibliográficas

- Buraya, L. (2005). *Juana de Arco*. Madrid: Edimar libros.
- Casullo, N. (2004). Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema). *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica.
- De Toro, F. (2008). *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre-textos.
- Dequeker-Fergon. (2008). *Tras los pasos de Juana de Arco*. Barcelona: Blume.
- Duarte, C. (2000). *Juana de Arco El misterio de la luz*. Recuperado de <http://www.archivodramaturgia.cl/data/TextosDramaticos/archivodramaturgia84.pdf>
- Genette, G. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Hurtado, M. (2009). Dramaturgia chilena del siglo XXI: de cuerpos mutilados a la representación ficcional/textual de la muerte o de su enigma. *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 32, 35-54.
- Infante, M. (2004). *Prat seguida de Juana*. Santiago: Ciertopez.
- Lozano, J. (1987). *El discurso histórico*. Madrid: Alianza.
- Seligmann-Silva, M. (2007). La repetición diferente. *Criterios*. Recuperado de <http://www.criterios.es/pdf/tropicoseligmannrepet.pdf>
- Shaw, G.B. (1973). *Comedias escogidas*. Madrid: Aguilar.
- Piña, J. (2014). *Historia del teatro en Chile 1941-1990*. Santiago: Taurus.
- Thomas, E. (2010). Intertextos y Memoria en *Juana de Manuela Infante*. *Revista Chilena de Literatura*, 77, 243-264.
- Vilarós. M. (2013). Dramaturgias de la mujer guerrera. La imagen de Juana de Arco a través del teatro. *Roda da Fortuna*, 2, 243-264.
- White, H. (1992). *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.