

# Antología del teatro experimental en Bogotá (1995)

## De Fernando Duque Mesa

### Mario Lucarda

Inicio la presentación de las obras que Fernando Duque Mesa selecciona como las más significadas en su trabajo *Antología del teatro experimental en Bogotá* (Tomo I, 1995). Desgraciadamente el Tomo II que se anunciaba no fue publicado o no pudo realizarse. Pero, ateniéndome a las manifestaciones del propósito del compilador, daré la lista de las obras con las cuales pensaba completar la totalidad de su estudio.

En cuanto a las obras teatrales del Tomo I, allí se reúnen las siguientes:

*Maravilla Estar*, de Santiago García (1986), representada en el Teatro La Candelaria.

*Cenizas sobre el mar*, de José Assad (1989), representada en el Centro Cultural Gabriel García Márquez.

*Out Side, ¿Okey? Divertimiento para sor-dos y esquizoides*, creación colectiva, texto final: Fernando Ospina S. (1989-1992), representada en el Teatro Quimera.

*Función nocturna* (pieza en un acto), de Carlos José Reyes (1991).

*Galería de amor* «Exposición Viva», de Crispulo Torres B. (1993), estrenada en la Sala del Teatro Tecal.

*Vía Láctea*, de Hugo Afanador Soto (1993), representada en el Centro Cultural Gabriel García Márquez.

*Cambalache o El juego de los excesos*, de Darío Moreu I. y Mabel Pizarro Ch. (1991), representada por el Grupo La Papaya Partía.

### Obras

*Maravilla Estar*,<sup>1</sup> de Santiago García (1986)

Estamos viviendo en esta representación un ambiente de total descolocación de tiempo y espacio, marcado por una conciencia de ambigüedad en los caracteres de los personajes que actúan. Con unos parámetros de originalidad autóctona

que, convirtiéndose en alegorías y símbolos, determinan puntuales críticas al funcionamiento de la sociedad en el hacer y en el decir, el autor marca así claramente las coordenadas culturales colombianas que lo distancian del árido mundo representativo europeo que elabora de modo inigualable Samuel Beckett. Los carteles que enuncian cada uno de los cuadros llevan el sello del efecto distanciador de Bertolt Brecht.

#### I. PRESENTACIÓN

Aparece en escena un hombre, Aldo, llevando una maleta, que huye, como dirá al final al regresar a ella, de esa «oscura región de donde vengo». El lugar al que llega es un lugar fuera del mapa, nada a la derecha ni a la izquierda, nada delante ni detrás, un lugar donde se pueden gritar aquellos versos de Quevedo «¡Ah de la vida!... ¿Nadie me responde?», sin esperar respuesta. Allí, en ese lugar vacío aparece Bumer que le recrimina, de modo airado e imperativo, la toma de posesión del lugar que acaba de marcar Aldo con su presencia, ante la gran perplejidad por parte de Aldo que se imaginaba estar en un lugar desierto.

#### II. ALICIA LA MENTALISTA

Aparece Alicia, que tiene poderes telepáticos, con el cargo de responder a las preguntas que le haga Bumer, aparentemente su jefe, sobre la identidad de Aldo. Alicia cumple su función telepática sin fallo alguno, determinando que la profesión de Aldo es la de explorador, además de revelar todos sus datos personales. Alicia, agotada por el esfuerzo mental, se desmaya en los brazos de Aldo. Cuando Alicia se recupera, Aldo trata de informarse de lo que está pasando y de la aparición repentina de estos personajes. Lo único que

consigue saber es que esto es un juego. La vida, las ocasiones, el azar, los encuentros han convertido la existencia en un juego: no hay que sorprenderse de nada. Aldo, ante esta respuesta, se siente ridículo y está dispuesto a volver al lugar de donde partió. Pero, ciertamente para Alicia, que conoce el lugar donde ahora están, ninguna pregunta tiene respuesta o, mejor dicho, toda pregunta tiene infinitas respuestas que dependen de la ocurrencia y de las situaciones. Aparece el viejo Fritz ataviado de chófer. Alicia, que demuestra haber tomado simpatía por Aldo, se siente mal de nuevo y le confiesa que está embarazada.

#### III. LA TORMENTA

En el tercer cuadro entra vociferando de nuevo Bumer, quien acusa a Aldo de acoso a Alicia cuando éste trata de protegerla de la tempestad que se avecina.

#### IV. EL CAMBIO

Cuando en el siguiente cuadro Bumer ordena a Fritz que se lleve a Alicia y Fritz se la lleva arrastrando, Aldo se precipita para proteger a Alicia de esta brutalidad, pero recibe un golpe de Bumer y queda sin sentido. En este momento, se opera un cambio tanto de posición social como de personalidad de los personajes. Fritz se viste y se convierte en un médico joven; Bumer se convierte en chófer y en un alcohólico que pierde fácilmente el control de sí mismo, a pesar de los continuos avisos de Fritz. Para remarcar más la pérdida de identidad y la aleatoriedad del yo, ahora el Fritz disfrazado de médico pasa a convertirse en el hijo Bumer, y el antiguo Bumer se convierte en Elías, sobrino de Fritz. Bajo sus nuevas personalidades despiertan a Aldo, para quien no solamente las identidades y los papeles so-

ciales de Bumer y Fritz han sido trastocados, sino también el tiempo, que aparece como habiendo transcurrido cinco años desde que Aldo perdió el conocimiento. El desarrollo de los próximos cuadros reforzará paulatinamente la tergiversación de referentes familiares, para mostrarnos diferentes situaciones sociales desde su perspectiva absurda y en caricatura.

#### V. EL REGRESO DE ALICIA

Evidentemente no nos sorprende cuando en el cuadro quinto Alicia aparece con un niño de cinco años. No nos sorprende tampoco que Alicia y Aldo celebren su encuentro abrazándose con el cariño de unos enamorados. Pero sí que nos sorprenderá oír de labios de Alicia que el niño presente, Marcos, es hijo de Aldo, pues todos sabemos que no lo es. Entre palabras y palabras cada vez más absurdas entre Alicia y Aldo, Aldo está por aceptar la situación —el hombre que no sabe decir no— pero insiste en tratar de entender qué es lo que está pasando. El niño rompe en llanto y sale corriendo, y Alicia, de palabra en palabra —mezclando sentido y absurdo—, abandona furibunda a Aldo en el desolado paraje de la representación. Por fin solo, Aldo decide hacer recuento de su situación y comienza por inventariar los objetos que había puesto en su maleta. Con gran sorpresa comprueba que los objetos allí guardados son y no son los objetos que él había metido, el estado de los objetos es diferente, y en lo tocante a sus documentos de identidad aparece sorprendentemente su profesión con el rótulo de «explorador».

#### VI. LA PRIMERA MUERTE DE BUMER

En el cuadro sexto Fritz sigue manteniendo su última personalidad así como al parecer su profesión de médico, y sin

embargo viste de jugador de golf, lo que bien podría significar su posición social elevada y su relación con el poder. Fritz va seguido por Bumer en el ya iniciado papel de acólito. Con este aspecto, Fritz atiende a Aldo y parece querer responder a todas las preguntas que le haga él, con un trato tan amable y cordial, que provoca el enfurecimiento de Bumer. La cólera de Bumer, que estalla en insultos e improprios, le produce un colapso y Bumer muere. Fritz se apresura a vestir a Aldo con el atuendo de chófer que caracterizaba a Bumer. Aldo se resiste, pero Fritz, irritado por sus reticencias, le dice que es su última oportunidad aunque el trabajo sea duro. Aldo queda nuevamente solo, desconcertado, pero otra vez ante la presión de las circunstancias ha vuelto a no saber decir que no. El valor de la vida, en este caso la vida de Bumer, no tiene importancia, lo que importa es el papel que cada uno tiene en esa sociedad donde unos mandan y los otros obedecen; unos que saben cómo van las cosas y otros que sin entender nada van siendo arrastrados de un lado para otro, víctimas del juego incomprensible que aquellos montaron. La amenaza de una tempestad se cierne de nuevo sobre el escenario, y durante todo el cuadro esta amenaza obliga a actuar rápidamente y decidir con prontitud antes de que estalle.

#### VII. LOS JUEGOS DE ALICIA

Alicia, que pertenece al grupo de los que entienden la maraña de este juego, aparece en el siguiente cuadro y propone a Aldo jugar y, como siempre, jugar en este espacio y en este tiempo trastocados. El juego que le propone es el de jugar al juego de las preguntas, un juego en el que no hay preguntas, hay palabras, palabras

que requieren una asociación, ya que hay que contestar a estas palabras con otras palabras y rápidamente. Aldo se resiste, pero Alicia lo acorrala en la palabra «decisión», decidir si quedarse aquí o irse, es decir, regresar al lugar de donde vino. Aquí, Alicia inicia una propuesta de alteridad con Aldo, donde Aldo debería ponerse en el lugar de Alicia. Se trata de una renuncia de sí mismo por parte de Aldo, que todos pensamos que puede, sin sospecha, considerarse un acto de amor hacia Alicia. En este momento de proximidad física y mental, cuando los afectos de ambos parecen confluír, Alicia entreve en la lejanía de este lugar desolado una gran ciudad, la gran ciudad a la que, dice, los que son como Aldo quieren llegar. Alicia va entreviendo la ciudad cada vez con mayor claridad hasta sus menores detalles, la ciudad que necesita a los que son como Aldo y a su vez los rechaza. Pero Aldo no puede verla, mientras intuye que ésta es la ciudad donde muere la memoria. Aldo no puede verla, apenas un borroso resplandor; Alicia lamenta la incapacidad de Aldo. Pero Aldo sabe que esta es la ciudad que lo ha de lanzar hacia un futuro desconocido que lo transformará, arrancando de cuajo todas sus raíces, arrancando su memoria y sus recuerdos. Esta es la ciudad de la alienación, donde sus habitantes se ven arrebatados por fuerzas que los convierten en otros que de alguna manera ellos mismos no quieren ser.

#### VIII. LA BODA DE ALICIA

Con música de circo se inicia el cuadro octavo donde Bumer, ahora vestido de sacerdote-obispo, y Fritz, vestido de frac, entran dispuestos a unir en matrimonio a Aldo y Alicia. Aldo, como siempre, quiere comprender y quiere que los actos sean

meditados antes de emprenderlos. Pero el empuje de las situaciones arrastra una vez más a Aldo y cuando le preguntan si quiere a Alicia no puede sino responder según sus sentimientos, diciendo el «sí» del ritual. De nuevo, Aldo, «el hombre que no sabe decir no», ante la sorpresa de que Bumer se haya convertido en obispo y presionado por Alicia, que está en el círculo de Bumer y Fritz, es manejado contra su voluntad. Como antes, en los tres primeros cuadros, apareció Bumer con el cariz manifiesto de los símbolos del hombre de riqueza y de poder, y como luego aparece Fritz con los símbolos de la Ciencia en manos del poder, ahora aparece Bumer bajo los rasgos de los que ejercen el poder por la Religión y Fritz simbolizando la legalidad que el mismo poder dictó.

Bajo la presión de estos poderes, Aldo, el hombre común, inerme y vulnerable, es sometido a la voluntad del poder y «no sabe decir no», como no sabía hacerlo tampoco el protagonista de *Un hombre es un hombre*, en la obra de Bertolt Brecht. Tras la boda religiosa sigue la fiesta donde Bumer, bajo los efectos del alcohol, pierde por completo los estribos y es castigado bajo las recriminaciones de Fritz, la autoridad civil. Ahora es cuando Bumer, en un derroche de energía desbocada, manifiesta su espíritu poético y soñador y abomina contra los Fritz que le han convertido en un fiel seguidor de sus dictados. Bumer, en el estrépito de una nueva tempestad que se avecina, recita los versos del enloquecido rey Lear clamando en un grito final por la muerte de los tiranos. Un interesante rasgo por parte de Bumer es que en esta escena, en la que representa la Religión, pone de manifiesto la ambi-

güedad del mensaje religioso de apoyo al poder establecido y simultáneamente de amor al prójimo y al pobre y al desvalido. Porque del mismo modo que grita contra los tiranos, acto seguido desprecia a Aldo y recrimina el hecho de que Alicia se dejara seducir y enamorar por un extraño como Aldo.

#### IX. RECAPITULACIÓN

En el penúltimo y noveno cuadro, que significativamente lleva el nombre de «recapitulación», Aldo se deja abrigar por Fritz ante la llegada de la noche, que despliega un enorme firmamento de estrellas. Fritz, que vuelve a representar la Ciencia, le indica a Aldo la estrella Vega y más allá la constelación de Hércules, punto en el que le señala el Apex, lugar hacia el cual el sistema solar se dirige a una velocidad de veinte kilómetros por segundo. Esta afirmación le produce a Aldo un comprensible malestar físico cuyo efecto le obliga a sentarse en una mecedora que le trae Fritz. Ahora, Aldo se dispone a recapitular sus experiencias, que Fritz irá recogiendo en una máquina de escribir. Pero Aldo no consigue centrar sus ideas, ni sus experiencias, ni sus sensaciones, en su intento de organizar «lo que ustedes dicen», contra la opinión de Fritz, que le insiste en que lo importante es «lo que usted piensa». Con todo, Aldo empieza a enumerar los hechos de las confusas experiencias vividas, el enamoramiento de Alicia, la boda con Alicia, las discusiones interminables con ella, los pleitos hogareños, y el trabajo, siempre el trabajo. Lo que va diciendo Aldo no se ajusta tampoco demasiado con lo que hemos visto en la historia de esta representación. Aldo, desesperado, prescinde de cualquier otro enfoque mental que no sean los hechos y

escuetaamente los hechos. Mientras hace esta recapitulación una serie de cuerdas aparecen en el escenario, con las cuales Fritz y Aldo van montando una carpa de circo con una escalera de cuerda.

#### X. EL SALTO

En el último cuadro, el décimo, Alicia, vestida de trapecista, y su hijo Marcos, vestido de acróbata, aparecen en la carpa seguidos por Bumer, vestido de domador. Suena música de circo, y recordamos que también sonó música antes de la boda de Aldo y Alicia al aparecer los representantes del Orden y de la Religión. Alicia y Marcos se disponen a realizar su número de trapecista y acróbata. Aldo quiere hablar urgentemente con Alicia, pero una y otra vez Fritz se lo impide y Alicia lo rechaza. Alicia y Marcos suben por la escalera de cuerda, en tanto Bumer anuncia al público el inicio del número que van a representar. Alicia y Marcos se pierden en las alturas dispuestos a realizar su vertiginoso y arriesgadísimo salto. Saltan bajo el redoble de la fanfarria. El redoble para en seco y Alicia y Marcos, en su salto, se pierden en el espacio. Aldo rechaza las últimas indicaciones y señas de Fritz. Bumer y Fritz se retiran. Aldo, solo, se dirige al público desde el centro del escenario y les informa que él se dispone a regresar a esa «oscura región de donde vengo», y que aquí donde estuvo, es decir, en este lugar que se representó en el escenario, deja apenas un evanescente círculo de luz, como debe ser. Aunque ellos, Bumer, Fritz y los que ellos representan, no quieran reconocer estas palabras —que sintetizan el pensamiento de Aldo—, ni tampoco lo quiere reconocer Alicia, ni tampoco posiblemente el público si es sincero. Y por eso, quizás por no querer

reconocer los hechos en los que se afirma Aldo, ni las palabras que pronuncia un Aldo lúcido, se encuentren con Alicia Maravilla, aquella que con su hijo Marcos traspasaron «su línea de tormento», a la vuelta de la esquina o en cualquier rincón del escenario o a sus juegos de adivinación y futuro, de encarnación y de muerte. Y Aldo, tras decir estas palabras, coge su maleta y se pierde en el fondo del escenario.

Esta obra lleva el sello de Bertolt Brecht en los carteles que anuncian cada cuadro, y muestra el característico símbolo realista en la representación de los personajes, a la vez que recurre también a las situaciones carnavalescas para determinar la sinrazón de muchos de nuestros comportamientos y normas habituales en la conducta social aceptada. Con estas técnicas, esta brillante y atractiva obra teatral se emparenta además con las representaciones del absurdo y la desolación humana que nos plantea Samuel Beckett. Con destreza maneja hábilmente los recursos más innovadores del teatro para ponerlos al servicio de la imagen de una sociedad inquieta y en conflicto vivo en su búsqueda de nuevas formas tanto de entender el ser humano como de organizarse hacia la construcción de una sociedad futura vital y creadora.

### ***Cenizas sobre el mar*, de José Assad (1989)**

*Cenizas sobre el mar* se estructura como una alegoría en la que a su vez intervienen otras alegorías y otros símbolos. La escena se inicia con la visión de cuatro personajes en una balsa que, según todos sus comentarios, se dirigen hacia la Civilización Occidental. Los personajes,

cuyos caracteres y significación vamos descubriendo a lo largo de la obra, son Amalia la madre, Pedro el militar, Octavio el escritor y Devoto el religioso. Amalia, la madre, toma el papel de una madre destructora, en su relación con los hijos, vive en los sueños, en el deseo de lograr una paz y un silencio que nunca se consiguen, y mantiene la ambición de procrear un genio dotado con los atributos de un Salomón ario. Amalia, la madre, puede entenderse como la madre patria, lugar visceral de origen y nacimiento. Pedro, el militar, hace de vigía, lanzando de vez en cuando el grito de «¡Tierra a la vista!», no tanto porque vea ninguna tierra sino para entrenarse llegado el momento y mantener su voz en alto, a fin de que todos le oigan cuando llegue la situación real del descubrimiento. Octavio, el escritor, no es especialmente valorado por su madre, que le echa en cara lo gratuito de su escritura por su aislamiento del entorno y su excesivo centrarse en sí mismo: «O sea, que no escribes lo que te ocurre en el día sino lo que se te ocurre en el día». Devoto, el religioso, va con sotana y se dedica a la pesca para lograr la subsistencia de los que van en esa balsa, los cuales parecen haber perdido su rumbo por completo.

Las pescas de Devoto, el fraile, determinan los episodios en el navegar de estos naufragos. A las pescas de Devoto se añaden una serie de escenas que rompen la monotonía de estos viajeros esperanzados, aunque del todo aturdidos respecto a su posición y su capacidad de lograr su objetivo de llegar a Occidente, a la Civilización Occidental. En el desarrollo de las reacciones que se producen con los episodios de las pescas y con las escenas sorprendentes, o no, que van surgiendo, la índole y ca-

rácter de estos viajeros se va revelando y, con la revelació, la significación alegórica y simbólica de cada uno de ellos.

En la primera pesca Devoto extrae un libro cuyo título es «*El potencial pesquero en el Mar Caribe*, publicado por el Instituto Oceanográfico de los EEUU en colaboración con la NASA y gracias a la información facilitada por la CIA». Octavio ve en el libro la acumulación informativa que puede ser de utilidad; Amalia lo que quiere es comer ya y dejar de dar vueltas sobre las técnicas de pesca; Devoto advierte que el hambre no se soluciona con tecnología ni con ganancias sino con fe.

A estas manifestaciones sigue un diálogo en el que Octavio defiende que sin la ambición del sueño de un loco no hay logro humano, Pedro se declara el centinela de esta ambición, y Devoto insiste en el peso de la fe ante toda prueba, mientras que Amalia muestra su escepticismo ante la decisión adoptada de emprender el viaje, pero a la vez declara su resolución de no volver jamás a su punto de partida, de no regresar jamás. Las exclamación enardecida de Pedro que apela a «la sangre guerrera de nuestros ancestros» termina en el sarcasmo: «¡Patria libre, vencer o París!».

Viene ahora la escena del aparecido sobre las aguas ¿Quién no piensa en el Evangelio? Pero este aparecido es andrógino: en una mano sostiene una lámpara de petróleo y en la otra una brújula. Amalia considera la Aparición, por su visión exterior, como una escultura griega semejante al Dios Océano que viene a liberar a Prometeo Encadenado. Para Octavio será la Razón, para Devoto la imagen de un ángel a la manera de Miguel Ángel, y para Pedro la viva imagen de Occidente, que

viene a guiarles. Pero, para sorpresa de todos, la Aparición no sabe latín y confiesa, respecto a su naturaleza, que tiende a ser divina pero se inclina a no serlo. De todos modos, la Aparición no puede guiarles hacia Occidente, porque la misma Aparición está perdida, y queda muy sorprendida ante el empeño soñador y obstinado de los navegantes de seguir la ruta de la Civilización y regresar al viejo mundo. Finalmente, la Aparición se confiesa un enviado del Papa con la misión de dar aliento a todos los creyentes del mundo para que afirmen su fe en los dogmas. Pero la Aparición debe seguir su ruta de mensajero y no puede hacer nada por los naufragos, por más que estos protesten, Octavio denigrando la habitual retahíla de los mensajes papales, Pedro reclamando su derecho a ser atendido como descendiente de los conquistadores que hicieron vencer el Evangelio sobre el paganismo, y Devoto cayendo en la duda sobre la veracidad del mensajero. Amalia, finalmente, lo maldice, con lo cual se desencadena un temporal y la balsa se zarandea con violencia. De pronto, calma súbita.

Todos yacen como dormidos sobre la balsa y van despertando. La Aparición se les representa ahora como un sueño, un mal sueño. Pero constatan que en ellos continúa su capacidad de soñar, lo que estiman sobremanera. Pedro, en su afán de dejar atrás el mundo de donde vienen, describe la calma del mar como un buen augurio «que nos anuncia que está próximo el día en que atravesaremos el círculo vicioso del trópico, para adentrarnos en los confines ordenados del gran rectángulo de la civilización». Pero para Octavio, desconfiado y petulante, la calma marina

es parecida a la tranquilidad amenazante de la resignación del vulgo. Pedro, dominado por una flojera sentimental de imágenes familiares, se echa a llorar en el regazo de Amalia y recuerda que ese día es el de su cumpleaños, porque eso le sucede siempre en esa fecha. En ese momento, Devoto pesca un pequeño cofre.

El cofre viene con un enorme candado que abre una llave del llavero que Devoto tiene consigo. Abierto el cofre suena la tonada de «Cumpleaños feliz» y de dentro saca una tarta diminuta que reparte entre todos. Pedro, dada la ocasión, se lanza a un grandilocuente discurso en el que recuerda a sus antepasados, los servicios que estos rindieron a la patria luchando por su libertad y la ingratitud con que los ha retribuido el pueblo. Lo cual justifica su actual liberación de la mencionada horda inconsecuente, es decir, su decisión de viajar con rumbo a Occidente y alejarse de su país y su sociedad. Su discurso termina con el grito de «¡Tierra a la vista!», lo que desencadena que se repitan las mismas palabras entre los naufragos que se oyeron al principio. Situación que se volverá repetir más adelante, como si se tratara de una sujeción a modos de convivencia de la que fueran incapaces de salir. Y cuando las palabras que siguen expresan la duda de si están vivos o muertos, como ya hicieron anteriormente, Pedro desenfunda su pistola y los mata a todos acabando al final por matarse a sí mismo.

Mientras yacen inertes sobre la balsa, surge del mar un hombre rana que explora la balsa con su linterna. Volcado el haz sobre Amalia, la besa con ternura, y ella abre los ojos y lo mira. Es Von Muller, un soldado, por todos los indicios

ario, que pertenece a la tripulación de un submarino extraviado, es el príncipe azul de Amalia. Von Muller cree que todavía no ha terminado la guerra y espera que algún día su pueblo venza, porque a parte de ser un pueblo invencible está destinado a grandes cosas y para obtenerlas no reparará en escrúpulos. Amalia desea vehementemente unirse con él para concebir un hijo tan victorioso y bello como Von Muller. Ante el requerimiento de concebir en Amalia, no sólo Von Muller se resiste porque está de servicio y la guerra para él no ha concluido, sino que tanto Amalia como Von Muller retroceden ante la perspectiva de un hijo mestizo. Sin embargo Von Muller se despide de Amalia con la firme promesa de amor y la resolución de conseguir un hijo totalmente puro, sin mestizaje alguno. Y se sumerge de nuevo en el mar.

Una vez desaparecido Von Muller los demás despiertan y a las palabras de Pedro, «¡Tierra a la vista!», se reinicia ese dialogo entre los naufragos que ahora se repite por tercera vez. Es un círculo vicioso del que no pueden salir. Una bandada de gaviotas los interrumpe y deja caer un periódico. Reparten el periódico, una vez calmados tras la avalancha inicial por disfrutarlo, y lo que leen en él repite, según comentan ellos, las consabidas mentiras y banalidades al uso que ya conocen. A tal basura cada naufrago responde con su crítica según su particular carácter, y Octavio lo tira al mar diciendo: «¡Viva la prensa libre, pero que dios me libere de crearle una sola palabra!». Una vez arrojado el periódico al mar, Octavio examina un mapa viejo y comprueba que se han desviado del meridiano correspondiente, su solución es persistir en el error hasta



volver al punto exacto donde están. La imagen de un círculo vicioso e inevitable reitera el esquema mental que domina a estos náufragos.

La obsesión de maternidad de Amalia se vuelca en un ovillo de lanas y agujas de punto, mientras dice que está esperando un hijo. A la pregunta de quién es el hijo, Amalia mediante indirectas hace culpable de la paternidad a cada uno de sus hijos. Las fantasías de Amalia sobre el carácter casi sagrado del hijo que ha de concebir disuaden a Pedro, a Octavio y a Devoto de la sospecha que cada uno podría abrigar sobre la paternidad del otro. Devoto, dadas las excepcionales características que del hijo esperado supone su madre, dice con tono irónico que parece éste hijo de Dios. Megalomanía de la maternidad de Amalia, madre total, que se manifiesta bajo varias máscaras.

Pedro, que sigue su atento oteo del horizonte, informa que divisa una balsa a lo lejos. Resulta ser esta balsa una réplica de la suya y ellos también sus tripulantes como en espejo, pero en condiciones por completo distintas. En esa balsa oteada, dice Pedro, se ve a Amalia que pende ahorcada de la cofia. Amalia que no se lo cree pide el catalejo, y sí se ve allí ahorcada pero no muerta del todo. Y mirando Amalia dice que ve a Octavio empujando a Pedro al mar donde lo devoran los tiburones. Octavio arrebató el catalejo de manos de Amalia y ve a Devoto abusando del cadáver de Amalia. Con todas estas visiones calumniadoras se desata una trifulca feroz entre ellos, que sólo es silenciada por la furia ensordecedora de un ciclón que los sume en las tinieblas. En la oscuridad se oye la voz de Devoto convencido de que esa oscuridad es un castigo de

Dios por dudar de su amor, pero Octavio le responde que es un eclipse de sol pronosticado en su carta de navegación. Ante el terror de Devoto, que busca la protección de Octavio y le pregunta por las causas de tanta oscuridad, Octavio traslada con su respuesta el plano de significación del fenómeno atmosférico, su oscuridad, a la oscuridad social e histórica que todos ellos padecen. Tanto el ciclón, como el eclipse, como las agresiones y violencias entre ellos se deben para Octavio a que son incomprendidos, «¡exilados de una patria que nunca estuvo a nuestra altura!». El significado sociológico de toda la representación va develándose matizadamente en la progresión de los hechos y las circunstancias que viven estos náufragos fugitivos hacia Occidente en su balsa.

Una vez más, al lanzar Pedro el grito de «¡Tierra a la vista!» por cuarta vez se desencadena el mismo intercambio de palabras que ya se oyó al inicio. La conciencia de círculo obsesivo, círculo sin salida, círculo neurótico vuelve a mostrar su presencia en el esquema mental que domina a los náufragos. Pero tras éste ya conocido intercambio de palabras, esta vez la voz de Pedro no es un mero ensayo sino la constatación de una realidad, a lo lejos se divisa algo así como un náufrago, pequeño, cabezón, que flota en una arquilla de juncos o una cesta. Inmediatamente lo de cesta de juncos flotante trae a la memoria el caso de Moisés y con Moisés la guía de su pueblo a la Tierra Prometida. Y como siempre, cada uno aporta su característica opinión: Amalia se alegra porque su hijo tendrá compañero con quien jugar, Devoto ve al mismísimo Moisés que ha venido para conducirlos a la Tierra Prometida, Pedro se alegra de ser guiado a su

destino por tan ilustre personaje, y Octavio se desespera ante el largo espacio de tiempo que debe esperar para que Moisés, un niño ahora, los conduzca adulto hasta la Tierra Prometida.

De la cesta, que con gran forcejeo consigue izar Devoto, al levantar la tapa aparece una jaula de pájaros cubierta con tela purpurina, y al retirarla aparece la cabeza putrefacta de un conquistador. Ante semejante visión un rifirrafe entre ellos les lleva a recapacitar y concluir que lo más importante es mantener el espíritu de convivencia entre ellos y arrojar al mar aquel repugnante despojo. Sólo que la cabeza, al tratar cada uno de ellos de asirla no se deja, o muerde, o hace amago de morder, o hace un gesto obsceno. Pedro está decidido a descerrajarle un tiro, pero la cabeza gira, abre los ojos y se queda mirando desafiante. Al amago de hablar que hace la cabeza, Diego reniega de ella como si fuera la del mismo Satanás porque podría hacer flaquear su fe. La cabeza lanza entonces un grito de ira y todos se disponen a escucharla. La cabeza declara que no es otra que la del infame Lope de Aguirre, quien haciendo honor a su fama lo primero que emprende es desdecir al cura, Devoto, y maldecir contra él y todos los de su estirpe. La cabeza de Lope de Aguirre tiene hambre y pide de comer. Octavio le responde que en su viaje se extraviaron y han agotado las provisiones. Pero Lope de Aguirre denuncia a Devoto, porque tiene comida escondida bajo su sotana y en su equipaje. Devoto se resiste pero finalmente se ve obligado a ceder ante Octavio, y bajo su sotana se descubre una verdadera despensa de provisiones y en su equipaje encuentran una botella de vino. Devoto pide perdón con gestos

histriónicos y melodramáticos clamando que Dios le envíe un castigo. Pero, ante la decisión de Lope de Aguirre de condenarlo a muerte y echarle en cara el no haber cambiado en quinientos años, Devoto decide absolverse de toda culpa. Lope de Aguirre, práctico siempre y expeditivo, pide el salchichón y el vino que encontraron al cura. Amalia, en una extraña manifestación de finura que se contradice con sus autoritarios esquemas, pasa por todo menos por los modales groseros de Lope de Aguirre. Lope de Aguirre no está para melindres y ordena a los náufragos poner rumbo de inmediato al país de Machifaro, reino de las Amazonas, después de apodarlos «miseros vasallos de su propia tiranía». Todos resueltamente se niegan a regresar, todos tienen su mente puesta en Occidente, menos Devoto que ve en ello la herramienta de su penitencia. Lope de Aguirre, rebelde sustancial, abomina contra estos náufragos que desprecian la libertad y quieren someterse al yugo del poder, y los condena a muerte. Tal es su maldición que se desencadena una borrasca poniendo en peligro sus vidas. Pero Amalia siente en estos trágicos y decisivos momentos los dolores del parto. Todo lo bruto que es Lope de Aguirre no le impide mostrarse puntualmente caballeroso, y ordena que atiendan a Amalia en el trance, que luego, dice, una vez parida, no dejará de ahorcarlos al completo sin misericordia. Octavio hace de comadrón y Pedro y Devoto le asisten. Tras penosos esfuerzos lo que pare es un ratoncillo blanco. Todos están aterrados, Amalia da un grito ensordecedor, mientras que Lope de Aguirre lanza hacia el recién parido un elogioso panegírico, que termina con las palabras: «Será un varón formida-

ble, modelo de cultura y educación. De su cuerpo se dirá que tiene la fortaleza de un león, y de su intelecto, que es un templo de sabiduría».

La escena se oscurece lentamente, para después irse iluminando poco a poco y descubriendo entre nieblas la balsa. Sobre la balsa se ven ahora los esqueletos de los personajes en la misma posición que antes estuvieron, cubiertos por los jirones de sus vestiduras, y mostrando los dientes en un gesto a modo de sonrisa porque las aves marinas les devoraron los labios.

Así concluye esta alegoría de una sociedad envuelta en una maraña de contradicciones: contradicción en las creencias, contradicción en sus proyectos culturales, contradicciones y conflictos en su propia memoria histórica. La representación de una sociedad movida por líneas muy definidas de mentalidad, que emergen una y otra vez, son señales determinantes para una diagnosis práctica en su función reveladora ante el público. Los símbolos, que lleva la balsa en deriva hacia Occidente, van revelando en los tripulantes sus profundas convicciones, de cuyo valor y sentido de realidad da idea el parto del ratoncillo. Situaciones surrealistas contribuyen a reforzar los símbolos y aludir a esquemas mentales, que no son fácilmente aceptados por quienes los viven. Escenas grotescas y carnalescas tienen la función de introducir en el público aquellas imágenes mentales más resistentes a su conciencia, para indirectamente por su comicidad producir un atisbo de iluminación.

***Out Side, ¿Okey? Divertimento para sordos y esquizoides, creación colectiva, texto final de Fernando Ospina S. (1989-1992)***

Se plantea esta obra el sistema de carteles que van anunciando las diversas secuencias de que se compone el conjunto. Aquí pesa especialmente la acción de los personajes, el espectáculo de sus movimientos y su mimo. De las trece secuencias o actos que presentan la obra, cuatro carecen por completo de diálogo, cuatro son monólogo, y los cinco restantes habla más de un personaje si bien no siempre en diálogo. Por otra parte, el factor de la música es muy importante, en el mismo escenario aparece un conjunto de instrumentos que son tocados con diversos ritmos y piezas según las escenas: «Jesucristo Super Estrella», «Mapalé de Jesucristo», «Bolero» de Ravel, «Ave María» de Gounod, «Happy Birthday», «Ojos Negros», «Summer-time», pasodobles o «En este mundo tan singular». Entendemos pues, que la obra se apoya en el espectáculo, el mimo y la música, reforzados por los carteles en la línea de Bertolt Brecht para cada secuencia, de manera que la memoria del espectador se mantenga atenta a la identificación de los personajes, cuyas características y significación fueron dados en el primer cuadro.

La comprensión de la obra radica en el símbolo que acarrea cada personaje y en su mimo junto a la música que refuerza la identificación de sus características.

La primera secuencia titulada LOS PERSONAJES identifica todos los caracteres de los actores que van a entrar en la representación de la obra. Por ejemplo, que el Forastero tenga «la apariencia de un dictador a la manera de Hitler» da idea de

lo importante que es para el espectador retener bien la identidad de cada uno de los personajes que van a intervenir en la representación.

La segunda secuencia se titula EL PRINCIPIO, donde vemos que el Iniciado, que nos ha sido presentado como híbrido de militar, travestido y místico, hace de ordenador de escena. El Iniciado enciende las luces de una lámpara que bajó del techo, y dispone un escenario donde hay, en un espacio con cortina corredera que hace desaparecer cuando conviene, un conjunto de instrumentos musicales. Aparece la Dama de Negro desafiante y amenazando con un puñal, mientras baila al ritmo del tema «Los Cazafantasmas», y es atendida por el Iniciado. Entra la Novia que ha sido caracterizada como una mujer desquiciada y que va vestida de novia, rueda siempre en patines esperando a su prometido, hasta que aparece el Forastero que la transforma radicalmente. Entra en escena Nando Bacanno, caracterizado como corroncho, oportunista y peleador, que con su grabadora espera la retransmisión del partido. Nando Bacanno se dirige hacia la Novia y luego hacia la Dama de Negro, mueve el dial de su grabadora hasta encontrar la retransmisión de los preliminares del partido Colombia-Brasil. De pronto, suena un pitido y todos dirigen su atención hacia la puerta, por donde entra el Forastero. El Forastero quedó caracterizado como un personaje en busca de un partido que debe arbitrar y por lo tanto va vestido de árbitro, pero también utiliza otro vestuario de gabardina, con el que da la apariencia de un dictador a la manera de Hitler con su bigotito y peinado característico aunque con nariz de

payaso. Entra en escena vistiendo la gabardina, pero se la quita, se la da a un espectador y se queda en el traje de árbitro. Da órdenes para que cada uno de los presentes tome su instrumento en la orquesta. Nando Bacanno con su saxo desafinó y el Forastero en una jerga incomprensible le reconviene, pero Nando no le hace caso y el Forastero saca la tarjeta roja. Ante los hechos, todos protestan, gritan y se le vienen encima al Forastero. Éste, sintiéndose acorralado, saca una pistola y dispara al aire. Todos huyen, pero Nando cae al suelo y el Forastero dando alaridos le apunta con el arma. Surge como mediador el Iniciado que logra calmar al Forastero y da a Nando otro instrumento musical. La orquesta bajo la dirección del Forastero interpreta «Jesucristo Súper Estrella», música que se transforma en «Mapalé de Jesucristo» a un grito de la Dama de Negro. La Novia deja su instrumento musical y sale a bailar. La sigue el Forastero pero la hace caer. Los bailarines retoman sus lugares en la orquesta hasta que acaba el «Mapalé de Jesucristo». Todos quedan inmovilizados como estatuas vivientes, menos el Iniciado, que corre la cortina del hueco donde están los instrumentos haciéndolos desaparecer de la escena.

El siguiente cuadro se titula LA INVOCACIÓN. Aquí la Dama de Negro toma el papel de Lady Macbeth, que se ve asaltada por tres brujas. Las tres brujas anuncian a Lady Macbeth las predicciones que en la obra de Shakespeare dicen a Macbeth. Lady Macbeth declama su exordio a favor de un duro e inmisericorde corazón que le permita hacer realidad los pronósticos de las brujas. La escena desaparece entre las risas y chillidos de las brujas.

Siguela escena de *LA CITA*. La Novia, bajo una tonada infantil de caja de música, aparece rodando con sus patines hacia atrás como empujada. Con aspecto atolondrado declama un parlamento a favor del ritual tradicional de una boda, azucenas, altares, canciones, para bruscamente cambiar su romántico parlamento en uno brusco y sincopado donde rechaza a un imaginario pretendiente, lo busca, lo rechaza de nuevo, hasta reconocer que no sabe a quien está de verdad buscando. La Novia acaba pidiendo el socorro de su madre, porque el que esperaba no llegó.

*LA SERENATA* es el siguiente cuadro, donde la Novia sube a un columpio, que ha descendido a la escena, ayudada por el Forastero. El Forastero la impulsa suavemente. Los Ayudas Militares del Forastero, acompañados por el Iniciado, cantan con una variación del «Boleró» de Ravel tocando claves y maracas. Terminada la música y solos la Novia y el Forastero, éste la va a tomar del brazo pero ella huye espantada.

Bajo el título de *LA PROCLAMA* aparece el Iniciado que recibe con los brazos abiertos a dos mujeres con vestidos orientales. Las mujeres le ayudan a despojarse de la chaqueta militar, besan sus pies, e inician, tocando los cándalos, los cantos del «Hare Hare, Hare Krishna», desde sentirse sólo un murmullo hasta llegar al festín de los creyentes y el baile del paroxismo. Terminado el rito las mujeres le dejan los estandartes y los atributos, le besan los pies y lo dejan solo. Ahora el Iniciado hace una exaltación del camino de la felicidad a través de los Estudios Bédicos, renegando de todas las prácticas no espirituales entre las que se encuentra el fútbol, el sexo en tanto que placer y otros temas atados a estos esquemas. En su arenga no olvida

ofrecer la compra de barritas de incienso, cuyo importe destinará a completar sus estudios, y la recomendación de un insuperable restaurante vegetariano. Su esquema mental se basa en Krishna: «Al contemplar los objetos, el hombre desarrolla apego por ellos. Del apego nace la lujuria, de la lujuria la ira, de la ira la confusión de la memoria. Cuando la memoria se confunde se pierde la inteligencia y cuando se pierde la inteligencia el hombre está destruido». Los lemas religiosos o espirituales, tan estimados por el poder como medio de someter a los débiles, indefensos, perezosos mentales y comodones, repiten, sea cual sea la creencia, sus falacias mentales de negación y sus embelecados represivos. La caracterización del Iniciado resigue a su personaje marcando rasgos que no por conocidos son más recordados, y sin dejar al descuido su atuendo militar.

Creencias compiten con creencias con mayor ferocidad que si se tratara de posesiones materiales. Nos lo demuestra *EL DUELO*, cuadro nuevo donde aparece otro de los personajes que fueron presentados al principio, el Monje del Fin del Mundo caracterizado como opositor ideológico de Krishna. El Monje del Fin del Mundo viste túnica sobre la que trae un peto, por delante el letrado «Yo soy Noé», y por detrás otro «Final, final. No va más», trae en la mano una Biblia y comienza a gritar arengas apocalípticas. Las cuales son respondidas por otras arengas relacionadas con los Estudios Bédicos en las que niega la importancia del yo y exige la contención de la sexualidad. El intercambio termina con el grito, por parte del Monje del Fin del Mundo, de «No a los falsos profetas. Vade retro Satanás».

De EL DUELO a LA CORRIDA, donde al son de «Los Cazafantasmas» aparece la Dama de Negro vestida como anunciadora de los asaltos en el boxeo, con un cartel en lo alto donde pone «Cuernos». Así ataviada, la Dama de Negro incita en su pelea a los dos fanáticos, el Iniciado y el Monje del Fin del Mundo. Sus movimientos se van desplazando en baile y todos ellos van desplazándose hacia la orquesta. En la orquesta cada uno toma un instrumento e interpretan un mosaico de pasodobles. Mientras, entran en la escena un Torero-Clown y un Toro vestido de malla, los cuales representan una corrida bufa. Hasta que el Toro se aburre y va por un balón para jugar a fútbol. El Torero agarra unas banderillas y cuando va a realizar la suerte, entre Torero y Toro se reparten las banderillas que resultan ser palillos.

RECREO se nombra el acto que sigue a la escena anterior, donde Toro y Torero se están comiendo unos palillos. El Iniciado y el Monje del Fin del Mundo interrumpen la representación, les quitan los palillos, echan al Torero y al Toro, y mientras se comen los palillos van hablando de cosas cotidianas y de su trabajo en los tablados. El Iniciado se acaba su palillo pero el Monje reclama del público que coma lo que sobra del suyo. Tanto el Iniciado como el Monje del Fin del Mundo se colocan unos cascos para seguir la retrasmisión del partido de fútbol por la grabadora de Nando.

En el DESAYUNO, los dos místicos, el Iniciado y el Monje del Fin del Mundo, que siguen dominando el escenario, se ven envueltos por una luz azul y sobre sus cabezas aparecen lenguas de fuego, al tiempo que interpretan el «Ave María» de Gounod. Cuando se apagan las lenguas de

fuego y se van el Monje del Fin del Mundo y el Iniciado, aparece la Novia con grandes mostachos, y vestida con una túnica que representa al Papa. Sale, también, la Dama de Negro en salto de cama y gorro de dormir. Asistimos a un desayuno cualquiera de un matrimonio cualquiera, donde el Papa se muestra muy exigente y la mujer le reconviene con alusiones a su descuido de los hijos y sus trabajitos nocturnos que le traen demasiado ocupado. La Dama de Negro le sugiere montar un negocio, pero el Papa reacciona despreciativamente ante ese tipo de actividades comerciales tan ordinarias. Viene a la memoria, cómo no, el desprecio por el trabajo en la cultura española. Por la voz de un Narrador, que es el Iniciado salido a escena, sabemos que el Papa sintió de pronto un impulso animal en sí que le hizo levantarse de la mesa para ir a su reclamo. La mujer le recuerda que tiene el pectoral y la tiara limpios, y que no se deje el báculo. Rápida despedida por parte del Papa para no perder el autobús que pasa por Castelgandolfo.

La representación sigue con el cuadro LA CONQUISTA, donde con los actores presentes y al ritmo de «Jesucristo Súper Estrella» vemos que la Novia y la Dama de Negro dan sus vestuarios al Iniciado, que se los lleva. La Novia queda sola en el escenario. Por una ventana con restos de vidrios de colores, que quedó caracterizada en el decorado como una abertura por la que hubieran podido aparecer estos personajes o por donde se puede escapar al limbo, irrumpe ahora el Forastero rompiendo los vidrios. Luego aparecen el Iniciado haciendo el chismoso, lo mismo que la Dama de Negro y el Nando Baccano. El Forastero tira el balón al suelo

y ordena con maneras muy militares que alguien del público lo recoja y se lo dé. Aparece la Novia y el Forastero va tras ella, ayudado por el Nando Bacanno, el Iniciado y la Dama de Negro que le traen champaña y un pastel de cumpleaños. Como el Forastero va dando indicaciones en una jergonza que nadie entiende se enfurece, agrede al Nando con el pastel y se lleva a la fuerza a la Novia. De nuevo el Forastero saca una pistola y dispara. Todos huyen menos el Nando que se cayó y ahora trata de calmar al Forastero invitándolo a bailar. Los personajes regresan para tocar «Ojos Negros» que de vals se va convirtiendo en marcha militar a partir de la cual el Forastero enseña a la Novia a marchar al paso de ganso. Las implicaciones nazis vuelven a aparecer como un simbolismo recurrente vinculado al tema militar —dato éste muy interesante que se ha podido observar que surge en varias de las piezas que hasta aquí he comentado. Solos el Nando Bacanno, el Iniciado y la Dama de Negro aprovechan los restos de la fiesta, pero Nando Bacanno y el Iniciado desplazan y marginan a la Dama de Negro para finalmente ordenarle, como si fuera una criada, que se lleve la botella y los vasos.

En EL SECRETO aparece la Novia de mujer fatal. Nando la rodea y juega con ella hasta que Nando Bacanno se inicia con un relato acerca de la hipocresía de la clase social dominante. Habla de un entierro de la familia más rica del pueblo cuyos parientes acudieron en pleno, pompa con sonos de marcha y tres sacerdotes. El cortejo fúnebre pasaba mientras el pueblo se reía y se burlaba. Se hizo el entierro con gran emoción de duelo por parte de la hermana menor de la difunta,

pero el pueblo soltó la carcajada por que en el ataúd había sólo piedras. La supuesta muerta se había fugado con un camión que recorría el páramo.

LA RABIA se inicia con la Dama de Negro, la Novia y el Iniciado interpretando en la orquesta «En este mundo tan singular», con ritmo de fandango. Nando Bacanno aparece con la grabadora a todo volumen en la retransmisión del partido Colombia-Brasil, ante las protestas de la orquesta. En el momento en que retransmiten un penalti a favor de Colombia todos se tensan a la espera. Falla el penalti y hay frustración general. Suena un pito y entra el Forastero que es recibido con cariño por la Novia, pero el Forastero la aparta sin prestarle demasiada atención. El Forastero, siempre con un pito de árbitro, requiere a Nando Bacanno y parece que el Forastero va a atacarlo, pero Nando sólo recibe una andanada de palabras incomprensibles que terminan con: «Out side, ¿Okey?». Nando sigue en la suya. Y el Iniciado es reclamado por la orquesta.

En el último cuadro, EL FINAL, el Forastero llama a un espectador, le da la gabardina y le hace saludar militarmente. Pide el pito de árbitro al Iniciado y da el Forastero señal de acabar el partido. Se inicia una samba y bailan el Forastero, la Dama de Negro y la Novia, mientras un coro interrumpe de vez en cuando con voces de: «Colombia tierra querida, himno de fe y alegría». El Iniciado reordena el escenario, baja la lámpara del techo para apagarla, pero antes de lograrlo se hace la oscuridad.

Símbolos de frustración, entrega, agresividad para mantener el orden, función de los espiritualistas y rebelión conforman un cuadro que refleja la vida política



y cotidiana de Colombia en una significación compleja, pero reveladora de las fuerzas que intervienen en su sociedad.

***Función nocturna (pieza en un acto), de Carlos José Reyes (1991)***

La obra que presentamos bajo este título manifiesta el contraste entre la normalidad y la amenaza, y cómo esta amenaza pesa sobre los personajes y transforma la normalidad. Y entiendo por normalidad la plena capacidad para vivir de los personajes, que se desenvuelvan libremente, que sean capaces de oír y escuchar el rumor de la vitalidad en sí mismos, y de realizarla interviniendo en los hechos, transformándolos y logrando imprimir en estos hechos el sello de la creatividad de que cada ser humano está dotado.

La escena se abre sobre una sala de estar-comedor de una vivienda media donde un matrimonio ya maduro, en torno a una edad próxima a los cincuenta años, pasa la tarde del domingo en un estado poco menos que de exasperación por aburrimiento y falta de comunicación. Al principio creemos que son dos tipos mediocres y sin imaginación, pero a medida que se va mostrando la manera de ser de uno y otro inmediatamente captamos que están llenos de una vitalidad contenida, un aliento imaginativo reprimido. El deseo de vitalidad está latente, como podemos oír a las pocas palabras que intercambian, cuando se dispara la posibilidad de salir para ir a un restaurante o a ir al cine. Entre las ironías y las burlas que se pasan entre ellos observamos que esta pareja tiene la sutilidad suficiente para estar en una situación más vital y creativa que la que en el presente manifiestan.

De la imagen de la mujer paciente e inerte que cose los calcetines del marido, pasamos, por el efecto de la actividad que implica el elegir una película buena que ver en el cine, a descubrir a una mujer coqueta que recobra toda su vivacidad cuando el marido juega a semejar un Borgia. Y esa mujer que cosía en silencio, ahora se maquilla y cuida su peinado, e imagina un nuevo reto de conquista hacia un imaginario actor de cine encarnado en su marido. Fue ella quien estimuló al marido a dejar la ausencia en el silencio, bajo el pretexto de lectura, sumergido en cualquier artículo que pudiera ofrecerle el periódico. Fue ella quien reclamó al principio la presencia de su marido. Y sin embargo, va a quedar bien marcado desde el inicio que ella es quien frenará todas las iniciativas que el marido está dispuesto a reactivar en la propia naturaleza animosa de sí mismo.

El marido, aguijado por su mujer, despierta de su inmersión lectora. El marido propone ir a un restaurante, y la mujer corta la posibilidad con el remate «es muy caro». El hombre abre de nuevo la posibilidad con la expresión «pero por una vez». El refugio estático de la mujer es la nostalgia, y allí se refugia tras su negativa: «¡Hace tanto tiempo que no hacemos tantas cosas!». Cuando ya la mujer tocó el resorte que dispararía el estímulo en su marido, vemos que ella inicia un repliegue bajo la sospecha de que alguien extraño está apostado en la esquina, alguien que ella vio al mirar por la ventana del tercer piso donde vive el matrimonio. El recelo planea lentamente por el escenario a medida que la representación prosigue. Ese personaje sospechoso visto desde la ventana y que despierta en la mujer el re-



celo, la prevención y el miedo, es un factor externo. Pero se perciben los indicios de que hay en la esposa una actitud negativa, una actitud de freno, una actitud de repliegue, que depende en gran parte de su manera de ser, de su manera de enfocarla la vida y la existencia. Y eso queda patente en las reflexiones del marido sobre la manera de ser de su esposa. No toda la amenaza viene del mundo exterior, se manifiesta en la obra la presencia de un mundo interior que amordaza a la mujer y la impide vivir.

En un parlamento para sí mismo el marido, cuando la mujer le dice que quiere ser ella misma —«yo sólo quiero ser yo misma»—, contesta estas palabras: «Mentirosa... No he conocido a nadie más inconforme consigo misma... Si tuviera la oportunidad yo no sé qué haría ni en qué se convertiría... Pero claro, no quiere dar a conocer su mundo secreto... Adentro, muy adentro, no puedo saber lo que piensa y lo que sueña... En el fondo... ¿Habrá algo terrible? ¿Violento? No lo sé... Hasta en las personas más cercanas, siempre hay una zona de misterio...». De modo que la expectativa amenazante que va a invadir poco a poco la escena, no sólo vendrá materializada por la amenaza procedente del exterior, de la calle, o de quienes estén en la calle y lo que representen, sino por el lastre del mundo interior que ahoga, en este matrimonio, la vitalidad y la energía de gozar de la existencia.

Mientras la mujer se va vistiendo y preparando para ir al cine, el marido —por medio de los recuerdos de su juventud y de las estrellas idolatradas del cine— va reconstruyendo una atmósfera de seducción y juego a la que la mujer se une. En un momento determinado el marido está

cerca de ella y la toma para abrazarla, pero ella lo esquiva, y le reconviene los modos demasiado impulsivos. No sólo le regaña la mujer por ello, también le recuerda que con estos prontos puede ponerse enfermo, y añade a todo ello que le falta hacer ejercicio. La mujer corta en seco la vitalidad que pidió por una parte y motivó y animó por otra. Su visión negativa de un peligro siempre inminente queda reforzada porque de nuevo, al mirar por la ventana, sigue viendo a ese hombre del que ella sospecha algún mal. En este episodio, la mujer varias veces reincide en manifestar que se siente acosada por la edad y en la preocupación de que es vieja. Aquí la vejez es como una carcasa que inmoviliza, para la mujer la vejez es un estado antes que una experiencia. Si la mujer se escuchara a sí misma podría oír en su interior todo el rebullir de las ganas de vivir, de las ganas de salir y disfrutar de la vida, el anhelo de parecerse a sus ídolos femeninos y de seducir a sus ídolos masculinos. En cambio, vuelve sobre su aspecto, sus arrugas, su visión exterior, la figura que la fija y le impide vivir sus impulsos vitales todavía palpitantes. Si sabemos escuchar sus momentos más sinceros, comprendemos que un muro infranqueable, o enormemente resistente, se levanta entre su verdadero sentir y el sentir que le impone el medio cultural y el medio social a su edad y a su naturaleza.

Y el marido, en esta situación, como ya hemos podido entrever en su soliloquio susurrado, es una víctima que se siente frenada, reprimida, obligada al inmovilismo. Si esta pareja puede de algún modo tener un significado simbólico, si este matrimonio representa al común de las parejas que dan vida al mundo social

de un país, podemos comprender con qué frustraciones les está lastrando este mundo social, con qué impedimentos les impide avanzar dentro de este mundo social y romper la horma de los valores impuestos por la educación y por quienes manejan según sus intereses esta educación. Vestidos ya, dispuestos a salir de casa, la mujer mira de nuevo por la ventana y ve a dos hombres más. El marido quiere mirar a su vez, pero la mujer se lo impide cuando se retira rápidamente al observar que desde abajo han visto como ella los miraba. Ella le impide a él mirar, comprobar por sí mismo. Al cabo de un intercambio de palabras, cuando el hombre está dispuesto a mirar para asegurarse del peligro del que le advierte la mujer, ella le abraza y le dice que ha visto que están armados y que uno de ellos sacaba un revólver. La mujer impide que su marido pase por cualquier tipo de riesgo. El hombre no retrocede ante su idea de salir e ir al cine, está dispuesto a correr el riesgo. Ella le implora que no salgan, de modo que finalmente el hombre se recoge en su casa y se dispone a no salir de ella.

Sin embargo, es sorprendente que la decisión tomada a requerimiento de la mujer, no signifique una aceptación por parte de ella de esa acción, el hecho de quedarse en casa, sino que comienza a lamentarse de que hizo su maquillaje para nada, de que no fue culpa suya renunciar a salir. Se diría, con sorpresa —después de todo lo visto y oído en el escenario—, que la mujer se vio obligada a renunciar a salir. Algo muy físicamente localizable toma cuerpo en el interior de la mujer, impidiéndole salir, impidiéndole divertirse, impidiéndole gozar de la vida como la mujer realmente quiere y siente. Pero

la mujer se resiste a considerar este impedimento como parte de sí misma, como parte de su misma estructura. De ahí inmediatamente la protesta y ese volcar la razón en un exterior anónimo que amenaza, que ahora serán los personajes que ve desde la ventana en la calle, pero que también en el interior de la mujer fue el temor al gasto excesivo, y también en su interior el temor ante la imagen de la vejez y las arrugas.

El hombre capta que en todo aquello hay algo inexplicable y absurdo, que su mujer y él han cedido ante el miedo, ahora situado en un miedo exterior. Se ha sometido a los miedos y a las prevenciones de su mujer, y el hombre comprende de un modo intuitivo que claudicar ahora les sujetará sin remedio, y que una y otra vez este esquema, si cede, se va a repetir sin remedio. La mujer sigue poniendo razones inconsistentes, sigue poniendo frenos: «Tendría que volver a arreglarme las sombras otra vez... Y no sé si será mejor otro día... El domingo casi todo está cerrado... si fuera el sábado...». Si quieren salvarse en un futuro deben dar el paso hacia su deseo ahora, deben decir sí: «Amor, siento que si no es ahora, no va a ser nunca... Pasemos la raya... ¡Hagámoslo!». El marido ha conseguido romper el cerco en el que su mujer se ve atada y él con ella. El impulso vital ha ganado y a sus existencias se abre un mundo de vida vivida.

Pero el mundo exterior y sus peligros se anuncian con un disparo, un fogonazo ilumina el cuarto de estar-comedor. La violencia es más de lo que puede soportar un civil, rompe al ser humano habituado a la vida civilizada, la violencia rompe los esquemas de la vida social, cívica, creativa

y productiva. Ante la muerte el hombre hace bien en retroceder, como siempre nos lo recuerda Bertolt Brecht en sus escritos, y como lo explicita Galileo: «Desgraciado el país que necesita héroes». El disparo hizo que marido y mujer se abrazaran aterrados, y ella comenta: «Pudimos ser nosotros...». Y renuncian a salir. Con actitud de mansedumbre y gesto de resignación se quitan la ropa de calle y se quedan en pijama. Resignados y mansos seguirán sus vidas frenadas, sin ilusiones, obedientes al quehacer que los hilos del poder les imponga. Ellos, Manuel y Hortensia, cualquier pareja de cualquier ciudad, quedarán atrapados en un mundo de violencia interior y exterior que trastorna por completo sus vidas. Donde hay violencia es imposible la libertad, es imposible ejercer la libertad y vivir plenamente la existencia, el espacio de la libertad lo ha ocupado la tiranía de la coacción y la barbarie de las pistolas. Quienes manejan la violencia, la violencia exterior y la violencia interior lo saben, y es la ficha que mueven para ganar en el juego. Fuera se oye el sonido de una sirena. «¡Es mejor quedarse en casa!» dice el marido y termina la representación.

***Galería de amor «Exposición Viva», de Crispulo Torres B. (1994)***

Pieza que se compone de doce cuadros, desarrollados en un texto indicativo de la representación, donde el texto está sujeto a cánones surrealistas o de asociación. Cada cuadro porta un letrero que lo identifica. Puede que el texto indicativo esté escrito bajo el letrero que da nombre al cuadro, o puede que el texto indicativo se recite, o que se dé una verdadera representación de este texto indicativo sin más.

Hay cuadros que sólo permitirán una representación de movimientos o de mimo, otros una actuación de teatro dialogado y otros un mero recitado. Los actores o grupos de actores que los representan pueden tomar los textos exclusivamente como guía de representación, con plena libertad para desarrollar su actuación en la manera que les parezca más adecuada a su universo imaginativo. Para cada cuadro hay un letrero que le da nombre.

Cada uno de estos cuadros se compone de dos pasos que se complementan obligatoriamente. Pero los cuadros son independientes y pueden llevarse a escena en el orden que los actores mejor entiendan. El público asistente se desplaza desde el primer cuadro hasta el décimo atendiendo al primer paso de cada uno de los cuadros hasta llegar a los dos últimos, el once y el doce, que se componen de un solo paso. Al llegar al doce, el público emprende el recorrido de regreso, volviendo sobre el doce y el once, para encontrarse a partir del cuadro diez con el segundo paso de todos los cuadros anteriores, en el que tiene que poner ahora su atención.

Cada cuadro viene acompañado por unos versos o la letra de una canción, que probablemente vaya escrita en el letrero que anuncia el correspondiente cuadro. Al final de cada cuadro aparecen unas palabras a modo de ficha, que también es probable que se hallen escritas en el letrero, en la que se aprecian los siguientes términos y cada uno de ellos con su definición: Nombre, Técnica, Tamaño, Precio.

En el último párrafo de cada estación o cuadro, elaboro un comentario a modo de interpretación y aproximación crítica respecto al asunto que presenta la in-

ventiva imaginaria de Críspulo Torres B. Dado el medio de elaboración surrealista con el que trabaja el autor, entiendo que las asociaciones o significaciones pueden diversificarse, distanciarse y abarcar nuevos campos de iluminación.

El autor subtítulo esta obra como «*Vía-crucis del amor en doce estaciones*».

PRIMERA ESTACIÓN: ASEO CAPITAL

En el primer paso se ven dos cabezas, una de un hombre y otra de una mujer, que se hallan en medio de un montón de basuras. Posiblemente alguien las perdió mientras caminaba. Las cabezas están separadas una de otra. En el segundo paso las dos cabezas se han encontrado gracias a un último caminante que las ha juntado. Las cabezas balbucean agradecidas su encuentro y hacen el amor.

Difícil encaje y supervivencia entre la exigencia brutal de la ciudad y una idea humana del amor. La imagen del amor en la cultura de consumo se parece a la zana-horia delante del burro, para que el burro no se distraiga y haga su camino. El hombre, perdido entre montones de basura, se aleja cada vez más de un esquema que se adapte a un apropiado conocimiento de su naturaleza humana.

SEGUNDA ESTACIÓN: FRUSTRACIÓN

EN TV MAYOR

En el primer paso aparece una novia con su traje de boda reposando en el lecho nupcial. La novia maneja un mando remoto de TV y va cambiando canales. El novio vestido de frac, sentado e inmóvil con cabeza de TV. En el segundo paso aparece la novia desolada con un destornillador en la mano. A su lado el esposo yace sin vida, de su cabeza de TV salen innumerables cables positivos y negativos, y en la pantalla se ven señales borrosas de su corazón.

La erosión mental del televidente es uno de los efectos que mejor funcionan en el sistema de vida neocapitalista y consumista. La manipulación que la TV opera en la mente del televidente se dirige a sus puntos más sensibles, donde el amor es uno de ellos. El trabajo personal, que cada individuo debe hacer sobre un tema tan clave como el amor, se ofrece en TV con todas las sugerencias acomodaticias, distorsionado a conveniencia del manipulador.

TERCERA ESTACIÓN: «ESTATIKUS EN KARIÑUS»

En el primer paso se ve a un obrero de la construcción, firme, mirando con orgullo el futuro, en sus manos lleva herramientas. A sus pies está abrazada una obrera, con expresión dura y decidida. En el segundo paso aparecen las mismas imágenes, pero ahora no son de carne y hueso sino de piedra o de cemento.

El humanismo del comunismo se ha convertido en un ideal desvirtuado y descarnado que ha destruido toda la humanidad que podía contener en sus principios. Se ha transformado en una ideología, olvidando la compleja elasticidad que es imprescindible para comprender y servir al ser humano.

CUARTA ESTACIÓN: SANTA TERESA DE ÁVILA

En el primer paso santa Teresa va tejiendo con hilos que le llegan del cielo su propia cárcel de misticismo, y va recitando en plena exaltación erótica su canto poético: «Vivo sin vivir en mí». En el segundo paso santa Teresa surge abandonada y traspuesta, ya no teje, y sus manos aparecen heridas por los dolorosos estigmas de la cruz de la pasión.

La religión ha confundido nuestra mente con esquemas, hoy día, insostenibles,

que en el pasado ayudaron a superar en el hombre el miedo a la existencia, pero que en la actualidad sirven intencionadamente para enturbiar su mente, desplazarlo y someterlo. La religión, y con la religión el poder, han procurado trastornar uno de los impulsos más fuertes, el impulso sexual, que es el impulso de supervivencia, el impulso de la continuidad de la especie.

QUINTA ESTACIÓN: REMINISCENCIA  
DE UN PECADO

En el primer paso, una pareja de ángeles suspendidos en la bóveda celeste vigilan la entrada al árbol del Paraíso. Él con espada de fuego y ella guiándole con una estrella. En el segundo paso, se ve a los dos ángeles como en reverso, son dos demonios burlones y obscenos, ha pasado el tiempo o han comido el fruto del árbol del Paraíso.

Otra llamada sobre el tema de la tergiversación de nuestros impulsos, acerca de los mitos que arrastra la tradición y que impiden al hombre llegar al conocimiento de su propia naturaleza, de sus capacidades mentales y de su sabiduría. Compendio de sí mismo que no va a poder manejar sin la conciencia de un saber y un conocimiento de su existencia, los datos de una experiencia propia y ajena sobre el hecho de existir.

SEXTA ESTACIÓN: TRANSFUSIÓN CROMÁTICA

En el primer paso se encuentra a un hombre que hace una transfusión multicolor a un maniquí que agoniza. Ambos están en una jaula de cristal. Desde algún lugar del orbe otro maniquí observa. Segundo paso, el hombre es quien yace ahora agonizante y el maniquí le transfiere su sangre metálica. El maniquí que vigila desde algún lugar del orbe respira satisfecho.

Hay alguien en algún lugar del orbe que tiene interés en que el hombre, con su sangre multicolor, desaparezca y quede anulado. Hay alguien a quien esto le interesa y vigila para que esto se logre ¿Cómo se hacen los imperios? ¿Cómo se mantienen los imperios? Sobre todo, ¿cómo se mantienen los imperios? Y por último, ¿a quién le interesa montar la vigilancia?

SÉPTIMA ESTACIÓN: LA TESTA CASCADA

El primer paso muestra una cocina donde una criada taja lentamente tomates, con rabia, con placer, cansada. A su lado hay un retrato suspendido en blanco y negro de una señora altiva y orgullosa, que la observa. En el segundo paso vemos la foto vacía y a la criada que sigue con su cortar, pero ahora corta la cabeza soberbia de la señora. La criada sonríe y la señora también.

Los laberintos de las relaciones de poder. Y los laberintos de las humillaciones del que sufre bajo el poder. En ellos la imaginación se abre a un inimaginable campo para expresarse. Y como es habitual y se comprueba cierto, la imaginación no puede superar las sorpresas que nos reserva la realidad.

OCTAVA ESTACIÓN: ARLEQUÍN  
DE CORAZONES

En el primer paso un Arlequín, entre los escombros, contempla a una mujer desnuda. Ella levanta una copa hacia el Arlequín. La mano del Arlequín deja caer una gota de sangre en la copa. En el segundo paso el hombre está desnudo y la mujer-arlequín, contemplándolo, bebe poco a poco la sangre de la copa.

Las relaciones entre sexos están suficientemente interconectadas entre sí para que cada uno despierte en su imaginación los mejores los ángeles que habitan en él y

también sus peores diablos. Y el dolor es siempre inevitable, se mire desde el sexo que se mire.

NOVENA ESTACIÓN: ORGANILLERO

El primer paso presenta a un organillero que, desde cualquier lugar del mundo, del cielo o de una casa, canta tonadas de amor. Las tonadas de amor se convierten en frases que los transeúntes atrapan a cambio de un valor cualquiera. Y servirán desde para ser regaladas hasta para morir de tristeza con ellas.

El segundo paso muestra al organillero sepultado por desperdicios. Lo único que queda son las frasecillas amorosas atrapadas en los cables de luz y restos de su guitarra.

El amor en las ciudades se agosta y muere. Como muere el amor en cualquier otro paraíso o en cualquier otro infierno. El amor, entidad frágil y cambiante, tiene la propiedad de que al más mínimo descuido puede transformarse en el filo cortante de un cuchillo matador. Como la letra de la canción de Jacques Prevert, que acompaña al cuadro, nos lo recuerda.

DÉCIMA ESTACIÓN: MUJER QUE COME FLORES

En el primer paso un joven enamorado traza sobre un lienzo los rasgos dulces de Ofelia y le ofrece flores como corazones ante un fondo gris de invierno que se abre a una primavera. En el segundo paso la Ofelia pintada, abrumada por tanta primavera, va devorando las flores ofrecidas por su enamorado hasta devorar el corazón de su enamorado y el suyo propio.

La imagen del amor que nos ha transmitido nuestra civilización y parte de nuestra cultura parece de azúcar cande. La naturaleza exige otra comprensión del amor, y la aceptación de un deseo negado, especialmente a la mujer, a quien

vemos transformada en una imagen celestial de tontería. Cuando la realidad se impone, la falta de su aceptación trastorna la imagen superpuesta. Lo que queda es un impulso desbocado, en una cultura que impone avergonzarse de ese impulso. O perder la vergüenza y sentirse abrumado de culpabilidad.

DÉCIMOPRIMERA ESTACIÓN:

COMPETENCIA DESLEAL

Se desarrolla en un solo paso. Al teléfono la Mujer del Jefe que le llama para recordarle la cena que tienen esta noche. El Jefe tiene una cita con un Cliente y además no tiene Secretaria, de modo que se excusa a pesar de las insistencias y cuelga el teléfono. El Jefe tiene un lema: «Lo importante es el negocio». Su Mujer se presenta como Secretaria, y sin darse cuenta de que es su Mujer el Jefe la contrata. Llega el Cliente y no hace sino fijarse en la Secretaria, quien enreda las palabras del Jefe para que el Cliente quede invitado a cenar en casa del Jefe. En la invitación el Cliente pide que el Jefe incluya a su Secretaria. Cenan y después bailan, y claro el Cliente quiere bailar con la Secretaria. El Jefe celoso quiere cerrar el negocio, pero el Cliente quiere que se incluya a la Secretaria. Puesto que lo único importante es el negocio, la Secretaria decide aceptarlo y se va con el Cliente. El Jefe se queda sin su Mujer.

Amor con amor se paga. La cultura del sometimiento necesita sus desquites. Y el ingenio para algo sirve, para aplicar la cultura al pie de la letra y con ella trastornar las funciones, con lo cual el opresor queda oprimido por sus mismos lemas.

## DÉCIMOSEGUNDA ESTACIÓN:

## «NI LO NOMBRES»

También, en esta estación hay un solo paso. Pero este paso es el cuento de nunca acabar, ya que cuando acaba se reinicia. La Matrona y la Emperatriz, aquella mayor, ésta casi una niña, dialogan sentadas en un bar. La Matrona le lee las cartas y en ellas aparece un Hombre. La Matrona se alarma y hace salir a la Emperatriz, quien deja un pañuelo suyo en la mesa. Al llegar el Hombre donde está la Matrona coge el pañuelo de la Emperatriz y lo acaricia y lo besa. Aparece la Emperatriz que se entrega al Hombre, como si ella misma fuera aquel pañuelo suyo que antes el Hombre tomó. La Matrona ordena a la Emperatriz poner la radio, sin que la Emperatriz le haga caso. La Emperatriz baila con el Hombre. La Matrona se interpone y le ordena salir. El Hombre se lleva a la Emperatriz a un rincón y allí hacen el amor. La Emperatriz regresa sola donde está la Matrona. Después de un largo silencio, se reinicia la secuencia de cuadros anteriores con la escena del diálogo con que comenzó la obra, el diálogo en el bar entre la Matrona y la Emperatriz.

Esta es la última de las Estaciones, al llegar a ella los espectadores deben seguir el circuito de las Estaciones a la inversa, atendiendo ahora solamente al paso segundo de cada una de ellas. En esta última Estación, pese a las órdenes y señales de la Matrona, la Emperatriz sabe muy bien lo que quiere. Y una y otra vez se repetirá el triunfo de la voluntad guiada por el sentido de la atracción y el impulso del deseo, frente al dominio de la arbitrariedad y de la represión.

Legamos, tras la asistencia al circuito que nos señalan estas doce Estaciones, a

una panorámica crítica del sentido del amor que algunas culturas imponen. Y a través de estas culturas, a una crítica sobre quiénes hacen y deshacen los valores culturales. La sabiduría de la naturaleza dicta, con suficiente cordura y sentido práctico, los pasos necesarios en los temas de amor. Hay culturas que distorsionan, bajo los intereses del poder y del dominio, los verdaderos impulsos, e interesadas mantienen estos impulsos en la ignorancia o bajo la amenaza del caos, la superstición y el miedo. Es así como por medio de la caricaturización, el carnaval, los escenarios desolados en la línea de Samuel Beckett, los carteles que determinan la distancia con el público y la representación en el escenario, la música, la asociación imaginativa a través de las imágenes incongruentes, o la traslación de imágenes para mostrar los símbolos, Críspulo Torres B. ha conseguido un mapa de alertas sobre el complejo y manipulado tema del amor.

***Vía Láctea*, de Hugo Afanador Soto (1993)**

Esta pieza teatral consigue, con fino detalle y combinación de recursos, representar, apelando a la imaginación, a la fantasía y a medios simbólicos inspirados en el surrealismo, la muerte de dos ciudadanos sin particular relevancia, de dos hombres comunes y normales, en un atentado por bomba.

En el escenario se ve una parada de autobús donde está esperando Eparkio San Miguel. También en el escenario se ve un letrero, con nomenclaturas y señales de tránsito que dice: *VÍA LÁCTEA*, recorrido por una línea de luz. La música contribuye a crear un efecto de misterio. Se oye

llegar un autobús, se oyen sus frenos al parar, como abre y cierra la puerta, pero el autobús arranca sin recoger a Eparkio. La sonrisa esperanzadora de Eparkio se transmuta en expresión de desconcierto. Una mujer vestida de bañista de principios de siglo, con un bañador a rayas rojas y amarillas, se desplaza cruzando el escenario. En su desplazamiento la mujer va jugando con globos inflados de varios colores. Y la mujer está cubierta con un gran velo transparente. Tras una pausa, con la música a todo volumen, vuelven a cruzar en sentido contrario los globos solos. Tras otra pausa, otra vez con la música a todo volumen, aparece la mujer del traje de baño, pero sobre el velo le cubre la cara una careta con el rostro de Eparkio. La sonrisa de la mujer, que va muy adornada, es ahora pícara y sensual. Eparkio lanza una carcajada. Y así comienza un monólogo en el que Eparkio se inicia con una serie de reacciones que se repetirán con más o menos variantes a lo largo de toda la representación. Ante el desconcierto, la primera reacción es tratar de recordar todos sus actos anteriores, aferrarse a ellos y, tras comprobar que nada anormal ha ocurrido, afirmarse en el convencimiento de que él es un hombre normal. Sin embargo, no puede eludir las experiencias extrañas de que el autobús no lo haya recogido, de la mujer que ha pasado delante de él y de la careta con su propio rostro que se le ha quedado impreso en la imaginación. La única respuesta que se le ocurre a Eparkio es que tal vez esté soñando. Cuando la música vuelve a ser estridente se ve la parada del autobús invadida por una nube de humo.

A medida que esta nube se disipa, aparece la figura de Lorenzo Medina, vecino

y amigo de Eparkio, quien al ver a Eparkio se sorprende de su raro aspecto. Tampoco el comportamiento de Lorenzo le parece a Eparkio muy normal. Pero ambos insisten en que no ha ocurrido nada extraordinario, que ellos se conocen desde hace mucho tiempo, que sus mujeres se conocen y también sus hijos se conocen, que ellos son personas normales y hacen vida normal. Pero ambos coinciden en que la ciudad se ha vuelto rara y extraña y también la gente que vive en ella. Por otra parte, Eparkio está convencido de que son las 7 de la mañana y Lorenzo las 7 de la tarde, pero, como todo está oscuro, Lorenzo convence a Eparkio de que se vaya a su casa y le señala el camino en línea recta. Lorenzo desaparece por ese camino que señaló a su amigo, y Eparkio quiere seguirle pero no puede avanzar, no quiere quedarse solo, la oscuridad es impenetrable, es maciza. Eparkio trata de serenarse ante su imposibilidad de avanzar.

Se oye de nuevo el motor del autobús y Eparkio, ahora tranquilo, ya está preparado para subir. Pero el sonido del autobús va creciendo y queda convertido en el estruendo de un tremendo vendaval que lo arrastra, lo tira por tierra y le arranca los vestidos. Totalmente desconcertado se queda mirando al público, y en su aturdimiento se repite a sí mismo los actos que hizo por la mañana al levantarse, aunque este repaso de los hechos no logra calmarlo. En el techo de la parada se ve a Lorenzo, que lanza una carcajada al ver a Eparkio en aquel estado. Lo sorprendente de la situación y las burlas de Lorenzo los engallan en una discusión en la que surge el tema de sus esposas. Que si la de Eparkio no le quiere, que si la de Lorenzo le pone cuernos, de modo que con el



diálogo ambos caracteres van cobrando sus propios rasgos de identidad. Lorenzo es más cínico e independiente y Eparkio más sensible y dependiente, sin que por ello ambos dejen de insistir de igual modo en que son normales, en buscar el refugio en sus familias y en tratar de ser queridos por los que les rodean en su vida cotidiana. Por eso mismo Eparkio y Lorenzo, a pesar de sus piques y desacuerdos, confirman su camaradería y su amistad, y acababan bebiendo juntos una cerveza.

Eparkio ha recogido del suelo una hoja de periódico que informa de la explosión de una bomba y muestra varias fotografías elocuentes. También Lorenzo mira el periódico. Se oye entonces el estallido de una bomba. La palabra «amnistía» que aparece en el periódico desencadena un enrevesado diálogo entre ellos. Eparkio defiende lo lógico, el ir al trabajo, lo productivo. Tiene miedo de no encontrar sentido a sus errores ya que no tiene sentido buscar el sentido a los errores porque esto resulta improductivo. De lo improductivo pasan a lo incoherente y de lo incoherente a lo insatisfactorio de la condición humana, porque la condición humana por más esfuerzos que haga no puede mejorar. No puede mejorar porque es absurda y es absurda porque no tiene lógica, es decir, no tiene una introducción, un nudo y un final. El resultado de la humanidad consiste en que, después de organizar un lío considerable, acabamos contentándonos con este lío. Lo cual, según Eparkio, es como una línea recta. Sin embargo Lorenzo argumenta que podría ser una línea recta curva. Esto para Eparkio es un absurdo, y comienza a demostrarlo dibujando con tiza sobre un tablero. Toma a su vez la tiza Lorenzo

y arremete contra los argumentos matemáticos de Eparkio, con lo que comienza una andanada de insultos donde se desacreditan el uno y el otro acerca de sus capacidades matemáticas y filosóficas. Lorenzo, enfadado con su colega, decide emprender el regreso a su casa con su familia y dejarlo allí solo, donde lo había encontrado y donde se paró para ayudarlo. Eparkio le grita a Lorenzo que se va porque tiene miedo, a lo que Lorenzo responde que quien tiene miedo es él. Con este rifirrafe se organiza una gritería incomprensible y ensordecedora.

Eparkio, siempre preocupado por cerrar los temas, al cabo de un silencio, retoma la discusión para decir que todo aquello es una discusión matemática. Lorenzo le replica que es aritmética. De nuevo, argumentando cada uno con su tiza, vuelven a enzarzarse, como en un duelo deportivo, en un galimatías sin sentido sobre suma de líneas, suma de líneas rectas con líneas curvas, descalificaciones y equivocaciones. Eparkio, como es habitual, siempre se mantiene agarrado al recuento de lo que hizo aquella mañana. Hasta que Lorenzo, triunfal, afirma que Eparkio se equivocó. Pero Eparkio se sienta tranquilamente en la parada de autobús, saca un bocadillo y se dispone a comerlo.

Se oye de nuevo el motor del autobús que se acerca, su ruido se distorsiona, se acelera y se convierte en un terrible vendaval que lo arrasa todo. Lorenzo es arrastrado por el viento, revolcado por el suelo y su ropa desgarrada. Desde el suelo se queda mirando al público desconcertado. Eparkio terminó de comer su bocadillo y como con un creciente sentimiento de culpa comienza a justificarse. Porque ese bocadillo se lo preparó su esposa y

tenía hambre, y porque tenía hambre se equivocó en asuntos físicos, metafísicos o filosóficos, pero su estómago no se equivoca a pesar de lo raro que es todo. Con un fondo de música de misterio aparecen dos figuras femeninas que llevan en la cara máscaras con el rostro de Lorenzo. Una de las mujeres lleva a la otra en un cochecito de niño y sus máscaras lloran sangre. Al ver a Lorenzo en el suelo se echan a reír y corriendo desaparecen.

Eparkio saca un periódico. Lorenzo se queda observándolo mientras hace recuento de los hechos que han precedido a su desconcierto, el dejar su despacho, el tomar el ascensor, el subir al autobús, hechos que se suman al del inesperado encuentro con su vecino Eparkio, y al de la imagen de las dos mujeres extrañas por la calle. Entre bruscos cambios de aceptación y rechazo de los sucesos en que Lorenzo se encuentra, se oyen ruidos de sirenas y voces propias de los momentos que siguen a la explosión de una bomba. Lorenzo mira a Eparkio, que observa en el periódico las fotografías de la tragedia.

Lorenzo arremete contra Eparkio y lo llama morboso por observar las imágenes de la tragedia que les acaba de suceder hace apenas un segundo. Vuelve el careo de descalificaciones, defensas y afirmaciones. Eparkio, conformista como es, se justifica diciendo que es lo único que tiene para informarse de lo ocurrido. Lorenzo tiene la mente más clara y se horroriza de lo bestia que puede ser el hombre, un primate insensible, un animal. Y por eso Lorenzo se siente responsable de lo que está ocurriendo, por no ser unos con otros solidarios. Eparkio, que no entiende esta responsabilidad y siente que Lorenzo lo hace culpable de las bombas, se abalan-

za sobre Lorenzo y trata de estrangularlo. Lorenzo, con sangre en los labios, pone en duda la honradez de Eparkio y le afea su agresión y su violencia. Eparkio insiste en su normalidad, su pacifismo, su honradez, su decencia. Entretanto las luces simulan el estallido de una bomba. Eparkio, en su desesperación, comienza a ver que, en todo el tiempo de su vida, nadie de los que le rodean ha comprendido nada, que tanto él como Lorenzo han sido objetos que nunca tuvieron condición humana. Lúcido, Eparkio, bajo los efectos del estallido que simulan las luces proyectadas, cambia las tornas con Lorenzo. Y ahora es Lorenzo quien se resiste a reconocer su culpabilidad, y quien hace declaradas protestas de su normalidad, de su fijarse en los hechos cotidianos, su levantarse del escritorio, su dirigirse al autobús, ilusionado por llegar al refugio de su familia. Con todo, pese a sus afirmaciones, Lorenzo no deja de reconocer que hoy le están ocurriendo cosas muy raras, como si viviera una pesadilla.

En un desesperado diálogo final Eparkio y Lorenzo abarcan la conciencia de su situación preguntándose si realmente las cosas son como se las presentan o son de otra manera, si realmente están donde creen estar, en su país, en su ciudad, en su barrio, o si esto tampoco es así y se lo han hecho creer. Para finalmente llegar a la pregunta de si un país puede ser de uno, si de verdad lo que sucede es que ellos, Eparkio y Lorenzo, tienen propietario. A cada afirmación se abre la posibilidad de aceptarla, aunque uno y otro confiesen no entender. La soledad de uno y la soledad del otro es lo único que les queda, lo mismo que su imaginación, la imaginación de uno y la imaginación del

otro. «Esto es inteligente. Ella [la imaginación] puede vivir sola», dice Lorenzo. En su viaje al infinito, el espacio sideral de su destino, la mujer que antes apareció les precede.

Vuelve a aparecer la mujer con las dos muñecas que siempre la acompañan, pero ahora los rostros y cuerpos de las dos muñecas están llenos de vendas. Se oye el estallido de una bomba. Aparecen Eparkio y Lorenzo, con los rostros heridos y lla-gados, descompuestos por la explosión, caminan hacia la parada del autobús y se sientan. Allí también está sentada la mujer y se la ve tomando un helado. Las dos muñecas están, ahora, ahorcadas de la marquesina. Lorenzo y Eparkio repiten a dúo el último diálogo de su lúcida perplejidad, donde dicen que las cosas las ven como se las presentan, pero que en realidad no son así, que el país, la ciudad, el barrio donde viven quizás no sean su país, su ciudad, su barrio, que quizás tengan un propietario y a lo mejor no tengan ni su país, ni su barrio, ni su ciudad, y que quizás ellos mismos no existen. Al llegar al término de la representación Eparkio y Lorenzo constatan su soledad, constatan su imaginación, y constatan que quizás sólo queda su imaginación y no ellos, con lo cual confirman a dúo y como última palabra que «ESO ES INTELIGENTE». Termina la representación con una estruendosa carcajada, el estallido de una bomba y el sonido de las sirenas.

Con brillante habilidad, esta obra de teatro nos sumerge en un mundo irreal, lleno de imágenes y de efectos surrealistas, para mostrarnos la brutal y demente realidad de la violencia por parte de anormales organismos de poder. El siniestro poder, que oprime las situaciones que muestran

estas escenas, es un organismo enfermo, acobardado, agresivo e insensible que en su actitud defensiva se ha transformado en una amenaza criminal. Un poder que nada tiene que ver con el verdadero organismo civil de una sociedad justa y solidaria. Estas escenas nos muestran el efecto megalómano y ambicioso de un poder que proyecta en los que domina su propia violencia y su propia ambición. Es una sociedad convertida en víctima por un poder desequilibrado, mental y físicamente enfermo, que justifica sus crueldades y sus atropellos, y que somete al individuo civil a un estado mecánico y degradante con el fin de utilizarlo como mera servidumbre a sus caprichos o como pieza estratégica en sus escaladas de terror. Con sutileza, este poder corrompido enajena a los individuos de una vida civil que debería regirse por la solidaridad, la colaboración y la participación, y los aísla, los engaña y los desquicia en un sin sentido como los personajes aturridos, mecánicos y manejables aquí representados. De este modo las imágenes y las situaciones irreales y los diálogos irracionales en esta representación se vuelven materia simbólica del verdadero trastorno en que viven las sociedades infectadas por este cáncer. Sueño y realidad de las situaciones y de los personajes testifican una corrupción social monstruosa y destructora.

***Cambalache o El juego de los excesos, de Darío Moreu y Mabel Pizarro (1991)***

Esta obra de teatro, muy apta para ser representada en un espacio abierto, libre, no convencional, y muy apetecible para un público colectivo por su emotividad visceral y su esquematismo de planeamiento, es un trabajo que realizan dos actores repre-

sentando varios personajes. Sus recursos son el cartel estilo Bertolt Brecht, la caricatura, y la representación de un tema tradicional conocido por todos. Además, introduce un «teatro dentro del teatro», que, por una parte, mantiene las expectativas entre cuadro y cuadro, y, por otra, engarza los cuadros con unas escenas que el público ya espera, tras acabarse cada cuadro y antes de empezar el siguiente.

El modo de proceder en esta representación lo explican sus dos autores, que a su vez serán sus diversos pares de actores, los cuales aparecen en todas las escenas y cuadros, y por eso se subtitula *creación a dúo*. Se representan los siete pecados capitales, y cada uno de los pecados se representará como exceso. Cada pecado tiene asignado un color, un número y una ilustración que lo muestra.

Los dos actores comienzan haciendo de Pregoneros que solicitan la atención del público y le llaman para que acuda a la representación. Tras esta llamada, les exponen en versos rimados y muy pegadizos el tema de lo que van a representar que, como es ya muy conocido y además tiene la fascinación de lo prohibido, despierta de inmediato la atención de los asistentes y de los que aún se muestran remisos. Tras la exposición van a pedir que el público participe, recurso muy apropiado para un teatro de plaza o callejero, y que participe en la manera de proceder con el orden de representación para los siete pecados capitales. Muestran una cajita al público, donde están las siete bolas con los colores que se han adjudicado a cada pecado, de manera que el público tome una bola de la cajita, decidiendo de ese modo el pecado que se va a representar.

La participación del público en la elección se le ofrecerá cinco veces, una a cada inicio de representación. Las otras dos restantes, que han quedado al azar, se representarán al final para, como dicen sus propios autores, «reforzar la idea de fraude y de lo inconcluso, en relación con lo que se ofreció al espectador».

La representación del «teatro dentro del teatro» se realizará como una disputa entre la pareja de Pregoneros en torno al tema del dinero y del poder. Uno de ellos es el que manda y el otro es el que obedece. Son ellos quienes presentan cada cuadro en su inicio, cuando ofrecen al público la elección de la bolita correspondiente, que decidirá el pecado que se debe representar. El que manda obliga al otro a ofrecer la cajita al público para que el público saque la bola de color. Desde el final del primer cuadro, cuando ha de elegirse el segundo, el que obedece comienza a protestar porque no está de acuerdo con la condiciones de trabajo ni con la paga. Al final del segundo cuadro el desacuerdo es más vivo, y el que manda se ve obligado a coger al otro actor por el brazo para forzarle a seguir ofreciendo al público la elección de la bolita, que decidirá la representación del tercer cuadro. Cuando termina el tercer cuadro la cosa llega a tal punto que el que manda debe obligar al otro a punta de pistola a que presente la cajita con las bolas al público para decidir el quinto cuadro. Al final del quinto la rebelión del que obedece ya es imparable, toma la caja con las riquezas y una pistola y trata de escapar, pero el enfrentamiento no se hace esperar y ambos disparan y mueren. Aquí terminan los cinco primeros cuadros.

Inmediatamente se levantarán, se pondrán las caretas de uno de los dos cuadros pendientes de representación y actúan. No importa el orden que se dé a estos dos últimos cuadros. Una vez terminado uno de los cuadros tomarán las caretas del otro y realizan su representación última y final. Dando fin a la atracción y al espectáculo.

Los cuadros que representen los pecados capitales estarán planteados por parejas, el Viejo y la Vieja, la Coqueta y el Seductor, el Gordo y la Flaca, o las parejas que se necesiten.

Por orden de aparición en la impresión de esta obra a dúo, daré un esquema de la imagen que representa cada uno de los pecados capitales. Pero este orden puede ser y posiblemente será cualquier otro que determine el azar de las bolitas extraídas.

#### AVARICIA

Una vieja acaudalada y su chófer aparecen como la Vieja y el Viejo. La vieja anda todo el rato contando y recontando el dinero y dando prisa al chófer para que la traslade de negocio en negocio. Todo esto bajo los lemas de la Vieja, «el tiempo es oro» y «hay que ser productivo». El Viejo le pide la paga y la Vieja le da una miseria. La Vieja recuenta que te recuenta va apartando montones de billetes que el Viejo escondidos se mete en el bolsillo. El chófer simula ponerse malo de tanto trabajar y la Vieja se ve obligada a conducir el coche. El Viejo va detrás riéndose de ella y en un momento determinado se deja caer del coche haciéndose el muerto. La Vieja ve que la cosa no tiene remedio, le pone una moneda en el pecho, y, alejándose con el coche, sigue con su faena de contar y recontar. El Viejo cargado de billetes se queda en el camino muerto de risa.

#### PEREZA

El Gordo y la Flaca. Ella muestra al público su buena condición física. Se pone al lado del Gordo para obligarlo a realizar ejercicios. El Gordo no se da por enterado. La Flaca insiste en que el Gordo debe prepararse para realizar una carrera. La Flaca sale corriendo, pero el Gordo apenas se desplaza. La Flaca acaba empujándolo desesperada. La Flaca obliga al Gordo a realizar otros ejercicios como movimientos de flexión, con resultados parecidos. Hasta llegar al movimiento de levantar los brazos, donde la Flaca para animarlo los levanta y baja cada vez más rápido, mientras que el Gordo los va levantando y bajando cada vez más lento. El Gordo lentamente cae desmayado y la Flaca en su progresiva aceleración igualmente cae desmayada.

#### ENVIDIA

El Viejo luce su coche delante de la casa de la Vieja donde ella está limpiando y barriendo. La Vieja cuando ve al Viejo con el coche le echa un conjuro. El Viejo, que lo ve, quiere golpearla, pero la Vieja se da cuenta, y entonces el Viejo cambia el gesto y le pide un vaso de agua. La Vieja se lo da, pero después de hacerle unos pases mágicos. Bebida el agua el Viejo se retuerce de dolor y se desploma. Pero el Viejo se recupera y sorprende a la Vieja espíandole. Afirmada su sospecha, el Viejo prepara un amuleto, lo rocía, lo deja en la puerta de la casa y rocía también alrededor de la casa. La casa de la Vieja se viene abajo. Ella pide compasión al Viejo y éste sube a la Vieja en el coche, pero en una revuelta, tomada con intencionada velocidad, la precipita fuera del coche. La Vieja queda maltrecha en el suelo.

## LUJURIA

Coqueteo y seducción entre la Coqueta y el Seductor. Juegos diversos de pareja entre besos, miradas, restregones y otras simulaciones eróticas hasta quedar ambos tras la tela de un paraguas que hace de habitación o casa. Desde allí se oye todo lo que hay que oír para suponer que hacen el amor. Al cabo sale el Seductor en ropa interior y la Coqueta mostrando sus gracias. Las incitaciones de la Coqueta continúan a ritmo compulsivo hasta quedar ella y el Seductor extenuados. El Seductor intenta escapar pero la Coqueta le va detrás, le hace pases mágicos, lo inmoviliza, lo carga en el hombro y lo devuelve al paraguas. Acaba la escena bailando los dos al son la de música frente el público.

## IRA

La Vieja canta, el Viejo que quiere fastidiarla canta a dúo con ella. La Vieja reinicia el canto con más fuerza y el Viejo se entromete de nuevo. Ni uno ni otro ceden. La Vieja porta un paraguas, que utilizará contra el Viejo cuando este le dé golpes con su bastón. La pelea prospera en medio de las caídas del Viejo y la Vieja. La simulación pasa a mostrarse en cámara lenta hasta que el Viejo y la Vieja se clavan sus armas mutuamente. El Viejo y la Vieja se desplazan entre el público mientras van expresando, en su última exhalación, gritos mortales de dolor sin dejar de injuriarse.

## ORGULLO

El Seductor va requiriendo a la Coqueta, que pasea, para que suba al coche. La Coqueta lo rechaza pero no pierde la presa. El Seductor no se da por vencido y capta el juego, que la Coqueta mantiene y mantiene entre insultos y rechazos y aproximaciones y expectativas. Finalmen-

te, la Coqueta sube al coche del Seductor como quien no quiere subir. Los piropos del Seductor terminan en un cachete de la Coqueta, que se apea. El Seductor sale en persecución de la Coqueta mientras se insultan mutuamente.

## GULA

El Gordo pide de comer a la Flaca. La Flaca ausculta al Gordo y le hace la respiración artificial. La Flaca trae una pata de pollo que se mete en la boca. El Gordo ataca a la Flaca que se le enfrenta cara a cara. Y aunque luego la Flaca quiere escapar, la agarra El Gordo y la sacude boca a bajo para que tire la pata de pollo que se metió en la boca. El Gordo come como un desesperado hasta que le duele la barriga y se queja. La Flaca empieza también a comer desesperadamente. El Gordo y la Flaca retorciéndose de dolor de tanta ingestión mueren de hartura uno sobre otro.

Con representación caricaturesca, logra el autor la fijación atenta del público. La temática conocida y que despierta la curiosidad de cómo van a representarse tales pecados, despierta el interés en el público. Los carteles y los colores dejan claro el pecado que se representa. Y los símbolos caricaturescos de la representación dejan a la mente de cada uno la libertad cazadora de la imagen que mejor se le acople. Por si no hubiera suficiente atractivo en lo representado, el teatro de los intermedios, el «teatro dentro del teatro», con los desacuerdos de los dos Pregoneros, despierta una atención, a cada cuadro más viva, ante la violencia creciente.

Desearía terminar este resumen y comentario de las obras seleccionadas por Fernando Duque Mesa en su Tomo I recogiendo su propósito de ampliarlo con un Tomo II que no llegó a realizarse, pero cuyo proyecto trazó en el Tomo I, citando algunas de aquellas obras entre las que elegiría posteriormente la serie que formarían el Tomo II. De modo que daré constancia de su selección copiando las obras que Fernando Duque Mesa barajaba entre las posibles a publicar en el Tomo II.

Dado el gran interés que tienen las obras de su selección en el Tomo I, me parece inexcusable no hacer mención de su proyecto para el Tomo II y asentar la curiosidad y el conocimiento acerca de la

ampliación pendiente, abriendo a quien lo desee y pueda conseguirlas la posibilidad de recordarlas, leerlas o verlas representadas. Las obras y sus autores son los siguientes:

*Los tiempos del ruido*, creación colectiva del Teatro Experimental La Mama, con dramaturgia de Hedi Armando.

*Segundos*, creación colectiva de Umbral Teatro, escrita por Carolina Vivas.

*María Es-Tres*, de Fabio Pubiano Orjuela.

*Los filibusteros*, de Juan Montsalve.

*Un muro en el jardín*, de Jorge Plata.

*Maiakosvski*, poema trágico para circo y teatro, de Juan Carlos Moyano Ortiz.

*Las tres preguntas del diablo enamorado*, de Misael Torres Pérez.

---

#### NOTA

1. Fernando Duque, en la *Antología del teatro experimental en Bogotá* (1995), reseña esta obra con la grafía «Estar». En cambio, Fernando González Cajiao en *Teatro colombiano contemporáneo: Antología* (1992), realizado con motivo del quinto centenario, recoge la grafía «Star» cuando menciona la obra de Santiago García.

---