

LITERATURACOLLECTION

**ABRIENDO EL TELÓN.
UNA HISTORIA...
TEATRO BREVE
Y TEXTOS CRÍTICOS**



Johnny Gavlovski

EurytionPRESS

**ABRIENDO EL TELÓN. UNA HISTORIA...
TEATRO BREVE Y TEXTOS CRÍTICOS**

Johnny Gavlovski

**ABRIENDO EL TELÓN. UNA HISTORIA...
TEATRO BREVE Y TEXTOS CRÍTICOS**

Eurytion|PRESS

© 2024 by Eurytion Press

Author: Johnny Gavlovski

Eurytion|PRESS

Eurytion Press

ISBN: 978-84-10465-04-6

All rights reserved. No part of this book may be reprinted or reproduced or utilised in any form or by any electronic, mechanical, or other means, now known or hereafter invented, including photocopying and recording, or in any information storage or retrieval system, without permission in writing from the publishers.

How to cite this book: Gavlovski, J. (2024). *Abriendo el telón. Una historia... Teatro breve y textos críticos*. Badajoz: Eurytion Press

Digital eBook Edition. First Edition published by Eurytion Press, 2024

Research and Academic Materials in Humanities and Social Sciences Series

These series present original works, diverse studies and groundbreaking approaches in the quest to enrich knowledge and debate in the academic fields of the humanities and social sciences.

This series is managed by the Universidad Metropolitana (UNIMET).



President of the Superior Council

Irwin John Perret-Gentil Mijares

Chancellor

María Isabel Guinand de Patiño

Academic Chancellor

Natalia Castañón

Management Chancellor

María Gabriela Escalona

Secretary

Luis Santiago Perera

Scientific and Evaluation Committee

Lida Niño - **President**

Miriam Benhayón Benarroch - **Dean of Research and Academic Development**

Miguel Albuja Dorta - **Director of Research and Academic Development**

Yolibet Ollarves Levison - **Director of Academic Development**

Alfredo Rodríguez Iranzo - **Director of Academic Publications**

Elena del Valle - **International Advisor**

Daisy Hernández Sánchez

Gloria Marina López

María Cecilia Fonseca

María Eugenia Álvarez

María Eugenia Perfetti

María Magdalena Ziegler Delgado

Miguel Pérez Hernández

Nancy Requena García

Rafael Marcano Vera

Víctor Tortorici Rojas

Associate Members

Beatriz Peña-Acuña, Universidad de Huelva

Carlos E. Gómez Camacho, Politécnico di Torino

Carmen Marta Lazo, Universidad de Zaragoza

David Santiago Coll, IVSS

Mercedes de la Oliva Fernández, Universidad Isabel I.

Contenidos

Presentación

Alfredo Rodríguez 11

La incertidumbre de los rostros (A modo de prólogo)

Juan Martins..... 13

TEATRO BREVE de Johnny Gavlovski

De sainetes y comedia:

El día que gana Susana Dujim (análisis de Juan Martins)..... 23

Filippo de Crotona (análisis de José Ramón Castillo)..... 55

Caracas Gótica (análisis de José Tomás Angola)..... 77

De mujeres:

La postal de Lily (análisis de Beatriz García Moreno)..... 95

La cleptómana..... 109

Desde el psicoanálisis:

Fuego..... 125

Instinto (o El gato de Freud) (análisis de Viviana Berger)..... 141

Hola, Tú (prólogos de Miquel Bassols y Juan Martins)..... 157

Una cuestión de fe:

Dios al otro lado del mar..... 193

El Reto (análisis de Beatriz Rodríguez)..... 217

Desde tus ruinas, Jerusalén (reflexión de Gabriel Duno)..... 245

TEXTOS CRITICOS

El objeto doble del deseo y su lado oscuro

(claves de la dramaturgia de Johnny Gavlovski)

Carlos Dimeo Álvarez..... 259

Bibliografía..... 303

Presentacion

Es un honor para el Decanato de Investigación y Desarrollo de la Universidad Metropolitana colaborar con la difusión intelectual del profesor Johnny Gavlovski, psicólogo de elevados quilates y dramaturgo de postín. El texto que tienen en sus manos reboza de verdades.

Las verdades que expresa no desalojan la anterior por distantes que se encuentren. Hay además una voz autoral que suma vivencias milimétricamente enhebradas. En el contenido encontramos potentes imágenes descritas en un delicado lenguaje que nos instalan en un ambiente en que se mueven personajes de todo tipo, inclusive fantasmales, con sus características psicológicas, porque la obra se afinsa en la realidad.

Alfredo Rodríguez Iranzo
Director de Publicaciones Académicas

La incertidumbre de los rostros¹

A modo de prologo

Juan Martins²

En la pieza «El día que ganó Susana Dujim» de Johnny Gavlovski encontramos una tendencia en la dramaturgia venezolana: el humor como técnica en la composición de un lenguaje que instrumenta la comedia en el tratamiento del habla de sus personajes. Éstos se acarrean desde su condición urbana y de cómo a su vez se entienden con la ciudad. El lenguaje usado es, por encima de todo, teatral. Puesto que los personajes van introduciendo su vitalidad mediante esa identificación idiosincrática que se expresa en ese habla, en la manera que determinan sus vidas ante el espectador. Es decir, la estructura de esos personajes se da en el orden sintáctico, en la relación que se establece con los signos verbales y cómo se usan en la construcción del drama. El habla de un personaje en relación a otro quiere determinar su sentido con el espectador: contextualiza al público cuando lo acerca a su nivel de expresión. De manera tal que la audiencia infiere en el relato y, por consecuencia, interpreta como suya la situación. A eso me refiero cuando digo que se contextualiza. En ese momento el aspecto idiosincrático interviene en la comunicación de la obra con la finalidad de concebir un estilo en la comedia. Tal estilo de la comedia se viene desarrollando en el teatro venezolano desde los primeros textos de José Gabriel Núñez. Este sería el antecedente más importante en la comprensión de una parte importante del teatro venezolano. Pero sin querer dispersar la estructura de este análisis, es necesario registrar aquél uso y saber así cómo se forja esa formalidad de la locución en la comedia como género. Y sobre todo para, ahora, consolidarse como un estilo. Hasta aquí tenemos un logro técnico para la dramaturgia venezolana: el humor se hace técnica, estructura dramática:

¹ Reseñado por prof Alfredo Rodríguez UNIMET

² JUAN MARTINS (Maracay, 1960). Poeta y dramaturgo. Escritor. Director y crítico teatral. Editor. Magíster en Literatura Latinoamericana (UPEL), en dicha universidad ha ejercido de docente en pre y posgrado, en calidad de contratado. Destacado con varios premios y reconocimientos como dramaturgo en Venezuela, España y Francia. Su teatro ha sido traducido al francés y al portugués. Ha colaborado en revistas de Venezuela y de otros países (España, Cuba, Argentina y México). Se ha distinguido como crítico en diferentes festivales latinoamericanos de teatro. Conduce la revista de teoría y crítica teatral *Teatralidad*. Entre otras publicaciones, tanto dentro como fuera de su país. *Él es Vila-Matas, no soy Bartleby; El delirio del sentido, desde una poética del dolor y otros ensayos y De qué hablo cuando hablo de Murakami* son sus más recientes libros de ensayos, entre más, publicados en «Ediciones Estival», Venezuela. Recién galardonado con el *Premio III Bienal de Literatura de Poesía Abraham Salloum Bitar*.

OFELIA.— Otra vez el desfile... «Señores, decoro, no piten».

CALÉNDULA.— Siempre la gente de Coro, tan bulliciosa...

OFELIA.— Que gente de Coro, ni que [...] Pidieron decoro, compostura. El público estaba enardecido... (*Toma aliento. Desfila*) Entonces volvieron a salir.— Mireyita con el alma en vilo... (*Desfila*) Con elegancia, con dignidad, con garbo, mucha frente en alto y glamour... «Eso es, Mireyita». «Bravo, Miss Venezuela», le gritaba, y mientras trataba de pelarle los ojos a Castillito para que aplaudiera...

CALÉNDULA.— «Aplaude, mijo»... «Aplaude»... [Subrayado nuestro].

(...)

Entonces lo cotidiano se hace común en la historia con la idea de reiterar las características de esos personajes. Es decir, como se relacionan, cómo establecen sus vidas y cuáles son sus intereses. Después de todo el humor se construye como un modo de introducirse en esa realidad, si entendemos que el público quiere identificarse con esa historia, con un relato que aprecia cultural e idiosincráticamente. Y por tanto lo aprecia con una interpretación social del país. Pero la interpretación del país se induce desde el hecho lúdico del drama. Lo lúdico es la expresión reflexiva de ese humor. Incluso la reflexión pasa por una interpretación histórica:

OFELIA.— Tras el empate, Wolfgang Larrazabal, dijo, así, muy caballero, muy de marina, muy Larrazabal él.— «Como único militar en el jurado debo decidir... la ganadora es la señorita Casas Robles».

CALÉNDULA.— ¿Y entonces?

OFELIA.— Si me dejas hablar, te cuento... (*Evoca*) La felicidad. La alegría resurrecta aparecía en los labios de Mireyita y de todas las almas de buena familia... Hasta que a Carola Reverón le dio por pararse y decir.: (*Remeda*) «Como única dama del jurado yo propongo que la ganadora sea elegida por el público, con aplausos»... ¡Demagoga! (*Bebe*) [Subrayado nuestro].

(...)

Así que se introduce ese elemento de carácter histórico como si fuera algo familiar. La intención del discurso, es la de darle sentido para ese espectador. Que éste interprete o racionalice las emociones de los personajes.

He venido describiendo la forma de los parlamentos porque un tanto, si nos fijamos en el rigor de esos diálogos, lo encontramos en algunas piezas de Gustavo Ott, más específicamente en «Miss». Técnicamente la estructura de los diálogos son similares y, sin embargo, ambos se distancian. Conceptualmente hablando es cierto, ambas denuncian a los certámenes de belleza. Se denuncia el fenómeno mediático. Mediante el formato teatral. Es decir, desde la estructura del lenguaje teatral. Porque el hecho de colocar situaciones cotidianas y jocosas no lo hace estrictamente teatral, sino lo hace teatral, tanto en «Miss» como en «El día que gana Susana Dujim» son las relaciones de los signos que se establecen en el parlamento, cómo, por ejemplo en «Miss», aquél uso del parlamento está cumpliendo una función específica:

MARY CARMEN (*Furiosa*).— ¡Me engañaron, me jodieron!

WOGAN.— Miss Costa Rica and.....And , Miss Venezuela.

MARY CARMEN (*Al pasar cerca de la coreana*).— ¿No has traído tu navaja?

COREA.— Recuerda que soy todopoderoso, omnipresente y tal.

MARY CARMEN.— ¡Hija de puta!

COREA.— Con ese vocabulario dudo que entres al cielo,
pequeña.[Subrayado nuestros].

(...)

Aquí la denuncia en la situación teatral está implícita y explícita. Connota y denota. Ambas piezas se acercan a ese nivel del discurso. Tenemos con esto que se asocia por los dos niveles del lenguaje que se establece, tanto en la relación sintáctica como pragmática. En lo pragmático, el discurso está señalado por el uso social que le damos a esos signos verbales, a esa forma de comunicarse de los personajes. Se impone la estructura social en la que se mueven éstos. Se nos promueve el nivel social y su compromiso como clase social: es una manera discreta de denunciar los valores burgueses de la clase media. Claro, no utilizan la denuncia directa con la arenga contestataria muy propia del teatro político de los 70'. No, sino que la colocan a modo de parlamento y funcionando en el diálogo. Vuelvo a decirlo, mediante el hecho lúdico. Adquiriendo sentido, significación en los signos. Los niveles del lenguaje se relacionan y mantienen el fluido necesario a fin

de constituir el espacio escénico y lo que caracteriza, a ambas piezas, como ejemplo de nuestra mejor comedia. No sé en qué medida un autor hereda del otro o de otros literariamente hablando, habría que hacer un estudio de mayor rigor a este modesto ensayo. Por ahora son ideas preliminares en procura de una documentación del teatro contemporáneo, de la necesaria comparación que define el compromiso de estos autores ya significativos en la dramaturgia venezolana. Reveladores por la manera (estilísticamente hablando) en que asumen la comedia. Desde luego que lo hace singular ante tanto teatro comercial sin definición que no va más allá del propósito de la taquilla. En cambio, estos autores se comprometen en su discurso. Uno del otro independiente —tanto en el estilo como en la composición—, pero que están delimitando la madurez de dos escritores contemporáneos. La severidad de este análisis comparativo nos exige ir pensando en otros dramaturgos que se asocian en la técnica y crean la tendencia de un teatro que está teniendo éxito, tanto dentro como fuera del país. Y de alguna manera habrá que explicarse esta tendencia estética. Lo digo porque este logro de los autores —quizás a estas alturas sea ya un compromiso con ellos mismos— irrumpe ante tanta falta de decoro en un teatro que sólo piensa en la rentabilidad de la factura de taquilla y cuando por facilismo, y menosprecio de cualquier otro teatro, se ha llamado así mismo teatro comercial. Es un ejemplo de lo que es su dramaturgia, vendrán otros, otras relaciones y nuevos ejercicios textuales hacia la representación de este discurso.

Desde esta perspectiva notamos ahora esta propuesta de Gavlovski y que avanza hacia el compromiso con su estilo.

Las condiciones de las ideas, lo social, la relación del sujeto están contenidas en las ideas, en aquello que denominamos *material literario*: la pieza teatral se contiene de la estructura narrativa también. En Johnny Gavlovski lo narrativo dialoga de acuerdo con la necesidad del ritmo, es decir, la sintaxis se organiza en función del relato teatral, si bien es teatral, también quiere estar funcionando sobre las bases de la narración: el espectador se introduce en la historia no sólo por su teatralidad, además, por la convencionalidad que se ha conformado en lo que denominamos *teatro breve*, sino que todavía lo hará desde la zona de lo diegético, esto es, lo literario, aquello que quiere sostenerse a partir del relato mismo, como si lo narrativo se hiciera inexcusable, y lo es, para que el espectador se introduzca en esa relación muy personal que es para el autor. Y si salto con el término de «personal» será por lo que está signando mediante las ideas, lo que se contiene en

esa estructura, con el propósito de *hablar* de este hombre de la ciudad, su contexto y lo que deviene idiosincráticamente expuesto como arriba anunciábamos. No volvamos entonces con el tema de las ideas, eso estará presente en su dramaturgia, veamos en cambio, cómo estará funcionando para éste en el marco de un público: éste que también quiere de Gavlovski un relato breve sin que por ello atente a su discurso ni se conduzca a una exigencia de formato, por solicitud o teatro «comercial». Estamos ante un compromiso mayor: su alocución, esta necesidad de expresar en lo diegético toda su formalidad: la escritura, el poder del texto, el poder de la denuncia y el poder de su enunciando, en el que la escritura, su escritura, acompaña la intención de ese compromiso: sabemos que tal composición de lo diegético (la fábula o lo literario) debe encajar con lo escénico, Y por tal encaje el espectador se identificará. Sabe que está ante la dramaturgia de aquél, pero también por lo escénico: revisará de lo escénico todo el conjunto que, como decía, de este arte que es para Gavlovski el teatro. Digamos de una vez: su compromiso cultural con el actor, con su público y, sólo entonces, el lector porque también es literatura. Si el tema religioso está presente lo estará por la materialización de sus ideas:

NARRADORA.— Pero ya lo dijimos, el día anterior no era el de la algarabía y la complicidad. (...) había prófugos. Prófugos por delitos, prófugos por religión. Prófugos de la Inquisición. Prófugos acusados de crímenes rituales como robar la hostia sagrada, profanarla y crucificar a un niño. Mentiras para justificar los «Estatutos de Limpieza de Sangre» en toda España. Excusa para imponer la uniformidad religiosa y así darle un sentido trascendental al fin de la presencia política de los musulmanes en España.

Esa noche era el último día para los judíos poder huir de la conversión y el fuego de la hoguera. Para huir de la voz de los pregoneros que vociferaban en plazas públicas el Edicto Real, en cada pueblo, en cada ciudad. Los judíos que se quedaran y abrazaran el cristianismo serían salvos. Decían ellos, se sabía que no era verdad... Se presionaba con el caso del Rabino Mayor de Castilla Abraham Senior, gran colaborador de los Reyes Católicos. Bautizado él y su familia. El nombre Abraham quedó borrado y comenzó a llamarse Fernán Núñez Coronel. Ganó un prestigio, perdió la dignidad. [Subrayados nuestros (*DIOS AL OTRO LADO DEL MAR*)].

(...)

Comenzando en esa figura (permítanme la extensión de la cita) Gavlovski es dueño de sus ideas, su visión de lo religioso, en tanto le ofrezca su dramaturgia y su estructura que conforma aquel estilo. Considerando este aspecto, lo religioso es una capa conceptual que pasa sublime ante los ojos del espectador por medio de la cual el autor reserva para un registro mayor de su obra. Entre otras de este libro, se contempla el desasosiego: el sexo, el amor, el deseo, pero sobre todo, a partir de estas vértices, la soledad, pero no como figura dionisiaca, al cabo, no todo está expuesto por lo terrible de lo vivido de sus personajes, sino como esperanza ante la tragedia. Lo dionisiaco compite con lo apolíneo. Eso lo sabemos, sin embargo es una dialéctica del sujeto con la cual se establece esta relación mediante la palabra, en tanto que la escritura busca su incidencia poética: la estructura sencilla y las ideas sobre su complejidad de la historia (la sintaxis del relato). Quiero decir de nuevo que la estructura a la que nos referimos materializa aquellas ideas en la forma: el *teatro breve* es el artificio para contener la idiosincrasia exhibida en sus personajes.

Detengámonos un poco: la diversidad de los temas recoge el tejido de tales suplicias: el tema judío, la diversidad y su variantes. A partir de entonces el drama se hace «sustancia» en el cual el lector-espectador traduce de aquel material «literario» su impronta. Digo «sustancia» porque la voz del drama estará presente con su propio fluido. Gavlovski no abandonará ese nivel del discurso y no por eso será menos político. Todo lo contrario, construye su postura filosófica (permitiendo aquella idea de Jorge Dubatti de que el teatro piensa) y política. ¡Cuidado! cuando digo «filosófica» será en su mayor acepción del pensamiento estructurado. Vuelvo a decirlo: «las ideas contenidas» en la formalidad de su dramaturgia, puesto que se sostienen a partir de esta dialéctica: fluyen, se dinamizan y, como parte de su funcionamiento, adquieren corporeidad: cuerpo y sustancia sobre la misma estructura. Y esta estructura no es estática, adquiere el *movimiento* que le confieren las ideas del autor. Nos habla de las ideas, sí, pero éstas asimilan a un tiempo su corporeidad teatral, haciendo de él un dramaturgo comprometido con la ciudad, su tiempo- Independientemente de los saltos históricos ente una obra, tema y estilo con respecto a otra, pero sus estructuras son el nudo que logra hilvanarlas: *El día que ganó Susana Duijm*, *La postal de Lily*, *La cleptómana*, *Fuego*, *Dios al otro lado del mar*, *Caracas gótica*, *Instinto* o «*el gato de Freud*» y *El reto* son variantes de un mismo tema sobre las cartas de un estilo particular y evolvente para el actor.

El desenlace lo incorporan las emociones. Me encuentro ahora con mi propia obsesión: la emoción, su estructura. Si bien Gavlovski sostiene el rigor del drama y en él las emociones de los personajes se componen como parte de aquella estructura mediante, por lo expuesto, el lenguaje que le exige: la articulación del habla impone la formalidad de esa comunicación: su relación sintáctica a modo de producir su *significancia*. Aquello que interpreta el espectador de los diálogos (lo diegético) deviene también de la relación interpretación/significado. Es cuando cada lector-espectador hallará su emoción porque se producirá en el significado (y también signará lo escénico a través de las didascalias) dentro de su contexto: el sujeto se mueve aún dentro de su noción de la realidad. De esta manera cada espectador «traduce» aquel mundo gavlovskiano a modo de que se establezca aquella significancia. El mundo se interpreta. La emoción, su corporeidad teatral. Lo teatral es la conexión en el encaje fábula/escenificación. Y si el drama se estructura es porque en él se manifiesta aquella cadena necesaria: *texto→espacio→tiempo→público* (*intepretación*). No importará su brevedad por ser un asunto de formato. Su estructura, en cambio, se mantiene en una y otra sobre el rigor dramático. ¿Qué hace entonces Gavlovski?, mantener su estilo como formalidad de su discurso: piezas alrededor de un estilo que se compromete con un teatro representado en lo lúdico, pero también en las ideas expuestas, claro, por el autor, siempre dirigidas por su arquitectura escénica, sin embargo se consolida la dialéctica que demanda a propósito de su teatralidad. Desde este principio la *sustancia* de su drama fija esta interpretación. Recordemos cuando Grotowski se referiría a la «transustanciación del actor», es decir, que el cuerpo transfiere el estado espiritual y el alma del discurso de este drama el cual está escrito, a fin de cuentas, para el actor. El espíritu se revela en esa sustancia. Las ideas de Gavlovski hacen un tanto cuando se unifican en la *técnica* del drama. Y es técnica puesto que se conduce a un actor que racionalice esas ideas y sus emociones hasta consolidar (la representación) e impone el ritmo de aquella formalidad:

ADÁN.— Y «*los verdaderos hijos de Dios, podrán regocijarse en la belleza rica, viviente de lo que vendrá, lo que siempre obra y vive. Circundaran con el amor sus propias barreras y lo que en fluctuante aparición flota. Afianzadlo con pensamientos duraderos*» (El reto).

(...)

Hasta aquí el lector se encontrará con los vértices de su poética, si acaso pretendemos ser rigurosos en el análisis a objeto de establecer los diferentes

niveles de esta dramaturgia. Lo lúdico, por su parte, es un instrumento mediador con el propósito de desengañar al público: mirar la realidad y reconocer cuál lugar ocupa —el espectador— en ella, tomar conciencia de nuestra sociedad y cómo ésta se fusiona todavía a nuestras ideas. Es pues, dinámico, dialéctico, consustancial y objetivo para tal racionalidad de quien «mira» el espacio escénico contenido en la escritura. Reconocer además qué hay detrás del lenguaje como para desmascarar al sujeto-espectador de esa realidad: tomar conciencia del contexto más allá de su país y de su realidad: corporeizar lo que le rodea. Y como sabemos, es con el teatro que se alcanza su mediación, puesto que aquel encaje fábula/escenificación se hace inseparable ante vista de este espectador: el país se construye desde la mirada, si queremos entender por *país* el diámetro de esa mirada. No hay, en tanto ficción, país, sino su memoria, luego su racionalidad. En consecuencia el decir poético se articula en procura del ritmo, la sonoridad y, en momentos, su cadencia poética. Toda obra es el constructo de su racionalidad, cuya imagen se representa, dado que la ficción es verdad. Y el público actualiza esa mirada, reinterpreta, valoriza y traduce ese lugar de la ficción. Le pertenecerá cuando su sensibilidad lo lleve, paradójicamente, al mundo de la razón. Por lo cual decía de un movimiento en el pensamiento del sujeto.

La mirada se actualiza ya que el espectador coloca su razón para dar a lugar con la representación. «Leemos» los signos y traducimos su representación, el director nos da su imagen de esa traducción. Lo digo porque Gavlovski deposita importancia en los signos no-verbales (la escenificación) para remitir al objeto que determina la puesta en escena. Y allí también nos atrapa hacia su teatralidad. Y en esto son parte el público como su futuro director, recreando su espacio escénico desde la construcción racional. Y esa «construcción» también es política. La violencia, por ejemplo, es reinterpretada para su representación. El lector interviene en esa dialéctica. Y su compromiso emocional queda consolidado. ¡Vaya paradoja!: reaccionaré ante estas emociones a fin de racionalizarlas. El resultado: la obra como construcción racional de aquellas ideas del autor que en rigor corresponden a su noción sensible e Inteligible de la conducta humana:

KURT.— La ventana de mi celda daba al patio de la clínica donde tú la hospitalizaste. ¿Sabes tú por lo que tuvo que pasar? ¿Sabes tú lo que sufrió en ese sitio? No, porque de eso no se habla. De eso no se dice. Lo que vive un loco solo son inventos, fantasías. No hay que creerle... Los desnudan y bañan con agua fría pero eso es mentira. Eso son inventos de loco. Les ponen electricidad pero eso son inventos de loco. Les penetran en cerebro con un pequeño cuchillo y eso... eso es... ¡Medicina! ¿Y el

abuso? ¿Quién defiende al loco? ¿Quién defiende al niño? ¿Quién defiende al desvalido de gente como tú? (PAUSA) Un día Glenda descubrió que quien la miraba desde la celda era yo. Y allí fue cuando nos reconocimos... Escúchame bien: allí fue cuando nos reconocimos. Allí estaba ella, débil, abusada Levanto su mano y me gritó: «Ayúdame, Kurt» «Como Frau Glenda? Estoy preso» «Cántame, muchacho. Cántame para saber que estoy viva» Y así, desde la ventana de mi celda, le canté. Ella cerro los ojos, y puso su rostro hacía el sol esperando un poco... un poquito de piedad, en un mundo con gente como tú... ¿Sabes lo que es piedad, Peter?

PETER.— Mi hermana estaba enferma...

KURT.— ¿Sabes lo que es piedad?

PETER.— Tú no puedes contrariar la opinión médica. No puedes acusarme.

Esto no es más que una vulgar venganza. No tienes idea de lo que dices...

KURT (CANTA/ PRENDE FÓSFORO).— «Ten cuidado, Kurt. No vaya a ser que te descubran» «Acércate a la casa. Asómate por las ventanas. Mira cada detalle. Quién está y quién no. Con cuidado, Kurt»... (*Fuego*).

(...)

Con todo, en Gavlovski no sólo se trata de divertimento, sino una participación más intelectual. El espectador se «mueve» comenzando por el mundo de las ideas o se dimensiona en la prospectiva de aquella representación. Quedo imbuido de aquella sustancia por su fluido. De tal manera que la «psicología» de sus personajes no pertenece a una ideología, sino que se edifican desde la objetividad de su vivencia, es decir, lo emocional nos pertenece en la medida que se integra a las nuestra. No son, en efecto, una postura acomodada para los diálogos, antes bien, la racionalidad de sus personajes: se conducen por vía de esta visión crítica de la realidad: la postura burguesa de estos personajes es atravesada, insistimos, por aquella racionalidad del autor hasta convertirlo en la voz del drama. Son, las emociones, *materializadas* por el juego cínico al que pertenecen. Cualquier luz puesta en ellas será para cuestionar, politizar y extremar la visión hipócrita de la sociedad

Ahora bien, esa construcción política quiere subvertir la condición de entretenimiento para sostener la continuidad, por el cuidado, de su obra hasta subrayar la presencia de Gavlovski dentro de la dramaturgia venezolana, junto a Gustavo Ott y a Elio Palencia por poner dos de los mejores ejemplos. Aquí deseo señalar la intención política de su discurso, si consideramos el candor poético de

esta construcción política en el nivel diegético de sus piezas: no quiere, nuestro autor, atentar por lo político contra su formalidad: nos dice del país, pero también del mundo. Y el mundo del tamaño de sus actores que se predisponen en esta línea escritural. Gavlovski exige un tipo de actor, un tipo de lector y de director. Su lectura nos compromete. Y en el medio de todo, su humor. Pequeñas gotas de cuidado ante su estilo y, con ello, nos arraiga a un teatro inteligente y sensible: aquella leve sonrisa es el lugar lúdico de esa experiencia con éste, su humor, el cual no queda bajo la esclusa cerrada de su propio fluido, su torrente nos libera de la tensión emocional.

¿De qué nos reímos? Del país, de su relación con la memoria, permitiendo que también sus personajes sean personajes del mundo. El dolor humano aún por la gracia de éstos es puesto en marcha.

Teatro Breve

Johnny Gavlovski E.

ADVERTENCIA

Todos los Derechos de todas las obras en éste libro publicadas están reservados tanto para su puesta en escena en Teatro, Radio, Cine, Televisión o Lectura Pública, como para compañías Profesionales así como Aficionados.

Quedan especial y terminantemente prohibidos los siguientes actos sobre esta obra y sus contenidos; a) toda reproducción, temporal o permanente, total o parcial, por cualquier medio o cualquier forma; b) **la traducción, adaptación, reordenación y cualquier otra modificación no autorizada por el autor a través de su agente** c) cualquier forma de distribución de las obras o copias de la misma: d) cualquier forma de comunicación, exhibición o representación de los resultados de los actos a los que se refiere la letra (b); e) **Queda expresamente prohibida la utilización de otro nombre que no sea el del autor como responsable de esta obra, en especial, las formas “versión de” o “adaptación de “ , ya que el autor es propietario del 100% de los derechos de estas obras. Los cambios de lenguaje, contextualización al habla de las distintas culturas, cortes, agregados de palabras, improvisaciones, modificaciones de escenas o de personajes, etc, forman parte del dinámico trabajo de puesta en escena en el teatro actual por parte de directores y actores, pero no da pie en ningún caso a entender el espectáculo como “versión” o “adaptación” de este original. Las adaptaciones serán permitidas cuando se trate de un género a otro (teatro a cine, por ejemplo) pero siempre bajo la autorización del autor a través de su agente, SGAE.** La infracción de estos derechos podrá conllevar el ejercicio de las acciones judiciales que en Derecho haya contra el infractor o los responsables de la infracción.

Los Derechos de estas piezas están protegidos por las leyes de Propiedad Intelectual en todo el mundo y deben ser solicitados al autor al correo gavlo7@yahoo.es o de su representante artístico Sr Oscar Briceño Curiel sagitario2311@gmail.com

De sainetes y comedia

“EL DÍA QUE GANO SUSANA DUJIM”

PERSONAJES

CALÉNDULA

OFELIA

AMBIENTACIÓN

Sábado 9 de julio de 1955

La obra transcurre en el viejo barrio de San Juan en la Caracas de antaño



MACA GONZALEZ

MARILYN ASCENSAO

EL DÍA QUE GANÓ
Susana Dujim

UNA COMEDIA DE **JOHNNY GAVLOVSKI**
DIRECCIÓN Y PRODUCCIÓN **JOSÉ MANUEL ASCENSAO**

DEL **30 DE SEPTIEMBRE** - AL **05 DE NOVIEMBRE**
SÁBADOS Y DOMINGOS A LAS 6:30pm

KILEXOUNA @KMKcreatives

The poster features a central image of a woman in a polka-dot dress, with other faces and a crown overlaid on her. The background is a textured, brownish-grey color with white starburst and lightning bolt graphics.

«EL DÍA QUE GANÓ SUSANA DUJIM»

ACTO ÚNICO

CALÉNDULA CORRETEA POR EL CUARTO CON UNA VELA EN MANO.

CALÉNDULA.— Que la muerdas, chico! Que la muerdas!... Ah, ¿no lo vas a hacer?.. Friégate, pues... ¿Cómo que no te duele? ¿No es que te regresaste del Círculo Militar porque no aguantabas el dolor? Mira Filisistrato, mucho cuidado me haces quedar mal... Si tú... ¿Quién más? Tú?... (RESPONDE FURIOSA) Más te vale que lo hayas hecho bien. Mira que si no, te olvidas de acompañarnos pal norte... O sí, yo te llevo pero metido en una botella como en los cuentos árabes, pero de allí ni te saco... Vas a ver la estatua de la libertass y a todas las gringas metido dentro de la botella... Ah, ¿no te gusta, verdad?.. Entonces abre la bocota... (RESPONDE) Pero chico, que nadie te va a quemar la boca con guayacol... Te unte la vela con cera anestésica de utrera. Lo último en farmacopea... (RESPONDE) ¿Pero cómo te la voy a untar yo si no te veo?..

FILISISTRATO LE EMPIEZA A HACER COSQUILLAS.

CALÉNDULA.— Suelta, chico... Suelta... ¡Eso es trampa!... ¡Suelta!... ¡Ya!... No te voy a untar nada en la bocota... Muerde la vela pa'que se te unten todas tus muelas de fantasma... (LE COLOCA VELA EN ALTAR) Tremenda lotería me saque yo ahora contigo... Espíritu con dolor de muela... (PREGUNTA) Filisistrato, ¿tú me lo juras que todo quedó bien, verdad?... ¡Que te viniste porque todo estaba listo! (RESPONDE) Cómo que te viniste porque no había fritura de ocumo crudo... ¿Y de cuándo acá en esos festines hay fritura de ocumo crudo? ¿Tú ves a mi general Marcos Pérez Jiménez como fritanga? Él come francés, chico. (SECRETEA) Cuando la gente llega allá arribota, se le olvida lo tierrúo y lo que buscan es francés... Y no tiene nada de malo... Cuidaíto, si cuando Ofelia Adelida me lleve pal norte, no me da por quedarme... (RESPONDE) ¿Y qué si no hablo inglés? ¿Acaso no puedo aprender? Ofelia me está enseñando. Es fácil... Por lo menos, los números son como si hablaras con

otra persona.: Uno es Juan. Dos es tu... (RESPONDE) Tú no, chico... El dos es tu... Se dice como en español, tu, pero allá tú no es de tú, sino de tu, de dos, pues... (RESPONDE) Yo que sé. Vainas de ellos... El tres es como un grillo, «tri» «tri»... (REGAÑANDO BAJITO) No grillos de los de acá, sino del gusanito, chico... (SIGUE) El cuatro es como que olera mal, pero con una erre al final... Foor... El cinco, «fai». El seis, es decir si como un oriental... (REMEDA) Sis... sis...

Los siete se ven... ¿Cómo que dónde? Que se dice «se-ven»... El ocho es llamando a alguien: «eiiig»... El nueve es como «no hay» pero rapidito, basurea: «noain»... Y el diez es «ten»... De «agárralo allí», pero no me preguntes porque pa'los gringos eso es «ten»... Y por allí no me los han enseñado, pero imagino que por allí va la cosa.: Once es como dárselos a Juan... «Ten Juan»... Y si es doce es como agárralo tú: «ten tu». Y el de la mala suerte, el trece es...

VOZ DE OFELIA.— ¡Ganó la canillua!

CALÉNDULA (SE PERSIGNA).— Ay, no, cancelao...

VOZ DE OFELIA.— ¡Caléndula!

LA VELA DE FILISISTRATO SALE «VOLANDO»

CALÉNDULA.— No estoy... (BUSCA) Filisistrato, condena, ¿pa'dónde vas?

VOZ DE OFELIA.— ¡Ábreme la puerta!

CALÉNDULA.— Tan bien... (SE ARMA DE VALOR. A FILISISTRATO) Si me echaste una vaina... (ENVALENTONADA VA A ABRIR PUERTA) Que horas son estas de venir a una casa...).

OFELIA ENTRA DESESPERADA EN LA CASA DE CALÉNDULA, MEDIO DESCALZA, CON UN ZAPATO SIN UN TACÓN EN LA MANO, Y SU VESTIDO DE CONCURSO DE RASO LILA, MANCHADO DE TIERRA A LA ALTURA DE LAS RODILLAS.

OFELIA.— ¡Ganó la canillua!

CALÉNDULA.— ¿QUE?

OFELIA.— Lo que oyes, estafadora. Ganó la canillua.

CALÉNDULA.— Sáqueme de su maleta porque no viajo, Ofelia Adelaida... (Y SIN DEJARLE RESPONDER) En mi casa me respeta.

OFELIA.— Claro que no viajas. No vas para ninguna parte. Ni tú, ni... Ni... (ROMPE A LLORAR).

CALÉNDULA (ATERRADA) ¿Ni pa'la esquina?

OFELIA (CONTRA ATACA) Me estafaste.

CALÉNDULA.— Te estafaste tu solita. ¿Hiciste la oración de Santa Marta para atraer? No, ¿verdad? Pues friégate.

OFELIA.— ¿Cómo voy a usar yo a Santa Marta virgen para esas cosas, chica?

CALÉNDULA.— Ves... Ves... Tus intenciones las consideras malas. De allí el castigo.

OFELIA.— Caléndula...

CALÉNDULA.— Tú sólo tenías que preparar la lamparita como te dije y ofrecérsela a la santa. Invocarla para que pudieras dominar el espíritu, juicio, pensamiento y voluntad del jurado. Pero no. La santa te crees tú... Y beato no gana guerra, mija... (Tr) Me trancas la puerta al salir.

OFELIA.— ¿Y con qué cara voy a ver luego yo a Santa Marta si la involucro en esto?

CALÉNDULA.— Con la de mujer cuatriboleada³ que quiere dominar al enemigo como Santa Marta hizo con las fieras en su camino.

OFELIA.— Ay, ya... No me hables así.

CALÉNDULA.— ¿Y qué quieres? ¿Qué te ofrezca una guarapita? ¡No juegue! Te presentas a mi casa a estas horas de la noche. Me interrumpes sueño y oficio con tu griterío, y encima pretendes que...

OFELIA (AGRESIVA).— Saca tu parche, Caléndula...

CALÉNDULA (SIN ENTENDER).— ¿Mi parche? ¿Qué dices?

OFELIA (SOBRE TEXTO).— El de pirata! Lo único que te falta es el loro sobre el hombro! Perdí, chica... ¡Perdí!

CALÉNDULA.— Ve tú a saber que paso... (HACIA FILISISTRATO) ¿Qué pasó?.. (A OFELIA) Hay que analizar las cosas con calma. Una propone pero arriba es que disponen.

OFELIA.— Pero arriba no se quedan con mis reales...

CALÉNDULA.— Pues te los devuelvo, chica. Si ese es todo el problema te devuelvo tus cobres.

OFELIA.— Lo que tienes que hacer, es que el jurado se retracte... La canillua⁴ no puede ser Miss Venezuela, Caléndula.

³ Venezolanismo referente a valentía

⁴ Venezolanismo referente a mujer de piernas muy delgadas

CALÉNDULA.— Eso va a ser más difícil que pescar zancudo con anzuelo, hija⁵. Yo no puedo hacer nada contra eso.

OFELIA.— Muy bien. Entonces, búscate la ponchera con hielo y el velón. Yo misma lo perforo y lo relleno con azogue...

CALÉNDULA (IRÓNICA).— ¡Caray, ya no me necesitas!

OFELIA.— Estoy que quemó, Caléndula. No te burles de mí.

CALÉNDULA.— Cuidado como usas las fuerzas es lo que es, Ofelia Adelaida. Mira que lo que hace, se devuelve.

OFELIA.— ¿Y yo qué hice, ah? ¿Yo qué hice? (ATERRADA) ¿Tú crees que por eso me hayan descalificado, Caléndula?

CALÉNDULA.— Ve tú a saber...

OFELIA.— Nada... Yo, nada. Bueno, nada que tú no sepas... Yo... (TR) Allí lo que pasó fue otra cosa: ¡Componenda! Eso es... Y te lo digo porque... ni siquiera me miraron. Ni de reojo... Ellos sólo esperaban que la canillua saliera.

CALÉNDULA.— ¿Qué le pasó a tu vestido, mujer de Dios?

OFELIA (CONTINÚA) Sin contemplación con nadie...

CALÉNDULA (SE AGACHA. EXAMINA. SOBRETEXO) Roto... Embarrado...

OFELIA (CONT).— De mí, que tanto me esforcé por estar allí... De mis compañeras tan «chics» (RECUERDA) Chica, Mireyita a esta hora debe estar destruida.

CALÉNDULA (EXAMINANDO EL VESTIDO) .— Aquí siento mano de hombre...

OFELIA (LA APARTA, MOLESTA).— ¡Qué mano de hombre, ni que nada!... Chica, ¿no te das cuenta de la tragedia? ¿Aparte de mí quién era la seguita, la favorita, quién debía llevar la banda por derecho propio? ¡Mireyita Casas!... Y está fuera de juego, Caléndula. Miss Venezuela 55 es la canillua.

CALÉNDULA.— Lo que es del cura, va pa'la Iglesia.

OFELIA.— ¿Y si la Naturaleza se opone, ah? Como es que decía el Padre de la Patria.— Si se opone, haremos que nos obedezca.

CALÉNDULA.— No mezcles Libertador con canutillo, Ofelia. Mira que al general Pérez Jiménez no creo que le guste...

OFELIA.— Eso no me angustia.

⁵ Venezolanismo: expresión afectiva, contracción de "mi hija"

CALÉNDULA.— Pues debería. Bastante desplante le has dado al sargento Castillito... A ver, dame ese vestido.

OFELIA.— No me hables de ése...

CALÉNDULA (SIGUE) Y él por quitame esta paja, sólo para vengarse de tu desprecio, te manda pa'Guasina⁶.

OFELIA (SE IMPONE) .— Te dije que no quiero hablar de Castillito.

CALÉNDULA.— Gua, qué furia. Ta' bien... Ta'bien... ¡El vestido!

OFELIA.— ¿Para qué lo quieres?

CALÉNDULA (QUITÁNDOSELO).— ¿Para qué va a ser? Pa'remendarlo... (MIRÁNDOLO) Trabajo perdido... Y tanto que me costó... (ACLARA) Cocerlo y ensalmarlo... (SE APARTA) ¿No te lo vas a quitar? Vamos dámelo y vuelve mañana.

DE PRONTO, «ALGUIEN LE BAJA EL VESTIDO» A OFELIA. ESTA LO SOSTIENE.

OFELIA.— ¿Pero te volviste, loca? ¿Cómo me lo halas así?

CALÉNDULA.— Yo no te halé nada... (A FILISISTRATO) Compórtate, vale...

OFELIA.—

CALÉNDULA.— No es contigo, vale... (A FILISISTRATO) Te me vas de aquí.

OFELIA.— Te dije que de aquí no me muevo.

CALÉNDULA. (AGARRA ESCOBA).— Si me le vuelves a poner una mano encima...

OFELIA.— ¿Y encima me vas a caer a escobazos?

CALÉNDULA.— A ti, no... A él...

OFELIA.— ¿A quién?... ¿El muerto?... (LE QUITA ESCOBA A CALÉNDULA) ¿Dónde estás embaucador?... ¡Cobarde, aparece! Las velas que te prenden me las debes a mí, bueno para nada... Incapaz... Sólo tenías que empujar a la canillua de la pasarela, pa'bajo... (FILISISTRATO LA EMPUJA) Ayyyyy...

CALÉNDULA (SACA A FILISISTRATO).— Chico, que vaina es esa. Pa' dentro... Pa' dentro...

⁶ Contracción de "para Guasina" referente a cárcel en la época del dictador Juan Vicente Gómez.

OFELIA (SUELTA GEMIDO). — Aaaaayyyyy... (COMO SI SE LE METIERA. CON VOZ DE HOMBRE) ¡Ofeliaaaaaaaa! (SE LE SALE).

CALÉNDULA (LE CAE A RAMAZOS).— Pa'allá adentro, no... ¡Chico! ¡Suéltala, chico! Salte pa'fuera...

OFELIA (CAE COMO PERDIDA EN EL ESPACIO.— ¿Dónde estoy? ¿Qué paso?... (RETOMA. LLOROSITA) Ganó la canillua!...

CALÉNDULA.— (CONSOLADORA) Yo hice lo que me estaba dado hacer. Pero una propone y las fuerzas disponen...

OFELIA (SE LEVANTA, MOLESTA).— ¡Gamelote!... ¡Falsa! ... ¡Embaucadora!...

CALÉNDULA (SE IMPONE) .— No cuestiones mi prestigio, Ofelia Adelaida. Aquí viene gente bastante encopetada por si no te has enterado. O es que tú crees que saqué a mi familia de San Francisquito, número 37 a punta de chulería, ah?.. Esto no será El Paraíso, mi amor, pero es callejón siete de febrero, entre Puente Cuño y Puente Guanábano, por si no te diste cuenta. Calidad de clase media es verdad, pero calidad.

OFELIA.— Bueno, ya. No he dicho nada.

CALÉNDULA.— Si dijiste. Y ahora no comiences con tu osario de perdones y arrepentimientos, porque basta con que las cosas no salgan, de nuevo, como te dé la gana, para que vuelvas a echarme la culpa a mí. No sé para qué regresas...

OFELIA.— Porque eres la mejor.

CALÉNDULA (SIGUE OFUSCADA).— Heredera de poderes. Hija de mi madre que era «curioso» en la montonera de Castro, y no curaba recetando tela de araña con semilla de mamón, sino con instinto, con facultá... Facultá, dicho por el mismo Benemérito Juan Vicente Gómez...

OFELIA (JUNTO A CALÉNDULA).— ¿Y mi tatarabuelo Saturnino, qué?

CALÉNDULA (SIGUE).— ¿Y mi tatarabuelo Saturnino, qué? El, por si no lo sabías fue el que pronosticó el terremoto de 1766... Y eso no fue anteayer, mijita. Casi dos chubascos de tiempo atrás y el viejo predicando el día de San Bernabé, la destrucción... «¡Viejo loco!», le gritaban, riéndose de él, burlándose como tú..., llevándolo de la pena a refugiarse bajo un árbol de El Calvario, donde espero hasta plena madrugada para ver a la gente saliendo de sus casas, implorando «misericordia» mientras todo la ciudad se bamboleaba como un porfiao... «¡Misericordia!»... Entonces sí que le creyeron, caray... Entonces sí que subieron la colina completa del Calvario, a pedirle consejo y milagro...

OFELIA.— Está bien... Perdóname... No es para tanto... Yo te juro que confío, amiga... Entiende... Entiende que estoy... (ROMPE EN LLANTO) desesperada vale... (ABRAZA A CALÉNDULA).

CALÉNDULA.— (AMAGO DE APARTARLA) Yo no soy muro de los lamentos.

OFELIA.— Pero eres la única que puede ayudarme. Para esto estoy sola, Caléndula. Más sola que la una... Llavecita, yo te juro, solemnemente te juro, que nunca más te cuestiono...

CALÉNDULA.— Acepta el destino y regresa a tu hogar.

OFELIA (SE SIENTA Y EMPIEZA A JUGUETEA CON RECORTES).— ¿Me estás sacando el cuerpo?

CALÉNDULA.— Ofelia...

OFELIA (MOLESTA. DESCUBRE ALGO).— ¿Qué te traes entre manos?

CALÉNDULA.— Ya empezó... Ves... Ves...

OFELIA.— Claro que veo. Y clarísimo... (MUESTRA RECORTE DE SUSANA DUIJM) Fuiste tú... Tú ayudaste a la Susana Duijm... (SE LE ENCIMA) ¡Traidora!

CALÉNDULA (CORRE EVITÁNDOLA) .— ¡Ayyy! Te equivocas...

OFELIA.— ¿De cuándo acá tienes una foto de ella?

CALÉNDULA.— (CORRIENDO) Déjame explicarte...

OFELIA.— ¿Acaso es la Dolores del Río... La María Félix... La Vivian Leight?

CALÉNDULA.— ¡Auxilio! ¡Auxilio!...

OFELIA (CORRETEÁNDOLA).— Seguro le prendiste siete velas a la Duijm. La embarraste con manteca de tigre para protegerla.

CALÉNDULA.— ¡Santa Clotilde de Ufrania, apártamela! ... ¡Ayyyy... Filisistrato! Aparece!

OFELIA (LA AGARRA).— Confiesa la verdad.

CALÉNDULA.— Recorte eso para hacerle el trabajo, Ofelia. Pa'visualizala como quien dice... Yo ni la conozco.

OFELIA (HISTÉRICA, LA SUELTA).— ¿Tu sola? A esa no la conoce nadie... Ese es el problema. A esa doña nadie, no la conoce nadie... (AGOTADA) ¡Ay Santa Clara de Montefalco, tú que viviste en penitencia, comprende mi vergüenza con la gente de la Pan Am! ¡Ay mártir mía, que pena con esos gringos! (LLOSITA) Justo ahora que nos traspasan la franquicia para el Certamen, nosotros les devolvemos ese saco de huesos... No vamos a salir nunca de la

estepa, Caléndula. Adiós Miss Mundo, Miss Universo, novio gringo, «niu yor niu yor»...

CALÉNDULA.— Que remedio, Ofelita... (PRETENDE CONSOLAR) Macuto no es tan feo...

OFELIA (CANTA LLOROSA). — «El norte es una quimera»...

CALÉNDULA.— No, no, no... Esa sí que no la cantes. Mira que se me arruga el corazón... Yo soñaba acompañarte. Estaba haciendo planes, chica.

OFELIA.— Tú, tú, tú... ¿Y yo qué? (COMIENZA A DESVESTIRSE. VENCIDA, SALE)

CALÉNDULA.— Tú eres una niña fina, de güena familia, tus padres podrán llevarte a Niu Yor...

OFELIA.— Adonde me van a llevar es al convento, de vuelta, Caléndula... Es que no quiero ni pensarlo. Papá me va a armar todo un lío. Puedo oírlo; «¡Te lo ganaste por zafrisca! Esos shows son de farándula!». «De muchachas bien». — le dijo mamá segura de mi triunfo.

CALÉNDULA (VIÉNDOLA DESVESTIRSE. ESCANDALIZADA).— Mujer, tienes el culo al aire... (LE CAE VESTIDO ENCIMA)

OFELIA (OFF. CONTINUA).— ¡Segura de mi triunfo!... ¡Porque yo tengo lo mío, Caléndula!

CALÉNDULA (TIENE UN ESCALOFRÍO. A FILISISTRATO).— Ayy, qué haces tú aquí... Te dije que te fueras... Bueno, si te llame, pero ahora vete. ¿No ves que anda desnuda?... (REPRENDE) Chico, que los muertos no andan pa'eso...

OFELIA.— (OFF) ¿Qué dices?

CALÉNDULA (AGARRA COCO).— Saliendo, o te meto en el coco...

OFELIA (OFF).— ¿Que si me metí quéééé?

CALÉNDULA.— Nada, chica... Te vi con el culo al aire, desvergonzada... ¿Qué hiciste con tus pantaletas?

OFELIA (OFF).— En una parada de autobús...

CALÉNDULA (SE PERSIGNA).— ¿Las dejaste en una parada de autobús?

OFELIA (SE ASOMA).— Que en una parada de autobús fue que encontraron a «ésa»... MacGill y Briceño descubrieron a la canillua en una parada de autobús!

CALÉNDULA.— ¿Dónde?

OFELIA.— En Chacaíto.

CALÉNDULA.— Santa Teodora martirizada por los tártaros.

OFELIA.— San Alejo es el que es. Seguro está de vacaciones y no nos protegió de esa mala influencia.

CALÉNDULA.— Pero que hacía la niña esa en una parada de autobús?

OFELIA (SALE VESTIDA CON BATA DE CASA Y SUS ZAPATOS DE RASO).— Niña nada. Mira que esa ya puede con sus dos latas de agua.

CALÉNDULA.— ¡Que fina!

OFELIA.— Que fina ni que carizo. Furia es lo que soy... ¡UYYYYY! Se me sale el mal paso que algún abuelo mío tuvo que tener con india; porque aunque me duela reconocerlo, debo tenerla... Quiero tira flecha, Caléndula, cortar cabeza, ponerme caníbal...

CALÉNDULA.— Ramazo es lo que te sale. Ven acá...

OFELIA.— No. Quiero desahogarme, exorcizar la rabia... Esta noche yo lo he perdido todo...

CALÉNDULA.— Mija, fue sólo un certamen de belleza...

OFELIA.— Más que eso. Mis sueños y mi... reputación.

CALÉNDULA (ENFRENTA).— Yo sabía! ¡Las pantaletas! Dónde las dejaste, Ofelia Adelaida?

OFELIA.— ¿Qué importan las pantaletas cuando el mundo se derrumba, Caléndula? Tanta monja francesa en mi vida; tanto golpe en las manos para aprender a tocar piano... (ESTALLA) Y a esa... a esa sólo le basta con teclear su máquina de secretaria, y se gana el Miss Venezuela.

CALÉNDULA.— ¡Ya! ¡Coje mínimo! Te vas a pasmá!

OFELIA (PECHEREA A CALÉNDULA).— La Carmen Susana dice que es Dujim Zubillaga... Zu-bi-Illa-ga. ¡Demasiada cola para tan poca iguana! Ese apellido tiene que ser prestado, Caléndula. Ella es sólo... (BUSCA PALABRAS) Escuela Superior de Comercio. Esquina de Piñango. Tectleaíto, y «¿cómo quiere el cafecito, jefé?». ¡Secretaria!... ¡Mandadera de la Cróele es lo que es! Seguro que no le alcanzaba para pagarse la Underwood Gregg. Mi papá tiene veinte... veinte como ella, pero a ninguna se le ocurrió nunca pasar por encima de las buenas costumbres.

CALÉNDULA.— Bueno, pero dale el beneficio de la duda. Ve tú a saber si cuando le propusieron la cosa, la Duijm se negó. Habrá pensado que era guachafita. Que a cuenta de pobre la tomaban pa'relleno.

OFELIA.— ¡Sigue defendiéndola!... (TR) Esa seguro lo que tenía era aspiraciones de RKO radio o de ministerio... ¡Seguro que hasta el ojo le debe tener puesto a

un coronel!

CALÉNDULA (BAJITA).— Mientras a ti sólo te pretende un sargento... Castillito...

OFELIA.— ¿Qué te pasa a ti? ¿Yo no tengo nada con ese?...

CALÉNDULA.— Era solo un comentario, mujer... (VIÉNDOLE LA ENTREPIERNA)
Pero hasta cuándo vas a seguir ventilándote. Déjame buscarte unas
pantaletas... (SALE)

OFELIA.— Cuidado con una vaina, Caléndula. Deja de nombrar al gordito...
(ESCALOFRÍOS) Ayyyy... (EN PECHO) Ayyyy... (EN VIENTRE) Ayyyy...

CALÉNDULA (REGRESA CON PANTALETAS).— ¿Pero qué te pasa?

OFELIA.— El muerto... El muerto... Está vivo...

CALÉNDULA.— Coco con cascarilla, muerto pa'la parrilla... (AGARRA COCO) Te
lo advertí...

CALÉNDULA LE COLOCA COCO A OFELIA EN EL VIENTRE. ESTA GIME CON
«EXTASIADA DELICADEZA». CALÉNDULA AL COCO: «Y ahora pal Guaire».

OFELIA.— Nooooo... Digo, pobrecito. Encima de que está muerto, vas a ahogarlo...
(AGARRA COCO. DISIMULADAMENTE LO ACARICIA) Déjalo por acá...

CALÉNDULA (LE ARREBATA EL COCO Y LE DA LAS PANTALETAS).— Ponte
las pantaletas es lo que es...

OFELIA (LAS AGARRA).— ¡No pretenderás que yo me coloque esas pantaletas de
nylon!... Estas como loca si piensas que...

CALÉNDULA (MUESTRA COCO).— ¡Guaire!

OFELIA.— Está bien... Está bien... Me las pongo... (Sale. Off) Por respeto a tus
creencias, a tu abuelo Saturnino, y... al coco...

CALÉNDULA.— Ofelia... ¿Qué pasó con Castillito? ¿Por qué todo se alborota tanto
cuando lo miento?

OFELIA (OFF).— Nada. ¿Qué va a pasar?.. Nada...

CALÉNDULA.— ¿Nada?

OFELIA (SALE. AMARGA).— Casi se lleva el trofeo, Caléndula.

CALÉNDULA.— ¿Pretendió a la Susana Dujim?

OFELIA.— Ojalá... (Llorosa) Si hasta para eso tiene suerte... Ay Caléndula, la
suerte de la fea, las bonitas la desean. Una tan «jai» y sola, en cambio, esa,

canillua y todo, haciéndose de rogar... Es que es «suerte»... Sólo eso: «Suerte». Te imaginas, Caléndula... Te imaginas que dos hombres te esperen en un café para escuchar de tu boca un sí.

CALÉNDULA.— ¡NO!

OFELIA.— Pues a ella la esperaban... El gringo Mac Gill y Héctor Briceño, todos los días cerca de la cafetería de un musiú francés. Por supuesto, a espaldas de Reynaldito Espinoza, verdadero y único franquiciado del Miss Universe I.N.C.; engañado por este par de dos, que en vez de quedarse quietos ante el primer «no», o el segundo, o ve tú a saber si hasta el tercero, que fue lo que hicieron?

CALÉNDULA.— Siguieron insistiendo...

OFELIA.— Buscaron a Carola Reverón de Behrens (REMARCA) A Carola Reverón de Behrens para que la convenciera. ¡Fin de mundo!

CALÉNDULA.— ¿Y quién es esa misia?

OFELIA.— ¿Carola? Tú no conoces a Carola Reverón?

CALÉNDULA.— Dudo que con ese nombre haya pisado San Juan alguna vez.

OFELIA.— Pues para mí que lo hizo, porque solidaria con la pobreza es... (TR: SECRETEA) Dicen que la canillua tuvo la honestidad de reconocerle que no tenía ni media locha para sufragar los gastos del concurso... ¡Honestidad! JA! (CALÉNDULA SE PONE A COCER EL VESTIDO SIN PERDER DETALLE) Yo te aviso, chirulí. La canillua la manipuló. Puso su mejor cara de mosquita muerta para que a la otra se le revoliera la caridad. Y lo consiguió, Caléndula... Lo consiguió. ¿Me vas a decir que allí no hubo brujería? ¿Que una dama como la Reverón de Behrens va a encontrarle «caché» a causa perdida?

CALÉNDULA.— Ni tan perdida, Ofelita. De que ganó, ganó la Carmen Susana.

OFELIA.— Por componenda, por güachafita popular. Y quitame la sonrisita de satisfacción porque si no me voy de aquí en este mismo instante.

CALÉNDULA DESTACA LA SONRISA.

OFELIA.— Muy bien. Si eso es lo que quieres... (SE SIENTA) Me quedo.

CALÉNDULA.— Destrizaste el vestido.

OFELIA.— Por mí, quémallo.

CALÉNDULA.— ¡Mmm! (SIRVE CAFÉ EN TAZA DE PELTRE) ¿Guayoyito?

OFELIA (REFINADA).— No tomó café en perol de peltre.

CALÉNDULA.— Taza, mija... Con «T» de tierra, de tábano, de tarrascada.

OFELIA.— ¿De qué?

CALÉNDULA.— De mordida de caimán. Estás que resoplas por la herida...

OFELIA (IMPULSIVA APARTA A CALÉNDULA).— Dame una vela negra!

CALÉNDULA (LA DETIENE).— ¿Para qué? Bastante ya hiciste. Llevando y trayendo chisme, poniéndole la zancadilla para que no la invitaran a ninguna de las recepciones...

OFELIA.— ¿YO?

CALENDULA.— Delante de mi le prometiste a Castillito, ir con él a ver «Salomé» en el cine París, si regaba por el Círculo Militar que la Carmen Susana se había retirado, que nadie la quería...

OFELIA.— Nunca fui con él a ver nada. A mí la Rita Harworth no me gusta.

CALÉNDULA.— El que no te gusta es Castillito, y menos cuando no te complació en lo que quisiste.

OFELIA.— ¿Qué?

CALÉNDULA.— Yo no invento, Ofelia Adelaida. Y allí ves las consecuencias de tu lleva y trae, ni pa'finalista quedaste.

OFELIA.— Porque los militares no tienen «cojones» en éste país.

CALÉNDULA (ATERRADA).— ¡Cállate!

OFELIA (EXPLOTA).— Dime tú qué hicieron para que se haga justicia... ¡Nada! El atropello ante sus ojos, y nada... Si no defienden lo que ocurre en su propia casa, en el mismo Círculo Militar... ¿Qué se puede esperar de ellos?

CALÉNDULA.— Chica, baja la voz... Nos van a poner presas.

OFELIA.— Aquí hay ovarios suficientes para enfrentar al militar que sea, Caléndula. Ellos no pueden ser tan complacientes, chica... Tan ciegos... Acaso no ven que esos musiús se quieren meter en todo, Caléndula; y está bien que lo hagan con el petróleo, porque uno sabe que es para bien, para progreso... ¡pero con el Miss Venezuela, chica!

CALÉNDULA.— No te entiendo. ¿Qué tiene que ver chicha con limonada?

OFELIA.— ¿Cómo que qué tiene que ver? La Susana estaba lista, ignorada, «chao, pesacado», au revoir, hasta el cuatro de Julio, mi amor. Celebración de la independencia de Estados Unidos, en tierra patria —porque aquí se celebra—; y el gringo Samuel Mc Gill no ve a la canillua por ninguna parte, - como si ella «tuviera» que estar en el agapé... El gringo se angustia todo, se me acerca. Yo como quién no quiere la cosa. Casual, cual domingo en el Country, le sonrío. Él se acerca. Más.

CALÉNDULA (*Sobretexto*).— ¡Angustia!

OFELIA.— (CONT) Y una, ¿qué espera? Qué le digan: «Mija, que biutifull».

CALÉNDULA.— ¡Guá!

OFELIA.— ...o «qué sonrisa tan chugar», o vaya usted a saber que galantería para con una señorita tan como una... Pero, no. El gringo se me acerca y sólo me dijo: «¿Where is Carmen Susana?, ¿where is she?». Entonces los nervios se me pusieron más tensos que cuerda de gurrufío, Caléndula. Ese hombre se estaba burlando de mí, chica. Y yo, elegancia por delante, no tuve más remedio que hacer de tripas, corazón, y decirle: «I don't speak english».

CALÉNDULA.— En vez de decirle que tú no hablas inglés... Es que hay que ver que tú aguantas porque te da la gana. ¿Y qué hizo el gringo? ¿Qué te respondió?

OFELIA.— Nada. Salió directo a buscarla... A su casa.

CALÉNDULA (CAPCIOSA, HILA SUS IDEAS).— Por eso dicen que zamuro no come hueso porque no tiene serrucho... ¡Pero, por supuesto! ¡Si está clarísimo!

OFELIA.— ¿Qué?

CALÉNDULA.— Si esa muchacha aguanta más resuello que un buzo, es porque allí hay juju...

OFELIA.— ¿Ju jú?

CALÉNDULA.— ¡Arrejunte!

OFELIA (DE PRONTO).— Aaaaaaaaah... ¡Caléndula!

CALÉNDULA (SE PERSIGNA).— ¿Qué viste?.. ¡Mujer: habla!

OFELIA.— ¿Y si la Dujim... Y si la Dujim es una espía gringa? ¡Una infiltrada!...
(LA TOMA DE LA MANO) Vámonos de aquí...

CALÉNDULA.— ¿Pa'dónde?

OFELIA.— Una vecina de una tía mía conoce a un fulano en la Seguridad Nacional...

CALÉNDULA.— ¿Y?

OFELIA.— ¡Vamos a denunciar a la canillua!

CALÉNDULA (SE ZAF).— No seas ridícula. A esta hora vas con eso y la que termina presa eres tú, pero en el manicomio.

OFELIA.— ¿Dónde dejaste tu patriotismo, chica?

CALÉNDULA.— En el pico cerrado, como debe ser.

OFELIA.— Por eso es que estamos como estamos...

CALÉNDULA LE TAPA LA BOCA Y GRITA HACIA LA VENTANA (O PÚBLICO)

CALÉNDULA.— Orgullosos de mi General Marcos Pérez Jiménez... (EN SECRETO) Me meten en una vaina por tu imprudencia y te juro que te mando a sancochar en la última paila.

OFELIA.— Me tienes harta con esa «niniseadera». Ni con estos. Ni con los otros... Toma partido, hija. Que por eso es que las cosas siempre salen chucutas... (HACE SU PROPIA ASOCIACIÓN) Por supuesto. Ahora todo coincide. Ahora me explico porque se apareció, como se apareció...

CALÉNDULA (CONFUNDIDA).— ¿Quién?

OFELIA.— La susodicha. ¿Quién más? (REMEMORA) Yo estaba por retirarme, cuando la vi entrar al salón... Bella la condenada, y custodiada por McGill. Vestida como una diosa... Se mezcló entre la gente sonriendo. En medio de ese mondongo de gringos, y ella, sin siquiera saber decir «jelou».

CALÉNDULA.— ¡Qué ignorancia!

OFELIA.— Entonces, se me paró enfrente...

CALÉNDULA.— ¡Qué imprudente!

OFELIA.— (CONTINUA) Las manos se me encresparon. Yo sentía como los deditos me gritaban: «arráncale los moños, Ofelia. Los diez te ayudamos. Ponle las greñas de colete». Y estaba dispuesta a hacerlo, cuando de pronto, ella... Ella me saludó...

CALÉNDULA.— ¿Te dijo «jelou»?

OFELIA.— Ojalá hubiera sido mal-que-sea un «jelou» pelado. Le hubiera dado cierta elegancia... Pero no... Demasiado esperar de ella. La canillua me miro, y dijo: «Hola, Ofelia»... No pierdas detalle, Caléndula. Me dijo: «Hola Ofelia». No, «Hola, Ofelia Adelaida»... No un «buenas noches», por cortesía, digo...

CALÉNDULA.— Solo «Hola, Ofelia»...

OFELIA.— A secas.

CALÉNDULA.— Y te miró directo a los ojos.

OFELIA.— A los ojos, directo.

CALÉNDULA.— ¿Y tenía la mirada puyúa?

OFELIA.— ¡Puyúa, la tenía!

CALÉNDULA.— ¡Mal de ojo, entonces!

OFELIA.— ¿Qué? ¿Me echó mal de ojo? (ATERRADA) ¡Me echó mal de ojo!

CALÉNDULA.— Te sale aceite de canela y benjui... (DA POTE) Ya mismo te prendo tres velas.

OFELIA (SOBRETEXO).— ¡Condenada!

CALÉNDULA (SIGUE).— y te restriegas bien con sangre de dragón para romper el maleficio.

OFELIA.— Que benjuí, ni que nada. Ahora esta desgracia no me la saca ni Blacamán... Ay San Porfirio de Gaza, tú que viviste en las estepas del desértico desierto, comprende mi desazón... ¿Por qué no escuché a mis compañeras que se retiraron antes del concurso?: Consuelito, Marujita, Indalecia, Carmencita... ¡Todas víctimas!

CALÉNDULA.— Deja de decir tonterías. Rompe la cadena que te une a esa mujer. (PREPARA RUDAS) La vida continúa.

OFELIA.— Te equivocas, Calendulita. La vida se detuvo en el Salón Naiguatá, hoy: 17 de julio de 1955. Buena fecha para invocar a tu viejo Saturnino. Buena fecha para que grite «fin de mundo». Él y cuanta gente decente que hubiera tenido que soportar verme tan de a por fuera... Tan de laíto... Y ellas, solas, (BEBE AGUARDIENTE) en la platea... Mireyita Casas Robles y Carmen Susana Dujim Zubillaga. Distrito Federal y Estado Miranda. Capital contra monte y culebra... (BEBE AGUARDIENTE) ¡Juntas! ¡Empatadas!

CALÉNDULA.— Verdaderamente. ¡Qué patuque!

OFELIA.— Decencia contra vulgaridad apoyada por sindicaleros...

CALÉNDULA (RAMAZO).— Va de retro...

OFELIA.— Por ese Bethancourt y sus adecos...

CALÉNDULA (RAMAZO).— Va de retro...

OFELIA.— Por el autobusero Luis Miquilena y su arrenda de machamiquis, de comunistas...

CALÉNDULA (RAMAZO).— De retro...

OFELIA.— Ya vas a ver, Caléndula. No se necesita ser bruja para decir, que si seguimos como estamos el país termina en manos de todos esos

CALÉNDULA.— ¡Chica, que angustia! ¡Cancelao!

OFELIA.— Fue el acabose. El acabose, porque eso termina salpicando; dejando el patrimonio nacional como perro dalmata, lleno de manchas... ahuyentando las inversiones extranjeras. Sino pregúntaselo tú misma al bachiller Oscar Yáñez, que lo escuchó de boca del banquero Pérez Dupuy en pleno Country Club. Al musió le gustan cuentas claras, y no que empaten a una niña como Mireyita

Robles con una comunista.

CALÉNDULA.— ¿No es que la Duijm era espía gringa?

OFELIA.— No sé, vale... No sé. Para mí es cualquier vaina. Sea lo que sea esa infiltrada de la escuela de secretariado comercial dejó nuestra moral por el suelo...

CALÉNDULA.— ¡Como la Múcura! (CANTA).

OFELIA.— ¡Chito, chica! ¡Deja la vulgaridad! Moral y cívica son nuestros primeros pichaques! Sino díganmelo a mí que tuve que aguantar verla allí...

CALÉNDULA.— ¿Dónde?

OFELIA.— Allí... ¿La ves?..

CALÉNDULA (DESCUBRE).— ¡La canillua!

OFELIA.— En carne, desfachatez y hueso... Pelando los dientes. Gozosa. Sintiendo heredera de aquella otra populachera...

CALÉNDULA.— La Yolanda Leal...

OFELIA.— No me la nombres que con la Dujim tengo... Y yo, sufriente mártir del certamen. Descalificada en pleno Salón Naiguatá. Aterrada viéndolo todo desde el fondo del escenario... Chica, el público solo tenía ojos para ella... Eso se sentía. Cuando una desfilaba era como si cualquier cosa... como cuando una escucha la radio-novela, y de pronto, te pasan un comercial de «Emulsión de Scott»... Y una dice: «que fastidio, quítenla que quiero lo bueno»... (SE QUIEBRA) Eso no fue justo. Yo estaba emocionada. Tenía derecho. Desde chiquita había esperado este día. Yo quería que me vieran en mi vestido de raso lila, que me aplaudieran, que gritaran «Viva, Ofelia Adelaida»... «Viva».

CALÉNDULA (ENTUSIASMADA).— «Viva»... «Viva»... «Esa es mi amiga»... «Vamos manita: muévete como la Tongolele» (DE PRONTO, SE DA CUENTA QUE OFELIA LA MIRA MOLESTA. ARREPENTIDA, PREGUNTA, BAJITA) ¿Y nadie aplaudió?

OFELIA.— Sólo Castillito, el sargento gordito, escondido en un rincón. Para el resto yo era aceite de hígado de bacalao... «Emulsión de Scott»,... (ROMPE EN LLANTO).

CALÉNDULA (CASI LA ABRAZA).— Y tan desagradable que es eso...

OFELIA (SE APARTA). — Gracias.

CALÉNDULA.— ¡Perdón! ¡No quise!

OFELIA.— No. Yo sé. Tú no quisiste... Nadie quiso... Por lo menos Wolfgang

Larrazábal sí que tuvo un mínimo de decencia.

CALÉNDULA.— Te aplaudió.

OFELIA.— No. Pero al menos tuvo un gesto digno: Declaró ganadora a Mireyita Casas.

CALÉNDULA.— ¿Y no es que había ganado la...

OFELIA (CORTA).— Si Carola Reverón no hubiera abierto el pico.

CALÉNDULA.— Ahora sí que no entiendo nada.

OFELIA.— Tras el empate, Wolfgang Larrazábal, dijo, así, muy caballero, muy de marina, muy Larrazábal él: «Como único militar en el jurado debo decidir... la ganadora es la señorita Casas Robles».

CALÉNDULA.— ¿Y entonces?

OFELIA.— Si me dejas hablar, te cuento... (EVOCA) La felicidad. La alegría resurrecta aparecía en los labios de Mireyita y de todas las almas de buena familia... Hasta que a Carola Reverón le dio por pararse y decir: (REMEDA) «Como única dama del jurado yo propongo que la ganadora sea elegida por el público, con aplausos»... ¡Demagoga! (BEBE).

CALÉNDULA.— ¿Qué es eso?

OFELIA.— No sé, pero nada bueno debió ser, porque el Tamanaco se vino abajo. Gritos,- de los indignados-; aplausos – de los infiltrados-. A mí me dio un sofocón. Corrí donde estaba Mireyita para darle apoyo moral, pero alguien me impidió abrazarla. Querían dejar sola a esa niña en el martirio... Y entonces...

CALÉNDULA.— Sí...

OFELIA.— Entonces...

CALÉNDULA (ANGUSTIADA).— ¡AY, YA!

OFELIA.— Comenzó el Vía Crucis.

CALÉNDULA.— Santa Margarita de Urandia.

OFELIA.— Mireyita salió a su desfile...

CALÉNDULA.— (REPITE) A su desfile...

OFELIA.— Y desfiló por la pasarela...

CALÉNDULA.— (REPITE)...todita la pasarela...

OFELIA.— Y nada.

CALÉNDULA.— ¿Nada?

OFELIA.— Nada de aplausos que no fueran los míos.

CALÉNDULA.— Dios del Sinaí.

OFELIA.— Luego salió ella...

CALÉNDULA.— La espía gringa.

OFELIA.— La comunista...

CALÉNDULA.— La canillua...

OFELIA.— La secretaria...

CALÉNDULA (COMPLETA).—...de la Creole...

OFELIA.— ¡Aplaudida!

CALÉNDULA.— ¡Aaaaahhgggg!

OFELIA.— ¡Que chusma de público!

CALÉNDULA.— Seguro les adulteraron el whisky.

OFELIA (SOLEMNE).— El jurado mismo quedó lelo... No podía creer que eso estuviera pasando.

CALÉNDULA.— Larrazábal mando a todo el mundo preso.

OFELIA.— Ojalá... Pero nada de eso. Volvieron a decretar empate.

CALÉNDULA.— ¡NO!

OFELIA.— Otra vez el desfile... «Señores, decoro, no piten».

CALÉNDULA.— Siempre la gente de Coro, tan bulliciosa...

OFELIA.— Que gente de Coro, ni que nis'tormento. Pidieron decoro, compostura.

El público estaba enardecido... (TOMA ALIENTO. DESFILA) Entonces volvieron a salir.: Mireyita con el alma en vilo... (DESFILA) Con elegancia, con dignidad, con garbo, mucha frente en alto y glamour... «Eso es, Mireyita». «Bravo, Miss Venezuela», le gritaba, y mientras trataba de pelarle los ojos a Castillito para que aplaudiera...

CALÉNDULA.— «Aplauda, mijo»... «Aplauda»...

OFELIA.— Pero cuando iba a hacerlo, se armó la sampablera... Tongoneándose...

CALÉNDULA (AL COCO).— ¡Bueno para nada!

OFELIA.— Y allí se armó las de San Quintín. Cuando volvieron a decretar empate, una «gentarara» comenzó a gritar: «Fraude, fraude». Ayy, y ni un sólo agente de mi general pastoreando el Tamanaco. Un rebulú nunca antes visto, Caléndula. Yo sobaba el amuleto que me diste, y nada. Ni siquiera puedo culpar a tu pobrecito muerto, que debió salir espantado de ese infierno... Tú entiendes, amiga. Se abrió la tierra, chica. Después de tantos años de pico cerrado, el

pueblo decidió gritar por esa india, hija de un judío de Suriname. Siguiéndola como si fuera la tetona esa del cuadro de la Revolución Francesa: «Libertad, si pierden las culonas». «Igualdad, si gana la pobretona». «Abajo las mantuanas». «Viva la negra guachamarona del edificio Cleopatra».

PAUSA. CALÉNDULA SIN AIRE LA MIRA; Y APURA UN TRAGO DE CAÑA.

OFELIA (GRAVE).— Tuvo que imponerse Wolfgang otra vez con los del jurado para pedir orden. Hasta la traidora de la Reverón los contuvo, a sabiendas que todo eso era culpa suya. Ella y su votación popular. Ella y su aplaudidera.

CALÉNDULA.— ¡Cosa atroz!

OFELIA.— Y cómo te digo una, te digo la otra, Caléndula: Volvieron a salir...

CALÉNDULA.— A la tercera.

OFELIA.— Y allí el Calvario, la corona de espinas. Sobre el Gólgota de la pasarela, Mireyita Casas Robles conoció el silencio... Con su vestidito de firma y su sonrisita de azahar, caminaba de a poquito, haciéndome rezar. Fue entonces allí, sintiéndose morir, al ver las caras de su público negarla por tercera vez, cuando sus manitos en ligero vuelo, poquito a poco levanto... (GESTO DE PEDIR APLAUSO).

CALÉNDULA (SE SECA UNA LÁGRIMA). — Chica...

OFELIA.— A mí se me abrió la tierra. Yo no podía más con tanta humillación...

CALÉNDULA.— ¿Y cuándo la Dujim salió?

OFELIA.— ...hasta Castillito aplaudió.

CALÉNDULA.— ¡NO!

OFELIA.— Yo no supe más de mí, Caléndula. No supe más de mí. Salí corriendo del recinto sin ver a nadie, sin despedirme de Mireyita, sin dar razón a mis tías que en este momento deben estar vueltas un mar de angustia buscándome... Yo salí... Salí de entre ese mar de víboras, de ese asilo de malicias, como una tromba... «Señorita Ofelita, ¿adónde va?». Me gritaba Castillito... «Adónde me da la gana»: le respondí, corriendo por los pasillos... «Deténgase». «Detén tú a esa chusma, bueno para nada. Y no te me acerques. Mira que te vi aplaudiendo, Castillito. Mira que te vi aplaudiendo». Y reclamando y saliendo, ay Caléndula, lo peor...

CALÉNDULA.— Te topaste con la Dujim...

OFELIA.— No, se me soltó un tacón...

CALÉNDULA.— Niña, 'tas cagá.

OFELIA (MUESTRA VESTIDO).— Me caí en la tierra, en el fango...

CALÉNDULA (MIRA MANCHA DE VESTIDO).— Y quedaste marcada como Caín...

OFELIA.— ¿Sabes lo que hizo, Castillito?

CALÉNDULA.— Te ayudó a levantar...

OFELIA.— Me invitó para el coctel. Entonces a ése sí que lo agarré por la pechera y le dije: «Sácame de aquí»... (REMEDA) «¡Señorita!»... (RESPONDE) «Quiero irme para el carajo»...

CALÉNDULA (PARA SÍ).— Mejorado lo presente.

OFELIA.— Nos montamos en su carro. Él lo prendió. Quiso llevarme para mi casa. Le dije que no. «Para los Próceres». «Menos». «¿Quiere comer churro?». «Llévame a casa de mi amiga Caléndula, callejón 7 de febrero, número cinco»...

CALÉNDULA.— Entre Puente Cuño y Puente Guanábano...

OFELIA.— Yo no puedo explicarte como me sentía, Caléndula. No puedo decirte nada más. Por la cabeza todo se me devolvía como una película. Mi vida, mis sueños, la vergüenza por Mireyita, que en ese momento debía estar llorando más que Sara García en «Cuando los hijos se van»... Sentía rabia, Caléndula. Una rabia fue que me crecía, que me revolvía las entrañas, que era furia de Urapal a Candilito, al verme montada en ese carro horrible, con un sargento gordito, incapaz de defender a la patria. Furia, Caléndula, que me subía de Candilito a Platanal, que me quemaba de Platanal a Ánimas, me tenía ciega en Punceres...

CALÉNDULA.— Dígame el sofocón de Punceres a Pelota...

OFELIA.— Para no contarte el de Pelota a Marrón...

CALÉNDULA.— ¿Qué hacías tú por allí, muchacha?

OFELIA.— Castillito se equivocó...

CALÉNDULA.— ¡Gua!

OFELIA. (JUSTIFICA) — Estaba asustado...

CALÉNDULA.— ¿Y no es que es un bravucón?

OFELIA (DESPECIA) .— Bravucón, mmjjj... (EVOCA) «Dobla para Madrices, carajo» (REMEDA) «¡Señorita!»... (INSISTE) Madrices, Ibarra, Veroes y pa'allá... (SE PRONTO, ATERRADA) Entonces ocurrió mi desgracia, manita...

CALÉNDULA.— ¿MÁS?

OFELIA.— En Carmelitas, se me volaron los tiempos, que te puedo decir. Se me quemó el copete... La fiebre me encendió la sangre de Llaguno a Bolero, y a mi lado no hubo más Castillito, Caléndula... El sargento gordito cambió de rostro, chica; se me hizo desconocido; militar incapaz de callar a las masas; traidor. Yo quise gritarle: «pendejo»; «Vendido»... A él y a todos los de mi clase que aplaudieron a la Susana Dujim. Yo quise rebelarme contra todas mis convicciones, y mi pasado, contra las veintidós familias de El Paraíso y ese Country blandengue y fanfarrón. Rebelarme contra el mismísimo presidente frente al Palacio Blanco. «Párate Wolfgang»: le grité furiosa; y Castillito me miro asustado: «Echa el carro a un lado, carizo».

CALÉNDULA.— ¿Para qué, Ofelita?

OFELIA.— Para darle el golpe a esos carajos.

CALÉNDULA (ASUSTADA).— ¡Santo! ¡Ahí sí que te volviste loca!

OFELIA (SIGUE).— Antes que el sargento pudiera hacer nada torcí el volante, quedando frente a un estacionamiento, y yo... yo de cara a Miraflores y con el culo sobre el volante... montada sobre Castillito...

CALÉNDULA.— Ofelia...

OFELIA.— Me sentí golpista, Caléndula. Con ganas de sacrificar mi virginidad en un auténtico acto de protesta. (ENARDECIDA) Yo, Ofelia Adelaida, goda, mantuana, descendiente de gocho, me iba a coger a un lamebotas del sistema.

CALÉNDULA (SOBRETETO TRATA DE CALLARLA).— ¡Chito!

OFELIA (SIGUE ENARDECIDA).— «Que te bajes los pantalones, soldado». ¡Abajo la dictadura! La oligarquía unida jamás será vencida...

LAS DOS MUJERES SE MIRAN DE PRONTO: UNA EN SUSPENSO, LA OTRA CAYENDO EN CUENTA DE SU LOCURA... TRAS UNA PAUSA...

CALÉNDULA (ATERRADA).— ¿Y entonces?

OFELIA (GRAVE). — Y entonces... entonces no hubo más bandera nacional sobre Miraflores, sino mis pantaletas, Caléndula. Mis pantaletas ondeando al aire celebrando mi primer acto de clandestinidad frente a un aterrado sargento, que apenas dejaba asomar entre sus piernas el secreto de su linaje...

CALÉNDULA (HACIENDO GESTO DE GRAN ERECCIÓN).— ¡Castillito!

OFELIA (NIEGA CON EL GESTO).— Duro... pero chiquito...

CALÉNDULA.— ¡Que angustia!

OFELIA.— Que vergüenza, Caléndula... Qué vergüenza...

CALÉNDULA (CURIOSA).— ¿Y?.. ¿Nanai nanai?

OFELIA.— Nanai nanai, amiga... Como digna heredera de mi familia. Siempre extraviados; siempre con el personaje equivocado: paecista⁷ en tiempo de Monagas, contrarios a Zamora durante la Federación, soñadores de onzas y capellanías mientras todos nuestros vecinos bajaban de las peñas andinas, buscando cambiar la vida por un poco de petróleo en concesión... Y ahí nos ves: mi abolengo huele a naftalina, Caléndula... a glorias pasadas, a morocota escondida, devaluada, sin futuro, sin gloria, sin una banda siquiera del Miss Venezuela con la que rescatar un poco de dignidad... Sin nada, Caléndula...

CALÉNDULA.— Sin nada te vas a quedar si a Castillito le da por denunciarte...

OFELIA.— ¿A cuenta de qué?

CALÉNDULA.— De loca, de boca floja, de caliente-bragueta... A insurgente, agua caliente, Ofelia.

OFELIA.— Que va! Castillito no va a decir nada. Él estaba como trasportado... Como poseído...

CALÉNDULA (ATERRADA MIRA EL COCO).— ¿Rico Rico?.. Aaaahhhh (LO ESCONDE).

OFELIA.— Que se iba a esperar eso de mi... A esta hora debe estar chorreado de miedo, rogando para que yo no lo desprestigie frente a su batallón. Castillito es perro que ladra, boca pa' fuera, cuento centímetros... (SUSPIRA ENSIMISMADA) Que fácil se va la decencia, amiga. Y tan decente, que era yo...

CALÉNDULA (AL COCO, MOLESTA, DEJÁNDOLO DENTRO DE UN POTE).— Después hablamos... (SUAVE A OFELIA) Tranquila, vamos a hacer lo posible para que la canillua no gane el Miss Mundo.

OFELIA.— ¿Me lo juras, Caléndula?

CALÉNDULA.— Ten fe en mí... Puedo sentirlo... Es más, veo en el futuro a una muchacha joven... Una muchacha joven competir en el Miss Venezuela...

OFELIA.— ¿En el futuro? ¿Después de esto?

CALÉNDULA.— Después de esto...Yo no sé si con mi general o sin él, pero Miss Venezuela siempre, Ofelia... Siempre...

OFELIA.— Y esa muchacha que ves:¿cómo es? ¿Voy a tener una hija

⁷ Referente del caudillo y presidente de Venezuela José Antonio Páez Herrera

concurando, Caléndula?

CALÉNDULA.— Concurando una muchacha está, y la Dujim la mira... la aplaude...

OFELIA.— Así es... Esa muchacha tiene que ser mi hija...

CALÉNDULA (GRAVE).— Es canillua también, Ofelia...

OFELIA.— Que canillua ni que nada. Mírala bien...

CALÉNDULA.— Perdón, es que el vestido no me dejaba verla... (CONCEDE)
¡Rellenita!

OFELIA.— Eso es, mija... (TOMA MANOS DE CALÉNDULA) Vengue a su madre, a Mireyita, a la decencia, a la crema y nata de este país... (DE PRONTO, TRANSPORTADA) Ayyyy, escucho música, Caléndula... (LA AFERRA MAS FUERTE) No me dejes sola en este momento... Caléndula... Caléndula... ¿escuchas?..

CALÉNDULA.— Si, escucho... (IMPACTADA TRADUCE) «En una noche... En una noche...».

OFELIA.— «En una noche, tan linda, como esta...».

CALÉNDULA Y OFELIA (JUNTAS, AGARRADAS DE MANOS, TRANSPORTADAS).— ... cualquiera de nosotras podría triunfar, ser coronada Miss Venezuela... (SIGUEN CANTANDO HASTA EL APAGÓN).

FIN

“FILIPPO DE CROTONA”

PERSONAJES

CÉSPEDES GUTIÉRREZ (FILIPPO)... En sus treinta, atlético, seductor
CROTONA... funcionaria, corrupta, nueva rica, en sus 50 años

Esta obra se estrenó en el Ateneo de Caracas, Sala de conciertos (1989), bajo el nombre de “Filippo de Crotona” con las actuaciones de Manuelita Zelwer y Sebastián Falco

**LUGAR: CARACAS, FINALES DE LOS ‘80
(¿O CUALQUIER PARTE DEL MUNDO?. ES SOLO UNA CUESTION DE DIALECTOS)**

Filippo de Crotona, radiografía del futuro en este imaginario redundante.

Filippo de Crotona pieza estrenada en 1989, reflexiona sobre el paso circular del tiempo y las redundancias de este imaginario colectivo venezolano que nos envuelve. Describe el supuesto héroe mesiánico que vendrá a recuperar lo perdido, y que tratará por todos los medios, de salvar a quienes huyen de sus acciones, como en una especie epopeya decadente de miserias morales e inescrupulosas. Y es que podemos definir que las piezas teatrales se van adaptando a los contextos en las que son escritas e interpretadas, y *Filippo...* no es la excepción, pese a estar anclada en elementos cronotópicos en los que fue estrenada, nos trae de vuelta a este presente una y otra vez. Estamos claros que han pasado tres décadas de esta aventura entre Filippo y Crotona, donde el dramaturgo distancia sus personajes y crea la analogía dispar con el héroe griego que emigra “valientemente”, pero al mismo tiempo se une a su amante para demostrar su rendición y la necesidad de seguir en su mundo de mentiras.

Y es que esa mirada del autor nos lleva de inmediato a conectarnos con el entorno en el que está relacionándose, dibujando un panorama de país que no ha cambiado mucho desde este pasado reciente, donde la praxis es la misma, aunque, más grandilocuente hoy día. *Filippo de Crotona* podríamos relacionarla como una reseña de la corrupción, pero al internarse en este mundo de la política la vuelve más vulnerable, pues la transforma en una comedia que tiene trazos circulares que se repiten una y otra vez.

La idea de colocar el nombre Filippo a Céspedes Gutiérrez (nombre original del personaje), genera un juego semántico entre el personaje de la antigua Grecia y este gurú de la *new age* que está buscando siempre la resolución de sus problemas con quienes se vincula. Crotona, por su parte, es un personaje víctima de sus propios impulsos y de situaciones donde ella considera, puede tener el control de su destino, algo que Gavlovski va a deformar con estos giros grotescos y agresivos de la trama, convirtiéndola en víctima de su propio juego.

Para comprender mejor esta pieza es bueno ubicarse en los juegos de palabras que Gavlovski emplea como el mismo nombre de sus personajes, por ejemplo, Filippo y su mundo “esotérico”, la caída vertiginosa en sus redes de Crotona que es sometida, pero que la sostiene como un objetivo de salvación. Ella trata de sobreponerse a los embates a la que es sometida, los dos van dejando esta sensación de mantener el control anteponiendo sus nombres a cada instante, para remarcar que no es importante lo que están realizando, sino cómo han llegado hasta acá. La mentira, la farsa, la estafa y la máscara de estos dos nombres genera la multiplicidad de sentidos y posibles salida a la trama.

Debemos tener en cuenta que es una comedia y vamos jugando con las frases jocosas y esa perene relación del autor con su entorno caraqueño próximo. Por tal motivo Filippo vive en su universo de mentiras y en lugar de huir a otras tierras,

multiplica su mundo de corrupción y de manipulación que empuja a Crotona hacia una revelación de abandonar todo y dejarla a expensas de sus cometidos.

Tan actual es esta la pieza, que podemos hacer analogías insospechadas de este momento que vivimos en nuestro país, esta vorágine entre duelos políticos y la corrupción galopante sin control, y lo más importante, las viejas estructuras permeadas por seres insensibles, tóxicos y estafadores. Por tal motivo, reitero, que *Filipo de Crotona* puede ser revisada constantemente, pues nos deja esta radiografía del ambiente que no nos distancia mucho de lo que vivimos hoy.

Dramatúrgicamente está dividida en dos grandes bloque temáticos que crean giros interesantes, en primer punto la manipulación del discurso en un Filipo que se ve como víctima, pero que se alimenta argumentalmente con el pasar de las acciones, transformándose en un personaje deleznable, de la misma manera el segundo bloque está compuesto por esta oposición de Crotona que ha sido manipulada una y otra vez, su discurso empieza a decaer en una especie de contradicción, lo que nos muestra dos personajes que desarrollan una danza empática en planos discursivos invertido uno del otro para sostener el engaño. Gavlovski no deja nada al azar y la pieza va desempolvando su interior a medida que Crotona se coloca en el centro de la discusión, permitiendo que ella sea quien abre sus caminos inciertos.

Filippo de Crotona es una lectura de algo constante en esta dramaturgia, donde los intercambios de roles, manipulaciones de conciencia y conexiones de lo cotidiano nos hacen reflexionar sobre esta propuesta de una estética que se acerca a la ironía desde el humor y la incertidumbre.

Pieza estrenada en los años 80 trasluce esta búsqueda de aquel joven escritor que intentaba definir espacios en el teatro, denunciar el resquebrajamiento de las instituciones y dejándonos ver con destreza este futuro inmediato. Desde el humor y la ironía, desde la manipulación de la fe y la confianza, entramos una y otra vez en esta reflexión. *Filippo de Crotona* es prueba fehaciente de un Gavlovski que se definirá más adelante con una estética del juego psicológico, la máscara permanente, la trama compleja, el cuestionamiento moral, la sátira oportuna y la polifonía de voces.

Filipo de Crotona corresponde a este tránsito histórico tanto del autor como de su entorno y es el sedimento de un estilo dramatúrgico que alimenta el teatro venezolano de finales del siglo XX.

José Ramón Castillo
Agosto de 2019, Foz do Iguaçu-Brasil

FILIPPO DE CROTONA

FILIPO, UN FINO CHULO, ENTRADO EN SUS TREINTA, ESTA SENTADO EN EL PISO, VESTIDO DE TENIS, DESCALZO, SUPUESTAMENTE MEDITANDO. MUY NERVIOSA A SU ALREDOR PULULA CROTONA, MADURA MUJER, TIPICA EMPLEADA DE OFICINA BUROCRATICA. CROTONA, CON CIERTO PRURITO, EXAMINA EL ESPACIO. ESTA NERVIOSA, TENSA. HABLA RAPIDO. SU EXALTACION POCO A POCO LLEGA AL ATROPELLAMIENTO.

CROTONA: ¿Tan pelao, Filippo?

FILIPO: (medita)

CROTONA: ¿Peláisimo?

FILIPO: (medita)

CROTONA: Tú dices que tenemos el parapeto perfecto, pero da como grima... Mijo, dime algo... ¿Crees que de verdad se coman el cuento que no hubo malversación de fondos?... (MOLESTA) ¡Que angustia! Tener que mudarnos a este sucucho para demostrar que no tengo nada...

FILIPO: Sssshhhh...

CROTONA: Ssssh, ¿qué? A mi no me mandes a callar. Los dos estamos metidos en la sambumbia.

FILIPO: (TRANSPORTADO) Yo no...

CROTONA: ¿Qué?

FILIPO: (TRANSPORTADO) Recoge las consecuencias de tus acciones, Crotona.

CROTONA: Escucha, piazo de chulo.

FILIPO: (TRANSPORTADO) Respeta, fugitiva.

CROTONA: Filippo...

FILIPO: (TRANSPORTADO) Chito, que estoy entrando... Estoy entrando...

CROTONA: ¿Maestro?.

FILIPO: (TRANSPORTADO) Armonízate, prófuga. No me alteres el canal.

CROTONA: (RESPIRA Y UNO PULGARES CON INDICES) Ay maestro, no sabía que ya estaba canalizando...

FILIPPO SE ESTREMECE HACIENDO UN EXTRAÑO SONIDO...

CROTONA: Que angustia!!!

FILIPO: (TRANSPORTADO) Armonízate, prófuga.... Armonízate que no me dejas entrar al medio.

CROTONA: ¿Prófuga? ¿Ya lo está decretando, maestro? ¿Por qué a mí? ¿A las más pendeja? ¿Quién no cobra una comisioncita en este país? ¿Quién? Lo mío fueron sólo una ñinguita⁸ frente a lo que hacen otros y pa' colmo me quede a gastarlos en el suelo nacional.

FILIPO: (TRANSPORTADO) Basta, Crotona. Ponme incienso....

CROTONA: Enseguida...

FILIPO: (TRANSPORTADO) (ELLA HACE) De ese no...

CROTONA: Pero si es sándalo.

FILIPO SE ESTREMECE...

CROTONA: Ay verdad que usted es alérgico... Perdone... Los nervios... Aquí esta el que le gusta... Y el perfumito importado que me pidió (LE ECHA A FILIPO) Los nervios, maestro. Ayúdeme por lo que más quiera. A mi marido lo interpelaron ayer, y si el desgraciado habla, a mi me da un "patatús"⁹... Maestro, yo hice todo lo que usted me ordeno: los baños, el "champú" de cristal de cuarzo, la armonización tántrica. Todo. No me abandone en esta hora. (LLORA) ¡¡¡Maestro!!! ¡¡¡Maestro!!!... (MOLESTA SIN LLORAR) ¡Coño, responde!

FILIPO: (TRANSPORTADO) No me presione, Crotona... No me presione

CROTONA: Pero es que...

FILIPO: (TRANSPORTADO) (INTERRUMPE) No sea incrédula

CROTONA: ¿Incrédula? ¿Incrédula yo?. Abra los ojos, maestro. ¿Acaso este es mi "taun jaus"¹⁰? Yo hice lo que me indicó? Se lo traspase a Filipito y me mude para

⁸ Venezolanismo: pedacito

⁹ Desmayo

¹⁰ Del inglés: town house

acá (ESTALLA) A este peladero de chivo... ¿Esto no un acto de fe? ¿Ah? ¿No es un acto de fe?

FILIPO: (TRANSPORTADO) Si desconfías me voy...

CROTONA: (AGARRA A FILIPO) No Usted no se va a ninguna parte...

FILIPO: (TRANSPORTADO) ¡Sueltame el medio, Crotona!

CROTONA: Usted no se va carajo...

FILIPO: (TRANSPORTADO) Chica que me desbalanceas el aterrizaje...

(RING DE TELEFONO. CROTONA ATERRADA SUELTA A FILIPO)

CROTONA: Ay, ¿qué hago?

FILIPO: (TRANSPORTADO) Atiende, Crotona.

CROTONA: ¿Y si es la policía?. ¿La prensa?

FILIPO: (TRANSPORTADO) Yo te protejo, Crotona.

CROTONA: Esa gente no tiene consideración con nadie, mijito. No van a entender mi pasión, mi entrega, los motivos por los que traicioné a Figueredo... Para ellos no soy más que su esposa... la corrupta...

RING DE TELEFONO

FILIPO: (TRANSPORTADO) ¡Atiende, Crotona!...

CROTONA: No puedo. (Y ENSEGUIDA ATIENDE) ¿Aló?... (TRANCA ATERRADA) ¡Trancaron!. ¡Trancaron!... ¡Me están vigilando!

FILIPO: (TRANSPORTADO) ¿Y? ¿Acaso no te impuse un manto de invisibilidad?

CROTONA: Que manto ni que nada, chico. Que yo me veo completa... Completa y chorreá¹¹.

FILIPO: (TRANSPORTADO) Adiós, Crotona...

CROTONA: (SE LANZA SOBRE EL) ¡No, maestro. ¡Regrese!... ¡Regrese!...

¹¹ Expresión popular de Asustada

FILIPO: (FILIPO VUELVE EN SI) Ay... ¿Pero qué haces?

CROTONA: (DESESPERADA) Devuélvete Filipo... Vete para el astral. Tráemelo de nuevo...

FILIPO: ¿A quién?

CROTONA: Al maestro...

FILIPO: Pero deja de zarandearme¹² No ves que me estropeas el campo aúrico.

CROTONA: (SOBRETEXTO FILIPO) Canalízalo, chico.

FILIPO: Chica, me magullaste un chacra...

CROTONA: (SOBRETEXTO FILIPO) Llámalo otra vez...

FILIPO: ¿Tu que crees? ¿Que esto es la CANTV¹³?... Mira el dolor de cabeza que tengo ahora por tu culpa. Sólo a ti se te ocurre meterme de guamazo en el vehículo, chica. Eso duele, Crotona... Eso duele...

CROTONA: (LASTIMERA) Filipo... Lo siento.

FILIPO: (SIGUE) No tienes conciencia de nada. Por eso estamos como estamos. Perseguidos políticos, descubiertos, a la puerta del escándalo.

CROTONA: Tú no tienes nada que perder. Por el contrario, ahora podrás iniciar una carrera de playboy internacional. Es que puedo leerlo en la portada de "Hola": "Filipo de Crotona..."

FILIPO: Quítame el nombrecito.

CROTONA: (SIGUE) amante de prestigiosa opción a primera dama del patio trasero del mundo fue visto remojándose en la playas francesas"

FILIPO: ¡Ah, pues!

CROTONA: Por que para eso quedé, para opción, para patio trasero...

FILIPO: ¡Te quieres tranquilizar!.

¹² El original es zarandearme, pero la expresión popular elimina la letra r hace énfasis en el acento grave sobre la letra a.

¹³ Compañía Anónima Nacional Teléfonos de Venezuela, principal empresa de telecomunicaciones de Venezuela

CROTONA: No quiero. Todo me sale chucuto, falsificado... Hasta el amante lo cargo con pseudónimo: Filipo el de Crotona...

FILIPO: No me digas así...

CROTONA: ¿Por qué no? Si tanto te gustaba... "Yo no creo en casualidades" me dijiste cuando te conocí en el curso de reprogramación kármica. "Tu, Crotona. Yo, Filipo"... "Chico, ¡qué casualidad!", dije yo, cuando leí el articulo ese de la revista que te robaste de la barbería "Filipo de Crotona, el hombre más bello de su época". Que pendeja que fui: (REMEDANDOSE) "Ay que tierno. Tan creativo el pavo". ¡Estúpida!. Te seguí el juego solo porque me lo decías bonito: "Tu, Crotona. Yo, Filipo. Filipo de Crotona" me dijiste al oído (LLOROSITA) y en mi soledad te creí reencarnación de ese carajo, chico...

FILIPO: No llores, Crotonita. No te me pongas así.

CROTONA: ¡Chulo!

FILIPO: Respétame, Crotona. No me abolles la dignidad. Mira que el astrologo te lo dijo: "Entre Ustedes dos la sinastría. Nacieron para completarse. Para cuidarse"

CROTONA: Si, tú me vas a cuidar los churupos¹⁴. Ya quiero ver yo como me lo devuelves después de que me saquen de la cárcel...

FILIPO: No lo decretes... No le decretes.....

CROTONA: ¡Aprovechador!... ¡Hipócrita!

FILIPO: (EN VICTIMA) Ah, no... No voy a engancharme contigo, a caer en tu trampa, a insultarte para que me contraataques, y comiences con tu discurso de la vejación femenina por parte del hombre, para justificar que todos te han abandonado, que ninguno de tus amantes te aguantó, que tu marido te soportó todo este tiempo porque necesitaba los contactos de tu familia en el banco para desangrar los fondos de este país que...

CROTONA: (LE TAPA LA BOCA) ¡Cállate!... (ATERRADA) Pueden estar escuchando...

FILIPO: ¿Y cuál es el rollo? Si igual el único pendejo que va a caer acá soy yo. Porque al final con tus contactos la que se va a ir bien lejos eres tú, de la mano de Figueredo como el matrimonio perfecto, mientras que el que se va a quedar por acá soy yo Por acá, y no en una playa francesa, soy yo Aguantado por los

¹⁴ Venezolanismo: dinero

guardaespalda de tu marido, en el mejor de los casos, sino con el mosquero¹⁵ en la boca

CROTONA: (TRATA DE INTERRUMPIR) ¡Fili...!

FILIPO: Lo veo en la prensa. Encontrado desnudo y maniatado al chulo, al testarfero de Crotona de Figueredo.

CROTONA: Chico, no te pongas así...

FILIPO: (CONTINUA) A mí es al que van a joder....

CROTONA: (CONTINUA) Tranquilízate! Mira que luego te me desestabilizas...

FILIPO: ¿Y qué? Por más que yo intente emitir ondas de prosperidad, tú... tú.... Tú me creas bloqueos energéticos. Me hundes. Me serruchas la polaridad. Oh, maestro, estoy perdido.

CROTONA: (ATERRADA) No me acuses con el viejo, chico. No seas injusto. Tú no estás perdido, nada. Tú eres inocente.

FILIPO: Creo que prefiero morir. Ya siento como se me debilita el cordón de plata

CROTONA: Ni de vaina, Filipo. No repitas eso. Espera. Yo tengo aquí tus varitas de aromaterapia... (SACA UNAS PIEDRAS) Y la turmalina patilla... Aquí está... No vuelvas a repetir eso ni de broma... Vamos, ponte la piedrita en el chacra magullado pa'que no agarres karma...

FILIPO: Mi karma eres tú.

CROTONA: No digas eso, Filipo... Profesa lo que tú mismo dices: No decretes en negativo. Mira que luego se cumple. Anda. Colócate el chacra en el güelgüero y repite el mantra: "Anulo el decreto"

FILIPO: Anulo el decreto...

CROTONA: Tres veces, Filipo... Vamos Anulo el decreto...

FILIPO: Anulo el decreto...

CROTONA: Anulo el decreto...

FILIPO: Anulo el decreto...

¹⁵ Alusión a muerte, con las moscas en la boca

CROTONA: Y ahora concéntrate y pide una señal para saber si fue anulado...

(SUENA TIMBRE DE TELEFONO)

CROTONA: ¡¡¡¡AYYYYYY!!!

FILIPO: (REALMENTE ASOMBRADO) ¡Coño!. ¿La señal?

CROTONA: Yo no atiendo, Filipo... Yo no atiendo... Hazlo tu...

FILIPO: ¿Y si es tu marido?

CROTONA: Que marido ni que nada. Es la Interpol, chico.

FILIPO: Pues diles que vengan. Tú no tienes nada que temer. Es que tú no confías en el plan del maestro...

CROTONA: Chico, ¿cómo me dices eso?... (ASOMBRADA) Dejé de repicar...

FILIPO: ¿Ves?... ¡VES! ... (SOBRADO. CULPABILIZANTE) No confías...

CROTONA: Como que no. Hice todo lo que él me ordenó. Te traspase el *tan jouse*¹⁶ Me mude a esta solana. Pase todo a tu cuenta...

FILIPO: (CULPABILIZADOR) ¡Todo a mi cuenta!... El que te oye. Me estoy exponiendo por ti y tu... tu...

CROTONA: Pero no te va a pasar nada, mi amor... Ya todo está en Suiza. Tal como el maestro indico. Hasta tienes firma, chico...

FILIPO: Figueredo, no lo va a entender...

CROTONA: Mi marido no tiene por qué enterarse, mi corderito...

FILIPO: Tengo las manos manchadas de sangre...

CROTONA: No, mi amor. Tú no has cometido ningún crimen...

FILIPO: Un clavo, chica. Este piso de mierda tiene un clavo salido.

(SUENA EL TELEFONO)

¹⁶ Venezolanización del inglés Town house

CROTONA: El teléfono. Atiéndelo...

FILIPO: ¿Y si es Figueredo?

CROTONA: (SACA PENDULO Y LE DA VUELTAS. A PENDULO) ¿Figueredo u otra persona?. (A FILIPO) ¡Otra persona, atiende!

FILIPO: (ATIENDE) Aló... ¿Qué oferta?

CROTONA: (MIENTRAS SIGUE DANDO VUELTAS A PENDULO, SUSURRA) ¿Quieren negociar?

FILIPO: (TRANCA) Telemarketing...

CROTONA: (MUY SUSPICAZ) ¿Te preguntaron por una oferta? Es una clave, Filipo. Una clave. Prométe que si me dictan auto de detención harás todo lo posible por conseguirme una celda privada, Filipo...

FILIPO: Crotona...

CROTONA: ...que cuidaras que mi comida no tenga gluten. Acuérdate que son celiaca...

FILIPO: ¿Ce... que?

CROTONA: Estreñía¹⁷ ... Fibra baja en gluten, Filipo. Fibra baja en gluten... Cero trigo... Cero cebada... Cero avena.... Acuérdate mi dietica¹⁸: Arroz, polenta y quinoa

FILIPO: Segurito me lo dejan pasar.

CROTONA: (EN SI) ... y contarás solo mis bondades de mí. Mis donaciones a los ciegos, a los niños de la calle, a las monjitas de caridad, a la campaña del gobernador de...

FILIPO: ¿De quién...

CROTONA: (SE INTERRUMPE. SIMULA) Nadie, chico... Nadie...

FILIPO: ¿A quién estas ocultando, Crotona?

CROTONA: ¿A nadie?

¹⁷ Mala pronunciación de Estreñida

¹⁸ Pronunciación popular con acento grave en la letra i

FILIPO: Me engañaste con...

CROTONA: Con nadie, mi amor. Tú eres mi único engaño. Mi único deslíz, mi lujuria, mi perdición, mi último aliento sin gluten, mi sueño de pubertad, mi fuente de la eterna juventud... Mi Filipo de Crotona...

FILIPO: (EN EXTASIS) Calla, mujer...

CROTONA: ¿Estás canalizando?

FILIPO: (GESTUAL)

CROTONA: ¿Maestro?

FILIPO: (VOZ DEL MASTRO) ¿Con el militar, verdad? ¿Con el militar engañaste a Filipo?

CROTONA: No, maestro...

FILIPO: ¿Con el ministro de Agricultura y Cría?

CROTONA: Tampoco...

FILIPO: ¡¡¡Confiesa!!!!

CROTONA: Más arribita...

FILIPO: ¡Con el vice!

CROTONA: Pa'arribita¹⁹... ¡Con el señor presidente!

FILIPO: (EN FILIPO) ¡Carajo!

CROTONA: (ACLARA) Cuando era ministro, claro está...

FILIPO: (SE SALE) ¿Y ahora no puedes sacarle una chamba²⁰?

CROTONA: ¡MAESTRO!

FILIPO: Que maestro ni que nada. Se fue espantado.

CROTONA: ¿Otra vez?. Dile que vuelva.

¹⁹ Expresión popular que designa figura de autoridad

²⁰ Venezolanismo: Oportunidad

FILIPO: Llámalo a Miraflores²¹.

CROTONA: ¿Al maestro?

FILIPO: No chica, Al presidente. Usa esa palanca.

CROTONA: Tu estás loco. Ese no quiere nada conmigo ahora.

FILIPO: Crotona, piensa, piensa, piensa.... ponte que no te arresten, que te dejen en este martirio por un buen tiempo...

CROTONA: Usaste el singular...

FILIPO: Simulando pobreza...

CROTONA: Usaste el singular.

FILIPO: Que no tienes nada... que tu marido corrupto se fue y te dejó en la ruina...

CROTONA: Volviste a usarlo...

FILIPO: Mujer, deja la susceptibilidad.

CROTONA: Vas a abandonarme...

(SUENA EL TELEFONO)

FILIPO: Llama al presidente.

CROTONA: Eres igual que todos, Filipo, que mi marido, que el alcalde de Mamporal.

FILIPO: ¿El también?

CROTONA: Atiende el teléfono...

FILIPO: Atiéndelo tu...

CROTONA: Sirve para algo, Céspedes Gutiérrez...

FILIPO: ¿Qué?

²¹ En Venezuela: palacio de gobierno

CROTONA: (COJE EL TELEFONO) Sí, Céspedes Gutiérrez. Céspedes Gutiérrez Céspedes Gutiérrez .Es mi cómplice. El me obligo a...

FILIPO LE TRANCA EL TELEFONO...

FILIPO: Me estas hundiendo contigo.

CROTONA: Yo...

FILIPO: Dijiste ese... ese nombre... vulgar... gritado a los cuatro vientos...

CROTONA: Escucha...

FILIPO: Ahora toda la aldea global se va a enterar...

CROTONA. Tu me vas a abandonar...

FILIPO: Judas...

CROTONA: Escucha, Céspe... (ARREPENTIDA, CORRIGE) ...digo, Filipo...

FILIPO: (EN VICTIMA) Tu puto al que no le pierdes la oportunidad de recordarle su humilde origen con nombre de grama... de pasto con cartelito a "No me pises"...

CROTONA: Perdóname...

FILIPO: (CONT. TRAGICO) Tu mula escondiendo los reales en Suiza bajo ESE nombre con el único objeto de salvar el tuyo, y tú... Tú me denuncias...

CROTONA: No me escucharon....

FILIPO: Salomé, quieres mi cabeza...

CROTONA: Fiii...

FILIPO: ¿Donde quedó lo que aprendiste en el curso de gratitud? ¿En el Curso de Perdón? Estás llena de perfidia, de rencor, de resentimiento social...

CROTONA: Eso si que no, Cesp... (CORRIGE) Filipo. ¡Yo soy pulida!

FILIPO: (ACUSA) Seguro tu denunciaste a todos los que han caído... Seguro tu propiciaste la caída del banco:. ¡Mata Hari! ¡Espía! ¡Vendida!

CROTONA: Eres injusto conmigo...

FILPIO: Injusta tu que me tienes en esto. Ahora yo debería estar en mi Ashram... tranquilo Meditando en paz, con ropa limpia...

CROTONA: Yo te compro más, chico...

FILPIO: No quiero tus migajas. No las necesito. No quiero lujos, sino respeto.... (LA TOMA POR EL CUELLO) Yo sé lo que voy a hacer contigo...

CROTONA: No me mates, Filipo, por favor. No me mates...

FILPIO: Que matarte ni que nada... Respira, vamos...

CROTONA: ¿QUE?

FILPIO: Como te enseñaron en renacimiento... Vamos, a ver si sacas para afuera esos rencores pre-fetales... (CROTONA RESPIRA)

CROTONA: (RESPIRA FUERTE) FUUUUU

FILPIO: (REMEDA MOTIVANDO) FUUUUUUU.... Concéntrate en el útero materno... Limpia tu espíritu.. Tus guías te acompañan... Concéntrate en ellos... Invoco a una Asamblea de Angeles del décimo rayo...

CROTONA: ¿No es que eran siete?...

FILPIO: ¡Concéntrate!... Para que te guíen y orienten en tu sanación... Ahora vuelve al noveno mes en que naciste...

CROTONA: Soy sietemesina.

FILPIO: (ABANDONA) ¡Así no se puede, Crotona!.... Así no se puede.

CROTONA. Perdona...

FILPIO: Perdónate a ti misma, Crotona. Te veo mal...

CROTONA: No me hables así...

FILPIO: Es que mírate el aura, mujer...

CROTONA: No puedo. Tu sabes que tengo lagaña en el tercer ojo.

FILPIO: (SIGUE) Tu aura esta llena de punticos grises...

CROTONA: Debe ser el cigarro...

FILIPO: Que cigarro, ni que nada... Son puertas dimensionales, mujer. Por allí es que pierdes el control...

CROTONA: ¿Y qué hago?

FILIPO: Yo no sé...

CROTONA: No te hagas el duro... No me abandones en esta hora...

FILIPO: ¿Abandonarte? Si estoy contigo hasta el cuello

CROTONA: ¡Llama al maestro!

FILIPO: El no quiere saber nada de ti...

CROTONA: Estoy dispuesta a cualquier sacrificio...

FILIPO: (SORPRENDIDO) ¿Más? (SACA PAPELES DE CARRO) ¿Estarías dispuesta a poner el BMW a mi nombre?

CROTONA: (ATERRADA) ¿El BMW de Nancy Carolina?.

FILIPO: Tu nieta no lo necesita. En cambio yo podría venderlo y donar el dinero a caridad... Es un sacrificio, Crotona. Lo entiendo, pero...

CROTONA: No sé...

FILIPO: (EXTASIADO) Maestro... Maestro....

CROTONA. ¿Esta allí?

FILIPO: Puedo sentirlo. Mi glándula pineal. ¡Se me inflama!

CROTONA: Levanta los brazos. Ya te busco hielo...

FILIPO: No te muevas... No... Es el maestro. Su presencia... Impónme la mano, Crotona...

CROTONA: (TEMEROSA LE PONE LA MANO EN LA CABEZA) ¿En la fontanela?

FILIPO: (MOLESTO CORRIGE) En el chacra corona.

CROTONA: (ATERRADA) ¡Santa Catalina de Creta!. Lo tienes salido, Filipo. Se te sale el chacra... Es como un tuyo.

FILIPO: Eso es un chichón, mujer de Dios.

CROTONA: ¿Y esto otro?... (ASQUEADA) ¡¡¡Caspa!!!

FILIPO: (MOLESTO) ¿Caspa? ¿Me viste cara de tener caspa?. Me estás hartando con tu ignorancia, Crotona.... Energía cristalizada es lo que es.

CROTONA: No te agites, Fili... Perdóname... Son los nervios... Vuelve a alfa, mi amor... Anda... (LO SIENTA MIENTRAS PRONUNCIA. PONE MANO EN CABEZA) Ummmm.... Ummmmm...

FILIPO: (MEDITA) Ummmm...

CROTONA: Eso es... Vuélvete a meter... Busca el túnel de luz... Maestro, vuelve... (LE DA GOLPECITO) Invócalo, chico...

FILIPO: (MAS FUERTE) Ummmmm... Permiso para entrar en el astral...

CROTONA: Eso es... Déjenlo pasar... Muévanse.... (A FILIPO. COMPLICE) ¿Entraste verdad?

FILIPO: Ummmmm....

CROTONA: Puedo sentirlo... Maestro, aquí estoy.... Maestro, respóndame...

FILIPO: (EXTASIS) Está en mutis, Crotona...

CROTONA: (ASUSTADA) Guá, ¿y dónde queda eso?

FILIPO: En el valle de la tristeza, mujer..

CROTONA: (INTERRUMPE LASTIMERA) Chico...

FILIPO: (CONTINUA) Si. Muy triste por tu falta de fe. Por tu falta de desapego.

CROTONA: Desapego mío, no. El BMW no es mío. Yo no puedo quitárselo a la niña. Encima de que tiene que estudiar en la Central, va a tener que ir a pie?

FILIPO: Ayyyyy, dolor...

CROTONA: ¿La pineal?. ¿La pineal otra vez? No me lo castigues así, maestro.

FILIPO: Quien me castiga eres tu, Crotona. La Pineal se me cae de vergüenza frente a él... ¡Pobre maestro! (SUFRIENTE) El que te lo ha dado todo, que te ha

abierto los caminos, que le enseñó a tu Niña Interna a re-programar los nudos energéticos, a superar la falta de prosperidad de tus padres...

CROTONA: (LLORANDO) No sigas, chico... Me haces sentirme chiquita... Cosita... Minucia... Coroto...

FILIPO: Crotona...

CROTONA: Dime...

FILIPO: Firma, Crotona... (VOZ DE MAESTRO) ¡¡¡Firma!!!!...

CROTONA: (TOMA PAPELES Y FIRMA) Firmo, Maestro... Esta bien. Te entrego en sacrificio a mi nieta. Que peregrine hasta la Facultad en carrito. Que se haga humilde, sencilla en tu nombre. Todo sea por seguir tus pasos. Por eso... Solo por eso firmo... (EN MEA CULPA) Yo firmo. (TR.SORPRENDIDA CAE EN CUENTA) ¿Cuándo notariaste estos papeles, Filipo?

FILIPO: (EN EXTASIS) ¡¡¡UMMMMMM!!!

CROTONA: (MOLESTA) ¡¡¡Céspedes Gutiérrez!!!

FILIPO: (CON OTRA VOZ) No fue él, Crotona... Fue mi mano previendo este apocalíptico momento....

CROTONA: ¿Y si lo sabía porque no me...

FILIPO: (FURIOSO EL MAESTRO) ¿Vas a cuestionarme?... Es así como pretendes conseguir la paz interna, el punto alfa, el nirvana, la realización supra-personal?. ¿Así es como pretendes sanar tu vida, Crotona?

CROTONA: Yo...

FILIPO: (IDEM) No has aprendido nada, mujer...

CROTONA: (CORRIGE DOLIDA, OFENDIDA) Lenta, maestro... Recuerde que soy Tauro... Y no me hable golpeado. Mire que acabo firmar el documento...

FILIPO: (FURIOSO EL MAESTRO) ¿Y piensas que eso basta? ¿Pretendes acaso comprarme como lo has hecho con todas las conciencias que te han rodeado?. Esto no es una subasta de indulgencias, mujer. No te precipites. ¡Mírate el aura!. Está negra.

CROTONA: Eso si que no. En mi familia no hay salto atrás.

FILIPO: (FURIOSO EL MAESTRO) Racista...

CROTONA: (BUSCÁNDOSE EL AURA BAJO EL BRAZO) Además, no es negro sino fucsia.

FILIPO: Agresión contenida. Rabia. Resentimiento. Juega el 68.

CROTONA: (INTERESADA SIGUE) Es verdad, por aquí tiene como un "chiss" de salmón rabioso con vetas de lila hipertenso... Muy "cucú" el tonito.

FILIPO: (INTRIGADO. NORMAL) ¿Dónde?.

CROTONA: (LO REPRENDE) Concéntrate. No ves que el maestro está arrecho.

(SUENA EL TELEFONO)

CROTONA: El teléfono.

FILIPO: (EN MAESTRO) No atiendas, Crotona.

CROTONA: ¿Son ellos, verdad?

FILIPO: (EN MAESTRO) Yo pecador...

CROTONA: Por mi culpa, por mi culpa, por mi culpa... Y la de Figueredo que me empujó a esto... (A MAESTRO) Haga que deje de sonar, maestro...

FILIPO: Demasiado tarde... Mientras se escondan ese timbre resonara y resonara cual latidos de conciencia...

CROTONA: Entonces devuélveme mis documentos...

FILIPO: (LOS GUARDA DENTRO DE CAMISA) Aunque yo pudiera hacer algo... Pero para eso necesito tu examen de conciencia...

CROTONA: ¿Mío?. ¿Por qué yo, maestro?. ¿Por que no se la pide a la Nena Iturriza?, ¿o a la María Antonieta Valero?, ¿O a Yolardina que cada vez que viene a limpiar me quiebra o me rompe algo?. ¿Por qué no le pide examen de conciencia a esa asamblea de ángeles que no llegan hasta que tome el tercer nivel, a pesar de que pague el curso completo?, ¿o al tipo del estacionamiento que siempre me cobra una hora más?, ¿o a los compañeros de partido de mi marido, que bastante comieron en la casa, inventando cargos fantasmas, promesas, queridas y comisión?. ¿Usted quiere examen de conciencia, verdad?. Muy bien. Yo confieso. Entré en el juego. Agarré mi tajada de real, me hice la lipo, me amarre el estomago,

me monte unas tetas porque no quería ser más la pendeja. Me hice todo eso, y cuando llegue a casa y vi que Figueredo ni reparaba en mi, me dije: "Así no te quedas Crotona. Este plato se lo tiene que comer alguien. Basta de honradita. De funcionaria de carrera. Este cuerpito tiene su propia revolución, carajo". Y ahí fue cuando me alquilé este chulo engreído, metrosexual y con juanetes para refrescarme la memoria antes de cruzar el páramo, para que me derrita el hielo que durante tantos años Figueredo me tintineo entre las piernas... ¿Qué va a saber usted de eso, maestro?. Usted está más allá de a por acá. Y no me lo interprete como desprecio, sabe. Yo le agradezco la lucecita y el librito de afirmaciones por fascículos que me recomendó... Nunca vi un carajo, pero se lo agradezco. Y no lo culpo. Asumo mi vaina. Mi Tauro, mi ascendente, mi descendente, mi nodo y mi coño en retrógrado que aunque no sé que significa, yo se lo encomiendo y me quedo tranquilita, maestro. ¿Qué más puedo hacer? De Cuartel Viejo a Balconcito no existía la nueva era, y se comía con gluten y a una no le pasaba nada; pero el tiempo avanza y ahora es tarde, maestro. El tiempo se me viene encima. Y sólo tengo dos opciones: O me desaparezco o me entrego... Al final, a quien le importa... No, no me responda. Este país se convirtió en eso: En "qué me importa"... ¡Y ya basta!. ¡Me harté!. A mi no me va a resonar ese timbrequito por el resto de mis días. Si me agarran, me agarran, y sino ya veré... El mundo es bien grande... Adiós, maestro. Le dejó el BMW y a mi pendejo, a mi casi cuarentón que se cree carajito, galán, el hombre más bello de su época... Cada quién se defiende como puede, ¿verdad? (SUENA EL TELEFONO. CROTONA LO ATIENDE FURIOSA) ¡No hay nadie!..

CROTONA TRANCA EL TELEFONO Y SALE...

CROTONA: ¡Pal carajo!

(FILIPO LA MIRA SALIR ANONADADO)

FILIPO: ¿Crotona? (SE INCORPORA) Se fue... (DE PRONTO, SUENA EL TELEFONO. INDECISO LO TOMA) Aló... Habla normal. La vieja ya se fue. Si, como quedamos... Ajá... No me pasa nada, Nancy Carolina, sólo que... ¿Se me nota que piso los cuarenta?... No, por nada... Ve preparando las maletas que esta noche salimos temprano... Sí, voy al Centro de Sanación y de allí para la casa... Porque lo necesito!. No puedo abandonar a mi gente... Es mi obligación última.... (VOLTEÁNDOSE AL PUBLICO. DESCIENDEN LAS LUCES Y COMO SI DE LA CONVERSACION AL TELEFONO PASARA A UNA CHARLA EN PUBLICO) Es su dinero... pero no lo vean así, sino como energía... como inversión... como llave para la concreción de sus esperanzas... Yo puedo guiarlos, a enseñarlos a canalizar

Johnny Gavlovski

esas fuerzas del más allá que te pertenece porque el Universo es tuyo... Conquistalo... Doblégalo... Ahora vamos a meditar... Quitense los relojes, zarcillos, todo aquello que metálico que interfiera y escuchen sólo mi voz... Así es... Respiren profundo... Manos sobre las piernas, palmas abiertas dispuestas a recibir... Ahora viajarán a ese mundo que tanto desean ver y cuando regresen, me encontrarán afuera firmando mi más reciente cassette: "Doblega tu ego con Filipo de Crotona".

APAGON

“CARACAS GOTICA”

DEL TEATRO PSICOLOGISTA DE JOHNNY GAVLOVSKI:

“CARACAS GÓTICA”, Obra breve.

José Tomás Angola Heredia²²

En Venezuela existe una tríada de dramaturgos judíos que han producido en su conjunto una valiosa obra para nuestro acervo teatral. Los tres, cada uno desde su búsqueda, han ensayado una invención escénica que revela la hibridación cultural como motor imaginativo, una comprensión cosmogónica de nuestra sociedad, a la luz de simbologías contemporáneas, y una lectura psicológica del venezolano desde el ámbito del arte. Ellos son Isaac Chocrón, Elisa Lerner y Johnny Gavlovski. Aunque Chocrón y Lerner poseen un gran reconocimiento nacional e internacional, también es cierto que pertenecen a una generación anterior a la de Gavlovski, y sus obras están formalmente concluidas. En el caso de Isaac Chocrón por su fallecimiento, y en el de Elisa Lerner por su largo distanciamiento de la dramaturgia. Interesantemente los tres han incursionado con éxito en otros géneros literarios como la narrativa. Pero de este trío, Gavlovski tiene dos cualidades circunstanciales que lo particularizan frente a los dos primeros: además de autor es director teatral, cosa que Lerner no ha sido, y Chocrón apenas practicó en muy contadas excepciones en su carrera. La otra cualidad es su ejercicio profesional como psicólogo clínico y psicoterapeuta. Estas dos características le aportan un

²² José Tomás Angola Heredia (Caracas, Venezuela, 1967). Escritor, director y actor de teatro. Comunicador social UCAB (Caracas, 1989). Con estudios de postgrado en el CIESPAL (Quito, Ecuador, 1991) y el Freedom Forum de la Universidad de Columbia (NY, USA, 1995). Autor de varios textos de poesía, narrativa, dramaturgia, y biografía, por los cuales ha recibido premios a nivel nacional e internacional. Sus piezas teatrales, que superan la veintena, han sido escenificadas en Venezuela, México, Antillas holandesas, Francia, Estados Unidos y España. Parte de su obra está recogida en antologías de poesía, dramaturgia, ensayo y narrativa de Estados Unidos, Argentina, España y Venezuela. Su obra teatral fue motivo de estudio en un capítulo del volumen “Análisis de la dramaturgia venezolana actual” coordinado por José Luis García Barrientos (Consejo superior de investigaciones científicas, España, 2017). Como actor y director teatral ha recorrido escenarios de México, Colombia, España, Suecia y Brasil. Fue profesor de la cátedra de “Cuento venezolano” en la Escuela de Letras de la UCAB, y ha dictado diplomados para Postgrado en el CERPE-UCAB y la Universidad Metropolitana de Caracas, Venezuela. Fue Presidente del Círculo de Escritores de Venezuela.

grado de diferenciación relevante a su creación escénica en consideración a sus dos predecesores.

Escribir para el escenario cuando se es director le da al texto teatral una fuerza vivificadora particular. Se conocen los recursos, los mecanismos de la escena, el andamiaje técnico al servicio del discurso. El director, desde la relectura plástica de la obra, conecta la creación idealizada, los diálogos yermos en el papel, con la potencia genésica que brinda el actor al personaje. Ese élan vital hace plausible la pieza aún antes de escenificarse, y adelanta en varios grados el trabajo de todos los componentes artísticos involucrados. La práctica académica de Gavlovski, su ejercicio profesional como psicólogo clínico, le confiere a su obra el valioso resultado de la experiencia, la conducta humana tal y como se patentiza en la realidad, ya sea normal o enferma, de nuestra sociedad. La observación es una admirable herramienta que vertida en la palabra escénica funciona como vaso comunicante entre la verdad humana y la verdad teatral. De forma diáfana, ambas cualidades mencionadas son visibles en sus obras.

Conocí a Johnny Gavlovski a principios de la década de los 90 del siglo pasado. Me iniciaba sobre las tablas y a mis manos llegó un libro publicado por Fundarte donde se reunían dos de sus primeras piezas: "Los puentes rotos" y "Más allá de la vida". El primero era un muy inteligente y complejo monólogo que exploraba las aristas de la relación de una madre y su hija. El manejo de la palabra precisa, el estilo que sugiere más que propone, el desdoblamiento de roles, la cotidianidad tratada con honestidad y sentimiento, revelaban a un dramaturgo con muchas aptitudes para la empresa. "Más allá de la vida" ahondaba en las distancias generacionales que separan a los seres humanos, pero además incorporaba una suerte de elemento metafísico al estar muerto uno de los personajes. Nuevamente con delicadeza y tino, con ajustados y casuales diálogos, la pieza se movía dentro de una estructura convencional pero muy correcta. Ambos textos me presentaron el universo dramático de Gavlovski y me permitieron apreciar sus enormes dotes para la creación teatral.

Ahora, casi 30 años después y luego de muchas obras producidas y publicadas, premios y giras internacionales, Johnny nos ofrece un texto no estrenado de teatro breve, con un tiempo de representación que podría rondar entre los 30 y los 45 minutos, dependiendo de la puesta en escena. Un poderoso y desenfadado ejercicio de tragicomedia.

Valiéndose de dos íconos pop de especial importancia para nuestra cultura, Batman y Robin, los superhéroes, Gavlovski se adentra en múltiples temáticas de

origen psicológico que confluyen en una gran y profunda verdad de nuestra sociedad: la máscara, el engaño, o mejor dicho el autoengaño, como fuente de nuestro drama societal. No por nada la pieza comienza con una suerte de soliloquio de Robin alrededor de la máscara y su relativización para el ser. Y finaliza con una nueva alusión a la idea del héroe esperado y la máscara. Un círculo perfecto en donde desarrolla, a través de esos dos personajes, una mirada con tonos grises sobre nuestro tiempo político y cultural.

Uno como autor, sea de teatro, narrativa o poesía, no puede renegar de sus influencias. Ellas están ahí a pesar de uno. Ellas configuran los ojos artísticos con los que observamos el devenir de nuestra existencia. En el caso de Gavlovski en el realismo escandinavo de finales del siglo XIX y principios del XX, se pueden rastrear esas influencias. Y él las ha honrado antes que intentar borrarlas. En Ibsen y Strindberg tiene unos personales maestros. La conciencia de la toma de decisión como pináculo de la vida propia, el duelo moral entre el bien y el mal desde un acto de sinceridad, la angustia como sentimiento, emoción o idea inmanente a lo humano, y que también expresó otro escandinavo, Soren Kierkegaard, gravitan con peso específico a lo largo de toda la obra teatral de Gavlovski.

En “Caracas Gótica” estos antecedentes son valiosos para comprender los resortes que lo llevan a su escritura, pero sería mezquino dejar todo en el seguimiento de una escuela o un estilo. Su formación académica, la observación de la que hablábamos antes, no permite que sus personajes deriven en réplicas de los íconos de donde han sido tomados. El Batman y Robin que viven en “Caracas Gótica” son profundamente venezolanos. No solo lo delata el habla, con sus giros, sus reflexivos caribeños, sus palabras altisonantes, su humor escatológico tan nuestro. Ni siquiera en sus referentes históricos que usan en el diálogo. Se percibe sobre todo en esa fuerza autodestructiva que nos caracteriza tan brutalmente desde hace décadas, y que Gavlovski semiológicamente expone con el asunto de la “máscara” y el “Acertijo”, archivillano de Batman y Robin, trocado en esta obra en una fuerza oculta que está realmente dentro de ellos. El que Batman sea un alcohólico negado a su recuperación, es en sí mismo otra forma de plantear el tema de la “Máscara”.

La pieza concita múltiples lecturas que no podrían ser abordadas en un escrito tan breve como éste, pero que en una dimensión global nos presentan a un autor muy atento a su tiempo, muy preocupado de nuestra realidad, donde estamos escondidos y disfrazados en nuestros miedos, mixturados en un humor que lejos

de sanar nuestra tragedia, sirve como cilicio para la autoflagelación a la que nos hemos sometido. Viviendo sin querer realmente vivir.

La obra de Gavlovski es una sólida y audaz proposición que me hizo recordar desde el final de "Casa de Muñecas" de Ibsen, con Nora tomando valor y dejando a Torvaldo, tal y como hace Robin con Batman, hasta la magistral película de Ingmar Bergman, "Persona", con un final similar.

Tenemos en Johnny Gavlovski un dramaturgo en la plenitud de su creación, despierto y lúcido a su momento vital, y dueño de las herramientas justas y necesarias para desentrañarnos como nación y país. Quizá sus obras no sean ponderadas tal y como debieran en este presente convulso y anómico, situación que nos es común a todos los dramaturgos que ejercemos el oficio hoy en Venezuela, pero lo serán en el futuro. A fin de cuentas así ha sido siempre en el arte, una conversación con el porvenir.

BIBLIOGRAFÍA

Gavlovski, Johnny, LOS PUENTES ROTOS. MÁS ALLÁ DE LA VIDA. Fundarte, Alcaldía del Municipio Libertador, Caracas, 1991.

Gavlovski, Johnny, CARACAS GÓTICA, teatro. Obra inédita.

Johnny Gavlovski

PERSONAJES

Batman

Robin

AMBIENTACION

Un apartamento tipo estudio clase media caraqueña, apenas amueblado y con el descuido propio de un hombre solo... y alcohólico.

TIEMPO: CARACAS, 2017

«CARACAS GÓTICA»

Obra corta de Johnny Gavlovski E.

ROBIN MOLESTO CAMINA POR LA CASA. ESTA EN BATA DE CASA Y SU TRAJE DE ROBIN BAJO ESTA. DE PRONTO SE QUITA LA MÁSCARA.

ROBIN.— La verdad. ¿No es eso lo que siempre he buscado? Muy bien. No más máscara. No más. No más callarme. No más... (SE QUITA MASCARA) No es una máscara, lo que va a definir mi nombre

EN ESO ESCUCHA LLEGAR CANTANDO A BATMAN. AUTOMÁTICAMENTE SE COLOCA MASCARA. SE DA CUENTA DE LO QUE HACE. SE LA QUITA. SE LA PONE

ROBIN.— De honesto a pajúo hay sólo un paso... (SE LA PONE) Es lo solo para evitar enfrentamientos... (SE LA QUITA) No seas pendejo, Robin. Enfrenta al viejo... (SE LA PONE) Coño, pero pobrecito. Ese murciélago ya no retoña... (SE LA QUITA) Ah, pues... No seas cobarde, Robin. ! Enfrentalo! Bruno, renuncio. No más dúo dinámico. No más... No me la calo más...

BATMAN (OFF).— Robin... Robin... Abre que se me quedaron las llaves

ROBIN.— ¡Santa torpeza! (SE PONE MASCARA. CIERRA BATA: ABRE PUERTA)

BATMAN.— ¡Recién te levantas!

ROBIN.— ¿Cómo se te ocurre subir las escaleras llamándome Robin?

BATMAN.— ¿Qué querías que hiciera? El ascensor no sirve.

ROBIN.— Llamándome Robin! Robin! Quieres que todo el mundo se dé cuenta de nuestra identidad.

BATMAN CAE EN SOFÁ

ROBIN.— Borracho. Otra vez estás borracho.

ROBIN.— Bruno... Tenemos que hablar.

BATMAN.— ¡Primero un café, chamo!

ROBIN.— Necesito me escuches.

BATMAN.— Guayoyo... Fuerte... Pa' macho

ROBIN.— No hay café.

BATMAN.— Ayy mi cabeza... Bien caliente.

ROBIN.— No hay café...

BATMAN.— ¿Como que no hay café? ¿Acaso yo no te di real para comprarle al bachaquero?

ROBIN.— El bachaquero se fue del país...

BATMAN.— ¿También? ¿Y entonces?

ROBIN.— De eso quiero hablarte...

BATMAN.— Contra quien va a pelear uno... Sera entre nosotros... O mejor dicho... pelearé yo, porque tú no quieres servir para nada.

ROBIN.— No digas eso...

BATMAN.— Entonces, ¿cómo lo digo? ¿Qué de viejo te metiste a cobarde?

ROBIN.— No te pases

BATMAN ¡Me dejaste sólo!

ROBIN.— ¡No! ¡No te deje solo!

BATMAN.— Ah, ¿te esfumaste entonces? O quizás el Sr Hielo te evaporizó. Porque si fue así, bien chimbo que le quedó... Quedaste para granizado... (signo de «argolla»)

ROBIN.— Respeta!

BATMAN.— ¡Mosca con el joven maravilla!

ROBIN.— ¡Bruno!

BATMAN.— Ese empeño tuyo en usar pántys

ROBIN.— ¡Es el traje oficial!

BATMAN (REMEDA).— ¡Del Miss Venezuela!

ROBIN (EMPRENDE SALIDA) Mejor hablamos cuando estés sobrio.

BATMAN (MOLESTO).— ¡Cobarde!

ROBIN (ENFRENTA).— Si tú no permites que yo te ayude. Lo siento, Bruno. Se terminó esta farsa.

BATMAN (PAUSA. SE ALEJA MOLESTO. MASCULLA).— Tenía que haberle hecho caso al Guasón.

ROBIN.— Que Guasón ni que nada. El tipo ese era un bipolar con el que te metieron preso por andar corriendo por la autopista, pegando gritos como un loco.

BATMAN.— ¿Cómo puedes decir eso? Tú no estabas allí!

ROBIN.— Porque estaba pagando la cuenta de los platos que rompiste en la arepera. Lanzándolos como si fueran boomerangs disque para atrapar a los secuaces del Acertijo.

BATMAN.— No lo dudes. Eran los secuaces del Acertijo.

ROBIN.— El Acertijo no existe

BATMAN.— El Acertijo existe!

ROBIN.— ¡No existe!

BATMAN.— ¡Está en Caracas! Lo que tú ves en la pantalla es una mala copia de la realidad.

ROBIN.— Del carajo. Por qué tú y yo vivimos de la realidad misma, de carne y hueso, pues...

BATMAN.— Existe. Esta vivo y coleando. Yo se lo dije a los gringos cuando viaje a norte a comprar esta franquicia: «Mr Finger Y Mr Sprang, ese que Uds mientan Edward Nygma, no está muerto, ni se fue de parranda. Está vivo y coleando. Y vive en Venezuela».

ROBIN.— Y te sacaron de patadas del comicón.

BATMAN.— Porque no les convenía. Tú sabes cómo son los gringos. Ellos quieren hacer creer al mundo que los Súper Héroe siempre son de allá. Estrategia mediática. Como los chinos, que a todo le ponen «made in Japan».

ROBIN.— China no es Japón.

BATMAN.— No me confundas. Mira que esa es la especialidad del Acertijo, o Enigma, o Riddler, o como quieras llamarlo. No te mata pero te confunde. Enreda tu mente en desafíos que te colocan al borde de la muerte y la locura... Yo lo conozco, y el a mi... Me conoce demasiado. Sabe que yo sé. Conoce mi identidad... Y mi historia.

ROBIN.— ¿Ah, sí? Curioso entonces que nunca lo viera en ninguna reunión de Alcohólicos Anónimos.

BATMAN.— ¿Tú vas a seguir con eso?

ROBIN.— Paso 1: *«Admitimos que éramos impotentes ante el alcohol, que nuestras vidas se habían vuelto ingobernables»*

BATMAN.— No empieces.

ROBIN.— Entonces, no retrocedas más.

BATMAN.— Yo no he tomado.

ROBIN.— Hiedes a alcohol.

BATMAN (ASUSTADO).— ¿Y si me endrogaron?

ROBIN.— Mírame... Mírame...

BATMAN.— Coño, ¿y si me echaron algo en el trago?

ROBIN.— No te echaron nada. Yo estaba allí contigo.

BATMAN.— Tú te fuiste.

ROBIN.— Porque la estabas cagando y no quiero verte así. No quiero más esto, Bruno. Se acabó.

BATMAN.— estas confundido... Mira lo que te hizo, Nygma... Confundido.

ROBIN.— Repite conmigo: Paso 2 *«Llegamos a creer que un Poder superior a nosotros mismos podría devolvernos el sano juicio»*.

BATMAN.— Yo estoy en mi sano juicio. Deja de cuestionarme. Parece que tú fueras... que tú fueras... ¿Enigma?

ROBIN (SE QUITA MASCARA).— No empieces con vainas. Asume tu vaina. ¡Recaíste!

BATMAN.— Sácame a los Alcohólicos Anónimos de acá... (BUSCA EXCUSA) Yo... Yo... Estoy drogado. ¿No te das cuenta? Me endrogaron, chamo... ¿Y si fue Hiedra Venenosa? Coño... Coño, no... No, no. No... Dame un vaso de leche. Rápido.

ROBIN.— No hay.

BATMAN.— ¿Cómo que no hay?

ROBIN.— Te acabo de decir que el bachaquero se fue del país.

BATMAN.— El Bachaquero... El Bachaquero... Tiene nombre de Súper villano... El Bachaquero... (DE PRONTO. IDEA) Robin...Robin...

ROBIN.— No me llamo Robin...

BATMAN.— Déjate de mariqueras y ven pa'ca... (SE MUEVE) Pa'ca mejor... Donde no puedan oírnos... (SE MUEVE).

ROBIN.— (TRAS EL) ¡Santo hiperquinético!

BATMAN.— ¿No te das cuenta que todo forma parte de un plan? Te lo explico el día que te conocí. ¿Recuerdas?

ROBIN SE TRANSFIGURA. LO MIRA: ES UN RECUERDO DOLOROSO.

ROBIN.— No quiero hablar de eso.

BATMAN.— Tienes que recordarlo.

ROBIN (LO ENFRENTA).— Lo recuerdo cada día de mi vida.

BATMAN.— Juramos justicia. Vengar la muerte de...

ROBIN.— (CORTA) ¡Cállate!

BATMAN.— ¡Tanta víctima inocente!

ROBIN.— Y a quién hemos logrado meter preso, ah? ¿A quién? Solo caen los rateros. ¡Los pendejos! ¡Pero no quien YO quiero ver preso, coño!

BATMAN.— Entonces no me abandones cuando peleo carajo.

ROBIN (SE APARTA). — ¡Santo Alzheimer! No estabas peleando con nadie... Te estaban coñaceando, y por pasao... (REMEDA) «Ven para acariciarte la cola, mi Gatubela» «Paga primero, mamarracho».

BATMAN.— La gata esa tenía voz como de hombre, verdad

ROBIN.— Era un transfo, guevón.

BATMAN.— Como sabes que no estaba operado?

ROBIN.— Guevon, tú... ¡Tú! ... No pana, no... (SE QUITA EL DISFRAZ. SE VA CAMBIANDO ROPA) De verdad no puedo más... Yo no sé quién está más loco; si tú o yo... Porque para seguir a un loco algo tiene que fallarle a uno, algo tiene que estar mal...

BATMAN.— Ya... Ya... Cálmate...

ROBIN.— (SIGUE) Y yo no sé si me cure... O es que de pronto me enferme de esa mierda que llaman normalidad... No lo sé... Pero... Debo regresar a mi vida... O a lo que pueda llamar vida en este absurdo, en esta sobrevivencia, en este día a día de mentiras, y trampas, y «no-sé-qué» en que se convirtió... «ésto».

Y CUANDO VA A SALIR BATMAN LO DETIENE

BATMAN.— Tú no vas a ninguna parte

ROBIN.— Quítate...

BATMAN.— Una vez te hice una promesa y te la voy a cumplir

ROBIN.— Como, ¿dejar el alcohol? Adiós, Bruno!

BATMAN.— (LO ENFRENTA) A mí no me renuncias, coño.

ROBIN.— Apártate, Bruno.

BATMAN.— Dime la verdad: ¿El acertijo te toco con su bastón «confundidor»?

ROBIN.— Ni con su bastón, ni con sus explosivos de pajaritos. Quién me tocó fue la realidad; y no soporto más el fracaso.

BATMAN Fracaso? Atrévete a repetir eso viéndome a la cara, joven maravilla...
Dime fracaso en la cara... Atrévete porque yo no me rindo. Te juré que atraparé al causante de tu desgracia...

ROBIN (MOLESTO). — ¿Hace cuántos años?

BATMAN (PROSIGUE).— Y al Acertijo que nos confunde, y a cuanta lacra suelta...
(GRANDIOSO) Porque yo soy heredero del captor del ¡As Negro!

ROBIN.— No empieces con eso por favor. No...

BATMAN.— No empiezo. Continúo... (APROVECHA Y A ESPALDAS DE ROBIN SACA UNA CARTERITA DERON Y BEBE) Y lo seguiré diciendo... Y recordándotelo; porque por negar la historia es que estamos como estamos

ROBIN (CANSADO) Bruno, carajo

BATMAN (APROVECHA Y BEBE).— Si nos vamos a carajear me llamas por mi nombre completo, coño! Bruno Crispulo Heredia Pedrique, nieto de Crispulo Pedrique. Héroe nacional, anónimo por virtud, no por más na'... (BEBE) ¡Salud!

ROBIN (TRATA DE QUITARLE CARTERITA).— ¡Dame eso!

BATMAN (LO APARTA/BEBIENDO).— Basta que la historia la escriban los malandros. Los de a pie... Los que andan en moto... Los malandros disfrazados, los de cuello blanco... Los que se uniforman, como la Liga del Mal... La Sociedad Secreta de Súper villanos... El Escuadrón Suicida... Esa vaina no es delirio mío... No, no, no... Revisa la historia... Malandros de uniforme... Como Juan Domingo Francisco de Paula José Rafael del Sacramento de Monteverde y Ribas: nacido en San Cristóbal de la Laguna, Tenerife 1773; y que a cuenta de prestigio militar pisoteó estas tierras, aprovechando el descontento del pueblo contra sus gobernantes. Léete el manifiesto de Cartagena de Bolívar. Te lo leíste? Seguro que no. Porque en esta vaina todo el mundo habla de política, pero nadie ha leído nada

ROBIN.— No quiero escuchar otra vez lo mismo

BATMAN.— Aunque huyas, la historia estará a la vuelta de la esquina repitiéndose y repitiéndose y repitiéndose hasta que aprendas, coño... Juan Domingo Francisco de Paula José Rafael del Sacramento de Monteverde y Ribas llevo a esta tierra con...

BATMAN Y ROBIN (UNÍSONO).— «doscientos treinta soldados *entre españoles y corianos, un cura de nombre Torellas, un cirujano, diez mil cartuchos, un obús de a cuatro y diez quintales de galletas*».

BATMAN.— Una mierda con la que nos aplastó la historia... (BEBE) ¿Y quién lo apoyo? ¿Quién apoyo a ese coño e madre? Un cacique venezolano! Un cacique jirahara enchufado con los realistas... ¿Lo ves? ¿Qué hubiera pasado si Miranda, Bolívar, no se hubieran apretado las bolas y salido al paso? Historia... Conciencia...

ROBIN.— Justo lo que tú tratas de ahogar...

BATMAN.— (LO MIRA. BEBE) No quiero que la historia se siga escribiendo con sangre, Robin... No quiero que la historia la escriban los malandros... Los de a pie... Los que andan en moto... Los disfrazados de cuello blanco... Los que se uniforman, como los Monteverde... el traidor jirahara... Los Boves que nos matan mientras bailamos... Monteverde el tirano... Boves, el gallo...

ROBIN.— (CORRIGE) Urogallo. Ave gallinácea de plumaje y pico oscuros, de unos 80 cm de longitud, de patas emplumadas y sin espolones; en la época de celo da gritos roncros y discordantes.

BATMAN.— ¿Era marico?

ROBIN.— Todo lo contrario. El urogallo copula con varias gallinas en un mismo día.

BATMAN (BEBE).— Allí esta! Allí está! Ves que tengo razón! Promiscuo. Promiscuo como todo malandro. (BEBE) Promiscuo como Atanasio

ROBIN (SORPRENDIDO).— ¿Atanasio? ¿Cuál Atanasio?

BATMAN La novia de mi abuelo Crispulo.

ROBIN.— ¡Santa conjetura! El Atanasio del que siempre hablas era... la novia de tu abuelo Crispulo?

BATMAN.— (LO INTENTA GOLPEAR. ROBIN LO APARTA) No confundas chicha con limonada

ROBIN.— Ahora sí que no entiendo nada

BATMAN.— Crispulo, que en gloria este y que por gracia de los santos-santos a los que tu cada vez que abres la boca bati-santificas, tampoco entendió nada cuando Independencia Martínez, una amanecer por allá a finales de los años 40, declaró ante la policía que esa mañana casaríase en la capillita de Palo Grande... Falsa! Mentirosa! Disque trabajaba de doméstica en una casa bien por la esquina de La Cochera... A ella lo que le gustaba era Pepe «El Alemán», el sastre catire al que las mozas rondaban y al que nunca lograron pronunciarle el nombre teutónico... Y escúchame bien, Robin Terencio, que como te digo una cosa, te digo la otra... Gatubela... Gatubela era... ¿Quién era Gatubela?

ROBIN.— El transfo de la arepera...

BATMAN (SIGUE EN LO SUYO).— La Gata... La Gata era mi novia... Pero eso, es otra historia que desarróllese en un burdel de Nuevo Circo... (BEBE) No me distraigas carajo... Mira que yo te conozco. Me mareas y luego uno termina haciendo lo que tú... (GIRO) ¡A mí nadie me renuncia! No a un nieto de Crispulo Pedrique, héroe anónimo nacional, que desarticuló la banda del As Negro... ¿Alguna vez te conté eso?

ROBIN.— Mil veces...

BATMAN.— ¿Te lo conté? Te conté como nació en esta tierra perdida de Dios la Liga de la Justicia

ROBIN.— Sí, Bruno Crispulo... Sí... Cuando tu abuelo, con sus amigos detectives se disfrazaron de mendigos para infiltrarse en el conclave de malandros...

BATMAN Las cosas no fueron como Oscar Yáñez lo contó, ni como salió en Ultimas Noticias, ni en El Heraldito. Nooo... (BEBE) Hazme caso a mí... Porque la información veraz se escribe de boca en boca... Crispulo Pedrique, mi abuelo, que en gloria esté, se infiltró en el conclave de malandros que se realizó... que se realizó... ¿Donde?

ROBIN.— Bajo el puente 9 de Diciembre...

BATMAN.— Parroquia El Paraíso... Ex Hacienda Echegaray, gracias al puente de Hierro que tendió El Ilustre Americano, mi general Antonio Guzmán Blanco, en dirección a Santa Rosalía... - Porque a Guzmán Blanco le gustaban santas- ¡Las Flores de Puente Hierro! Aprenda historia de Caracas, Bachiller, y cuidado con decir que esto fue iniciativa del presidente Joaquín Crespo porque eso no fue así... El puente del que le hablo es el 9 de diciembre. Y el conclave de malandros fue allí, bajo el Puente de Hierro...

ROBIN.— Puente 9 de Diciembre... ¡Santa fecha!

BATMAN.— Eso mismo dije yo. Y allí se reunieron... todos... todos, toditos... fraguando la votación para jefe supremo... para jefe supremo del hampa... donde fue elegido... ¿Quién? ¿Quién fue elegido?

ROBIN (AGOTADO DE OIR REPETIR LA HISTORIA).— Atanasio Victorio de Barlovento, el As Negro. Atrapado por su abuelo Crispulo Pedrique en la residencia de la familia Pacanins, avenida Washington, Las Fuentes

BATMAN.— Las Fuentes eran... ¡Una mina por casa!

ROBIN.— (AGOTADO DE OIR REPETIR LA HISTORIA) Y los hampones llegaron, y su abuelo dijo: «No llamen a la policía hasta que no lleguen todos».

BATMAN.— Y los hampones llegaron... Porque saquear... saquear era lo que sabían...

ROBIN.— Saquear fue lo que eligieron aprender...

BATMAN.— Y la policía los agarró cuando el hampa, fiel a su idiosincrasia, interrumpió el hurto para escuchar el partido de béisbol, por Ondas Populares. Justo el tercer inning entre Venezuela...

ROBIN.— Y Cervecería Caracas.

BATMAN.— Carajo, ¿tú estabas ahí?

ROBIN. No. Soy otra generación. La que aprendió a creerse los cuentos...

BATMAN.— Tercer inning Venezuela contra Cervecería Caracas «Manos arriba, carajo». Strike. Out... Y como bola baja... bajita... bajísima... Independencia Martínez fue atrapada con Atanasio y sus malandros.

ROBIN.— ¡Santa deshonra! Ahora conecto los detalles. (SEÑAL DE LIO AMOROSO) Independencia y Atanasio...

BATMAN.— Independencia y Atanasio... Si... Independencia y Pepe el alemán... Independencia falsa... Mentirosa... Promiscua como la oportunidad, le mintió al héroe anónimo nacional...

ROBIN.— Si... El héroe creyó en Independencia...

BATMAN.— Creyó y era falso que ella trabajara en una casa bien por la esquina de La Cochera... Era falso que amara a mi abuelo... Era falso lo que dijo a los medios cuando fue apresada, en pleno saqueo de la casa Pacanis, calle Washington, Caracas. (CUAL NARRADOR DE NOTICIAS RADIO RUMBOS) Bastó el golpe de los cegadores flashes de la prensa en su cara para que la vergüenza se hiciera presente... Y mi abuelo con la vergüenza y el dolor en el pecho huyó... mientras Caracas se cubría con panfletos llamando al golpe militar, y Rafael Caldera se preparaba en el Hotel Royal de San Cristóbal, y los adecos armaran revolú en la Plaza Bolívar, y este país... Esto que se dice país, como tu bien dices... Este merengue de guachafita y política de intereses personales... No nacionales... «Personales»... Se terminara convirtiéndose en... ¿En qué?

ROBIN (RESIGNADO).— Eso mismo lo pregunto todos los días.

BATMAN (BEBE).— Mi abuelo cuenta que se metió en el cine, para no saber de nada... Y ahí en la oscuridad estaba doña Sara García en la pantalla llorándole a Fernando Soler... (MAREADO) ¿Cómo se llamaba la película?

ROBIN «Cuando los hijos se van».

BATMAN (MAREADO).— Te lo conté alguna vez.

ROBIN.— Mil veces... Lo que pasa que los cuentos se olvidan, y hay que repetirse las cosas para no seguir huyendo de uno mismo, Bruno. Eso me lo enseñaste tú...

BATMAN.— «Cuando los hijos se van».

ROBIN (DERROTADO).— Los hijos se fueron...

BATMAN.— ¿Todavía dan esa película, Robin?

ROBIN.— Pareciera que sí...

BATMAN.— ¿A quién defenderemos entonces?.. Venezuela necesita héroes...Y si los hijos se van... ¿Entonces? ¿Todavía dan esa película, Robin Terencio? (CAYÉNDOSE DE SUEÑO) MI abuelo Crispulo, fundó esa noche la Liga de la Justicia...

ROBIN.— Sí, Bruno

BATMAN.— No fue un invento gringo... No... Sino criollo... En la oscuridad de un cine... con Sara García... Robin, ¿Sara García no era Gatúbela?

ROBIN.— No lo creo. Era una actriz mexicana... De otros tiempos... De otras películas... De otros colores... De blanco y negro... Y quizás así las cosas eran mejor, porque los colores... Los colores nos confundieron... Nos confundieron cuando dejaron de ser poesía y se hicieron banderas ideológicas.

BATMAN.— Cuando los hijos se van... ¿Todavía dan esa película, Robin?

ROBIN.— Lamentablemente, amigo. Los hijos se fueron. Como el mío. El tuyo. Los de tantos. Con el pasaporte del miedo, y la ilusión de una vida bonita como la que una vez aquí fue. Se fueron con la ilusión de conquistar un futuro, cuando aquí las puertas se comenzaron a cerrar...; como las de mi casa, cuando mi chamo se fue, y ya no había sentido para mí, en esas noches de insomnio, arrastrando los ojos entre las sombras, a ver si un rayito de luz aparecía para devolverme el amor que me arrancaron un día...

BATMAN.— Cuando los hijos se van...

ROBIN (PROSIGUE).— Tú fuiste testigo de eso: cuando yo pegaba gritos en la autopista y nadie se detenía. Cuando nos dejaron allí, a ella, a mí, y a ese silbido que desde la distancia se estrelló contra su pecho. Ves que si recuerdo... La noche, y María Luisa en mis brazos... Y los carros pasando, y el grito... el grito desgarrando mi pecho... Entonces llegaste. De la nada. Como un alucinado y entre el dolor y la rabia me sembraste este delirio...Te dije, venganza. Me dijiste,

justicia... Juraste buscar a esos asesinos, y yo te dije venganza, venganza...
¡Venganza! Y de pronto, el alcohol, y el delirio... Este delirio que nos sostiene!

BATMAN.— Robin...

ROBIN (CORRIGE).— Robinson, Bruno... Robinson Terencio Tapia... Tu compañero de desintoxicación, amigo. Tu compañero de delirio... El que una vez te dijo que no te dejaría solo, como tú no lo hiciste conmigo cuando más necesitaba a alguien... Mirame, Bruno... (LE QUITA CARTERITA DE RON) Mirame... Porque así no sigo, viejo. Se supone que tú eres el ideal de justicia que mi fantasía creo, y ahora te veo... me veo... y me doy cuenta que la justicia se nos hizo sueño de borracho, decepción de sí misma, fracaso... Dios mío, ¿en qué momento me perdí? Se supone que me dieron de alta, y en vez de rescatar mi vida ¿me fui detrás de qué? ¿Del delirio de un salvador? (SE ACERCA A BRUNO Y LO VE DORMIDO) ¿Como pude creer en tí? Eras tu quien necesitaba ser salvado... Tú, con tu historia fabulada; y tu abuelo con su extraña Independencia; y yo... yo ¿qué? ¿En qué clase de ridículo me convertí marchando y marchando y marchando tras que sueño? ¿A qué gigantes de humo me enfrenté? ¿Contra quién pelee? ¿Pelee? ¿De verdad combatí contra alguien? ¿O fueron las pesadillas de esta extraña intoxicación de vida las que me llevaron a pelear contra lo más oscuro de mí mismo? Peleando sobre esta tierra donde aún gimen mis muertos... Dónde aún escucho la voz de mi María Luisa; y el disparo anónimo que la arrancó de mí, y el chirrido de la puerta de emigración detrás de la que nuestro hijo desapareció, para no saber cuándo va a volver... Y mejor que no lo haga por ahora... No hasta que no haya aquí un hombre firme que pueda mirarlo a la cara y decirle... Hijo... Hijo, yo... (INTENTA) Hijo, yo me quede acá porque... porque... porque yo creo que la lucha por la justicia no sólo es en las comiquitas sino... sino... (MIRA SU TRAJE DE ROBIN, MIRA A BATMAN) Sino ¿qué? (DEJA CAER EL TRAJE DE ROBIN. Y SE VA A IR CUANDO BATMAN LO LLAMA)

BATMAN.— Robin... No te vayas...

ROBIN SIGUE HACIA LA PUERTA

BATMAN.— Venezuela necesita un héroe...

ROBIN.— Pero sin máscara, Bruno... Sin máscara...

(Y DICRIENDO ESTO SALE, DEJANDO A BATMAN EN SU SOPOR)

Caracas, 17/02/17

Reservados los derechos de autor

De Mujeres

“LA POSTAL DE LILY”

de Johnny Gavlovski

Beatriz García Moreno²³

J. Gavlovski, en “La postal de Lily”, con maestría y precisión, recrea una escena en cual dos hermanas dan cuenta de cómo, cada una, en el momento siguiente a la muerte del padre, enfrenta el duelo por su partida. A través del diálogo que se va desarrollando entre ellas y de las acciones que describe, presenta dos maneras de bordear el real de la muerte que se impone y que exige encontrar palabras que permitan algún trámite en lo simbólico.

Dos hermanas, Estela y Raiza, se encuentran en una habitación haciendo una maleta con la ropa y los objetos del padre que acaba de morir. Mediante un diálogo que se va desenvolviendo lentamente, sostenido principalmente en las palabras de Racia, la menor, las protagonistas van bordeando lo ocurrido e introduciendo al lector no sólo en lo que allí sucede, sino en los afectos que cada una despliega ante la situación; afectos que se resisten a quedarse contenidos en un hecho objetivo reducido a la presencia y acciones de ellas dos, para fugarse en direcciones diversas.

De a poco, con algunas pinceladas, cada personaje se va perfilando, las hermanas presentes, el padre ausente que se quiere atrapar de algún modo, y en un rasgo menos definido, pero no menos presente, la madre fallecida con anterioridad que también llega a la escena. Las hermanas, mediante palabras y actitudes, dan cuenta de su modo particular de enfrentar la pérdida del padre que para cada una abre vectores diferentes; el padre, en su real ausencia, se impone mediante la cascada de recuerdos que van surgiendo poco a poco, apoyados no sólo en sus pertenencias, sino en diferentes objetos algunos llenos de afectos y de enigmas, de olor y de mirada, y la madre llega más lejana, pero presente en algunas de las rutas que se abren.

En ese bordeamiento quisiera detenerme en tres momentos de la pieza:

²³ Beatriz García Moreno. Psicoanalista, Miembro de la AMP y de la NEL Psicoanalista, miembro de la Asociación Mundial de Psicoanálisis y de la Nueva Escuela Lacaniana de Psicoanálisis. Arquitecta PH.D. Docente del Programa del Doctorado en Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia.

Uno:

Cada una ante la muerte del padre

Estela, la mayor, quiere acabar la tarea cuanto antes, hacer pronto la maleta e irse, parece tener apuro y aduce excusas prácticas, -deben salir pronto porque van a cerrar el geriátrico y no alcanzarán a llevar la maleta-. Para ella todo está concluido; ya los médicos les habían explicado; la muerte del padre es el resultado lógico de su enfermedad, no hay nada más que hacer. La medicina explica qué pasó y lo que ahora queda es limpiar y cerrar. Se trata simplemente de un organismo que dejó de funcionar. No quiere saber mucho más. Estas explicaciones parecen ser un modo de alejarse de lo sucedido, de evitar conmoverse, de reducir la situación a un tema higiénico, de salud, de taponar los afectos, de impedir el encuentro con algún indecible. Parece que se resguardara en sus palabras y que, mediante ellas, cuidara su propia forma, sus contornos. Sin embargo, más allá de su voluntad, algo se sale del argumento, algo se conmueve cuando dice que el padre con su muerte descansó y ellas también descansaron. El padre no las visitaba, no las buscaba, ellas lo hacían siempre. Sus palabras que llevan un reproche tienen respuesta inmediata de Raiza, que recuerda la enfermedad que le impedía hacerlo. Estela con sus acciones y palabras parece que le estuviera reclamando algo que pusiera en evidencia sus fallas, algo que está más allá de esas acciones, dejando ver algún afecto que no puede evitar que se filtre.

Raiza, la menor, va despacio, parece no querer ir, no se contenta con doblar la ropa para empacarla, sino que, como si se tratará de una piel, la soba y la huele, como si ese olor del padre a punto de extinguirse, le diera algo de vida no sólo a él, sino también a ella. Busca su colonia, recuerda sus palabras, "Mi colonia Raiza. Mi colonia", quiere retener algo, como queriendo contenerse ella misma. El padre parece materializarse en cada uno de esos objetos de los que Raiza, no quiere desprenderse; se resiste a su ausencia y quiere atrapar cualquier resto. Lo busca en cada una de sus pertenencias, como si ella misma encontrara forma en ellos, como si ellos fueran parte de ella, de su contención. Con su acción y las palabras que profiere, intenta detener ese cuerpo-olor-pulsión que se evapora. El olor se desprende del cuerpo, trae algo de su sustancia y, al igual que las palabras, se expande en el ambiente, se impregna en los objetos, pero, a diferencia de estas, tiene una corta duración, se evapora muy pronto, quizás alguna situación haga posible su recuerdo. Las palabras, por su parte, que se vehiculizan a través del sonido, pueden quedar grabadas en la memoria y retornar una y otra vez acompañando alguna circunstancia. Las pertenencias quedan atrás para dar paso

al olor al padre y a sus palabras que lo recuerdan y reconstruyen, y que a su vez le dan contención y una posibilidad de ser a Raiza.

Dos:

Los objetos vehiculizan el sentido pero algo se fuga

Todo parece contenido, posible de ser guardado en la maleta, pero de pronto algo se sale de las carpetas que guardan papeles y una fuga se impone: se trata de una postal, que cae al suelo. Su presencia llena la escena, la descompleta, se introduce una fisura; un nuevo espacio opaco, sin dirección, aparece. Los significantes encadenados que daban sentido al padre enfermo y muerto, se interrumpen para dar cabida a un padre vivo, a un padre que tiene una vida que va más allá de lo que ellas suponen, a un enigma que perturba, que inquieta. ¿A quién escribiría el padre? ¿a ellas? ¿a la madre?... ¿a alguien más?... Con la postal no sólo retorna la madre, sino un aspecto del padre que lo completa como hombre deseante, un aspecto que conmueve su posición de padre, una pieza que no encaja en el rompecabezas. A Estela se le agotan las palabras, ya no le sirve la explicación médica, y el afecto en forma de llanto, aparece. Tampoco se trata de una rememoración, donde es posible armar un sentido, recordar algún comportamiento, sino de otra cosa..., ¿los amores del padre? que no logran descifrar.

Raiza toma la postal y la mira, y apoyada en ella, se conecta con la madre que retorna en los recuerdos que no sólo aclaran la presencia de la postal, sino que hablan de su cercanía, de sus afectos. La postal de Lyli es un autorretrato de la pintora Lily Danissa Josseph, en el cual ella, llevando dos velas que alumbran su figura en medio de la oscuridad, especialmente, su rostro, al modo del claro oscuro, se gira ante el espectador haciéndose ver por quien la observa, transmitiéndole su búsqueda y su decisión.

Esa postal fue enviada a la madre por el padre, y, dice Raiza, se refiere a la madre que le indicó a ella, un camino a través de Lily. Fue una mujer feminista que luchó por los derechos de las mujeres, que se adentró, siempre respetando la tradición en la que se encontraba, que no se avergonzaba de ella. Estela se quiebra en llanto, algo la conmueve, siente su distancia, se siente excluida de la escena, pero a la vez conmovida, avergonzada. Raiza le señala el afuera en el que Estela se movía, mientras que ella, aun pequeña, permanecía indagaba el mundo de la madre.

Tres:

Tiempo de salir

Es hora de salir, todo se ha reacomodado. Estela se ha recompuesto quiere salir rápido con la maleta, Raiza sigue atrapada, no en las pertenencias que quedan en la maleta, sino en sus silencios, que acaricia. El tiempo de cierre se impone y se llega al fin de la pieza. Estela y Raiza conmueven algo de su dolor, no sin la participación del lector que las sigue en su bordeamiento.

Johnny Gavlovski

PERSONAJES

ESTELA: hermana mayor

RAÍZA: hermana menor

AMBIENTE

La acción transcurre de día, en un apartamento vacío.

TIEMPO

Actual. En abril...

«LA POSTAL DE LILY»

AL INICIAR LA OBRA VEMOS A RAÍZA GUARDANDO UN PIJAMA EN UNA MALETA VIEJA. LO DOBLA. ANTES DE DEPOSITARLO, VACILA. LO HUELE, PASA CON DELICADEZA SU MANO SOBRE LA TELA. LUEGO, CON CARIÑO, GUARDA LA PRENDA, QUEDANDO IMBUIDA EN SUS PENSAMIENTOS.

ESTELA.— La maleta...

RAÍZA NO RESPONDE

ESTELA.— ¿Terminaste?

RAÍZA (SALIENDO DE SUS CAVILACIONES).— ¿Ah?

ESTELA.— ¿Metiste todo?

RAÍZA.— Si... Creo que si...

ESTELA.— Entonces ciérrala y vámonos.

RAÍZA.— Espera.

ESTELA ¿Falta algo?

RAÍZA.— Papá...

ESTELA Hermana...

RAÍZA.— No es fácil.

ESTELA.— Fue lo mejor

RAÍZA.— Para él... Si...

ESTELA.— Ya no hay nada que hacer acá.

RAÍZA.— Sólo un momento, Estela.

ESTELA.— Como quieras Pero hay que apurarse. El geriátrico cierra y quiero dejar la maleta antes.

RAÍZA.— Yo puedo llevármela a casa. Enviarla mañana.

ESTELA.— No lo vas a hacer.

RAÍZA.— Estela...

ESTELA.— Te conozco.

RAÍZA No es la maleta, es...

ESTELA.— Son solo pijamas. Algunas camisas. Un pantalón. Es preferible que lo repartan.

RAÍZA.— No es eso.

ESTELA.— ¿Entonces?

RAÍZA.— Cuántas pocas cosas son. Una vida reducida a una maleta... Una pequeña maleta.

ESTELA.— Al final no es mucho lo que se necesita.

RAÍZA.— Si. Al final no es mucho lo que se necesita.

ESTELA.— Voy a traer lo que falta... Y nos vamos.

RAÍZA.— Está bien.

ESTELA SALE. RAÍZA REvisa LA MALETA, UNA POR UNA DE LAS CAMISAS, LO QUE RESTA DE LA VIDA DEL PADRE. AL POCO TIEMPO, VUELVE ESTELA. LLEVA DOS PEQUEÑAS PIEZAS DE CRISTAL Y UNA CARPETA VIEJA CON PAPELES. SORPRENDE A RAÍZA OLIENDO UNA CAMISA.

ESTELA.— ¿Qué haces?

RAÍZA (REMEMORA).— «*Mi COLÓNia, Raiza. Mi COLÓNia*». ¿No conseguiste algún frasquito?

ESTELA.— No

RAÍZA.— Aunque sea vacío.

ESTELA.— No

RAÍZA (VA ADENTRO).— Seguro lo botaste

ESTELA (LA DETIENE).— Ya te dije que no.

RAÍZA SE ZAFa PARA IR A VER. ESTELA.

ESTELA.— ¡Déjalo ir, Raíza! ¡Papá, murió!

RAÍZA SE DETIENE EN SECO.

ESTELA.— Déjalo descansar.

RAÍZA.— Mamá lo vino a buscar

ESTELA SE DETIENE EN SECO Y EXTRAÑADA LO MIRA. RAÍZA CONTINUA

RAÍZA.— Así fue como supe que se iba

ESTELA.— ¿Qué dices?

RAÍZA.— Él estaba allí, en su silla de ruedas. De pronto, levanto la vista, y la llamo. Por su nombre.

ESTELA.— Estaría alucinando.

RAÍZA.— (SEÑALA) Vio a mamá.

ESTELA.— Raíza, nos lo explicaron. Cuando los riñones no funcionan todo lo tóxico se acumula en la sangre y por eso la fatiga, la confusión, y creer ver a mamá.

RAÍZA.— ¿Todo tienes que reducirlo a una explicación científica?

ESTELA.— No vamos a empezar.

RAÍZA.— Sólo te pido un poco de poesía.

ESTELA (CIERRA LA MALETA).— Vámonos.

RAÍZA (LA DETIENE). — ¡No!

ESTELA.— ¿Qué más quieres?

RAÍZA.— No has derramado una lágrima.

ESTELA.— Ya te lo dije. Fue lo mejor.

RAÍZA.— ¿Para él o para nosotras?

ESTELA.— Para todos. Estaba sufriendo, y nosotras también. Estamos agotadas. Bien sabíamos cuando se complicó la diálisis que esto iba a suceder. No hay más que hablar.

RAÍZA.— No puedes seguir acumulando cosas, hermana.

ESTELA.— Sólo necesito dormir

RAÍZA.— Sabes a qué me refiero.

ESTELA.— Raíza, no tengo tiempo para perder tiempo. Yo me ocupo

RAÍZA.— ¿Y la angustia?

ESTELA.— Para eso están las pastillas, ¿no? (AGARRA PIEZAS DE CRISTAL).
Elije una. La que quieras.

RAÍZA.— ¿Cuál te quieres quedar tú?

ESTELA.— Me da lo mismo

RAÍZA.— Eran de mamá. Él nunca se quiso separar de ellas. Siempre mantuvo este florero con claveles. Como hacía ella.

ESTELA.— Entonces quédate tú con él. Y yo, con el cenicero.

RAÍZA.— Es una bombonera.

ESTELA (INTENTA BROMEAR).— El cigarro engorda menos

RAÍZA.— Sin duda. Quédate tú con el florero.

ESTELA.— Mamá te lo hubiera dejado a ti

RAÍZA.— Nos quería por igual

ESTELA.— No... Ya estamos viejas para seguir creyendo eso. Una madre tiene sus favoritos.

RAÍZA.— ¿Cuál es el favorito entre tus hijos?

ESTELA.— No te pongas con esa tontería.

RAÍZA.— Empezaste tú.

ESTELA.— Obviamente tú quieres más a Eduardo. Hasta lo llamaste como a papá.

RAÍZA.— Es mi primogénito. Se lo prometí a papá. (INSISTE) ¿Cuál es tu favorito?

ESTELA.— Raíza, estoy cansada.

RAÍZA.— (SONRIENDO) Gracias por responderme.

ESTELA ENTREGA BOMBONERA Y FLORERO A RAÍZA, Y CARGA ELLA MALETA CON CARPETA.

ESTELA (CON LA ACCIÓN).— Lleva tu esto. Yo llevo la maleta y esto lo botamos abajo.

RAÍZA.— ¿Qué es eso?

CUANDO ESTELA VA A CARGAR MALETA, SE LE CAE CARPETA, REGÁNDOSE PAPELES POR EL PISO. RAÍZA VA A AYUDARLA A RECOGER

ESTELA (MOLESTA).— ¡Basura! Recibos, récipes, ve tú a saber... Nada que sirva ya.

RAÍZA (LA TOMA DE LA MANO).— Quizás una carta de amor

ESTELA.— Ni cartas de amor. Ni testamento.

RAÍZA.— Imagínatelo. Por sólo un momento. Una carta de amor.

ESTELA.— ¿Para tí?

RAÍZA.— O para ti... O para mamá... O mejor aún... Sin nombre.

ESTELA.— No veo a papá escribiendo en eso. Ayúdame a recoger.

RAÍZA (LA DETIENE) Un minuto, hermana. Sólo un minuto. (LA TOMA POR LAS MANOS) Cierra los ojos. Imagínate su letra. (COMO SI LEYERA) Amada mía...

ESTELA (EN EL JUEGO).— Recuerda pagar el recibo de la luz.

RAÍZA (EN EL JUEGO).— Te escribo una vez más para calmar mi deseo de verte

ESTELA (EN EL JUEGO).— Estoy solo en casa...

RAÍZA (EN EL JUEGO. COMPLETA).— Y tu recuerdo viene a mi...

ESTELA (EN EL JUEGO) Porque mis hijas no me responden el teléfono. Serías tan amable de ir a...

RAÍZA (CORTA).— ¡No es justo! Él no podía moverse

ESTELA.— Podía haber ido a tu casa, a la mía.

RAÍZA.— No quería molestar

ESTELA (ESTALLA).— ¿Y no molestaba? (SE RETRACTA) Perdón... Perdón... No quise decir eso... Perdón...

ESTELA Y RAÍZA SE ABRAZAN

RAÍZA.— Lloro... Está bien hacerlo

ESTELA.— No puedo

RAÍZA.— Intenta...

ESTELA.— Crees que no lo he hecho. No me salen las lágrimas. Hace tiempo que no me salen las lágrimas

RAÍZA.— Aquí nadie te ve.

ESTELA SE APARTA

RAÍZA (CON PROFUNDO AMOR).— Yo te conozco.

ESTELA.— Entonces cuéntame como soy, porque a mí se me olvido

RAÍZA.— Mi hermana mayor es...

ESTELA (LA INTERRUMPE) ¡Era sólo un decir! Ayúdame a recoger los papeles y nos vamos...

RAÍZA.— Estela...

ESTELA (APARTA).— Es el cansancio. Una se pone como tonta. (SE PONE A RECOGER) No sé cuándo acumulamos tantos papeles

RAÍZA.— Espera...

ESTELA.— ¿Qué?

RAÍZA.— Esa postal...

ESTELA.— ¿De qué hablas?

RAÍZA SE AGACHA Y ENTRE LOS PAPELES EXTRAE UNA POSTAL, EN ESTA HAY UNA REPRODUCCIÓN DE «AUTORRETRATO CON VELAS» DE LILY DELISSA JOSEPH.

RAÍZA.— «La postal de Lily».

ESTELA.— ¿De mamá?

RAÍZA.— Lily como mamá y como la pintora que la hizo Lily Delissa Joseph (LA VOLTEA) Mira, papá le escribió «La postal de Lily».

ESTELA.— No la conocía.

RAÍZA.— Papá se la envió a mamá en uno de sus viajes... a Londres

ESTELA.— ¿Por qué yo nunca la ví?

RAÍZA.— Mamá la tenía guardada en una gaveta. Era su tesoro.

ESTELA (DOLIDA).— ¿Por qué lo compartió contigo? Ves lo que te digo

RAÍZA.— Nadie compartió nada conmigo. Cuando ella se iba. Cuando yo me quedaba sola en casa, porque tú estabas con tus amigas, y una hermana menor es un fastidio; yo me metía en el cuarto de ellos, me sentaba en su peinadora para peinarme como ella, maquillarme con sus pinturas, y un día, allí la ví... Saque la postal. Me quedé viendo a esta mujer sosteniendo las velas. En eso entró mamá. Yo me asuste; pero ella se sentó a mi lado, y mirándome con esos ojos verdes... con esa sonrisa tan llena de dulzura que tenía me dijo: «Te pareces a ella». Yo le pregunte: «¿Quién es esa señora, mamá?». Entonces me habló de un tiempo cuando las mujeres sólo podían pintar en acuarelas, porque el óleo era sólo para hombres; al igual que manejar autos, o participar en la elección de gobernantes. Y ella, la pintora luchó por todo eso manejó, aprendió a volar aviones, incluso estuvo presa por participar en el Movimiento del Sufragio de la Mujer. Y en todo esto, su esposo a su lado, acompañándola en cada lucha, en cada pincelada, en cada trasgresión, excepto en una...

ESTELA.— ¿Cuál?

RAÍZA.— Pintar figuras humanas. Lily Solomon era judía, y respetaba la ley que prohibía hacer cualquier representación que pudiera ser interpretada como idolatría. Por eso, sino eran cosas como un paisaje, el interior de su estudio, algo donde ella no sintiera que retaba a Dios... lo destruía. Sencillamente se saboteara. Tratada de pintar un rostro y nunca podía, y lo borraba, lo borraba, y volvía a intentarlo para borrarlo de nuevo... Y este cuadro. Este «autorretrato con velas» fue el único de esas obras, que sobrevivió.

ESTELA.— El retrato de Lily.

RAÍZA. Nunca te avergüences de ti misma...

ESTELA.— ¿Te dijo mamá?

RAÍZA.— Si, sosteniendo la postal me lo dijo: «Nunca te avergüences de ti misma, pues Dios no lo hará de ti». Y luego me leyó lo que escribió papá...

ESTELA.— Déjame ver... (LEE) «Ni el hombre que te respete y te amé. Como Delissa a Lily. Como yo a ti» (A RAÍZA) ¿Por qué papá le escribió?

RAÍZA.— No lo sé.

ESTELA.— ¿Serían unas disculpas?

RAÍZA.— O una prueba de amor.

PAUSA. LAS HERMANAS SE MIRAN. ESTELA SE APARTA. RAÍZA VA HACIA ELLA. ESTELA LA SIENTE A SUS ESPALDAS.

ESTELA.— Quédate con la postal.

PAUSA. RAÍZA CON AMOR LA VOLTEA. VE A LA HERMANA. LA BESA EN LA MEJILLA Y COLOCA LA POSTAL EN SUS MANOS.

RAÍZA.— Mamá hubiera querido que la tuvieras tú.

ESTELA TOMA LA POSTAL. ENTONCES SE QUIEBRA.

ESTELA (LLORANDO).— ¿Por qué me haces esto?

RAÍZA LA ABRAZA Y ESTELA ESCONDE EL ROSTRO EN SU PECHO.

ESTELA (LLORANDO). — ¿Por qué me haces esto?

RAÍZA.— Olvídate por un segundo que eres mi hermana mayor... Nunca te avergüences de ti misma.

ESTELA (LA ABRAZA Y LLORANDO GIME),— Mamá...

RAÍZA.— Dile lo que quieras.

ESTELA (INTENTA RECOMPONERSE).— No me escucharía

RAÍZA.— ¿Por qué no?

ESTELA (RIENDO SUAVE).— Me dijiste que vino a llevarse a papá.

LAS HERMANAS SE MIRAN. RÍEN. RAÍZA LA ABRAZA. ESTELA SE SEPARA.

ESTELA.— Ya... Ya...

RAÍZA (INTENTA ABRAZARLA).— Ven...

ESTELA (SE APARTA).— Suficiente cursilería para el tiempo que nos conocemos... Vámonos.

RAÍZA.— Dame la postal.

ESTELA.— (RAUDA) Es mía...

RAÍZA (RÍE).— Es tuya. Te estaba probando.

ESTELA.— ¡Tonta! (SE GUARDA LA POSTAL) Vamos, es tarde.

RAÍZA.— Adelántate tú...

ESTELA.— ¿Ahora qué?

RAÍZA.— Sólo quiero estar sola. Un minuto por favor.

ESTELA.— Raíza...

RAÍZA.— Por favor...

ESTELA Pero yo me llevo la maleta. No sea que te pongas a sacar cosas...

RAÍZA.— Si, llévatela. Papá quería que se donara todo. Tranquila.

ESTELA.— Te espero abajo... (SE DETIENE) ¿Qué vas a hacer?

RAÍZA. (MIRANDO EL ESPACIO).— Despedirme de mis silencios... (A ESTELA)
¡Ve!

ESTELA (LA MIRA. CONCEDE).— Te espero abajo... No tardes.

ESTELA SALE. RAÍZA MIRA EL ESPACIO VACÍO, TRAS UNA PAUSA...

RAÍZA.— ¿Papá?.. ¿Papá?.. ¿Me escuchas?.. ¿Papá? ¿Así de simple es? El alma se va y con ella los recuerdos, la vida... ¿Papá?.. (PAUSA) Ni siquiera el eco en las paredes... ¡Papá! ¿Acaso todo cupo en esa vieja maleta? ¿Ya te fuiste? No creo que pueda ser tan fácil deshacer una casa, y darles paso a unos nuevos inquilinos como si nunca nada hubiera ocurrido... Otras risas, otros olores, otra historia... Adiós... (SE VOLTEA. VA A SALIR. SE DETIENE) No. El último sonido que quede entre estas cuatro paredes no será el de una puerta cerrándose. Sino tu canción, papá... Tu canción...

(RAÍZA CANTA LA CANCIÓN QUE EL PADRE AMARA —A JUICIO DE LA ACTRIZ Y EL DIRECTOR—. ANTES DE TERMINAR DE CANTAR, RAÍZA RECOGE SU FLORERO VACÍO, Y SE VA CON EL CANTO. LA LUZ SE VA LENTAMENTE)

FIN

“LA CLEPTÓMANA”

Monólogo de Johnny Gavlovski E.

PERSONAJE

SUZANNE

AMBIENTE

Sala de un apartamento de clase media alta. Un comodo chez lounge, y elementos romanticos, quizás excesivamente romanticos... A juicio del director de arte

TIEMPO

Inicios del siglo XX

6 de abril, 2017 – 20 de abril, 2019
Reservados todos los derechos de autor

“LA CLEPTOMANA”

Monólogo de Johnny Gavlovski E.

MUSICA: VALS BRILLANTE OPUS 18 DE F. CHOPIN.

EL PUBLICO ENTRA A UNA SALA PLENA DE VELAS. UN MESONERO A LA USANZA DE LA EPOCA SIRVE BEBIDAS A LOS RECIEN LLEGADOS. LA RISA DE SUZANNE LLENA EL ESPACIO. LIBREMENTE, SE ACERCA UNO A UNO A SUS INVITADOS, LOS RECIBE, SALUDA, INVITA A SENTAR. SEPARA A ALGUNA DAMA DE SU ACOMPAÑANTE SEA LLEVANDOLA A OTRO SITIO PARA COMPARTIR UN CHISME; O TOMA A UNA PAREJA Y SE LA PRESENTA OTRA. ESTA PLENA DE ALEGRIA, ES LA ANFITRIONA PERFECTA.

AL PRENDERSE LA LUZ ESTA SUSANE SENTADA EN SU CHAISE LONGUE. AL UN LADO DE ESTE, UNA MESITA CON UN CANDELABRO, UNA COPA DE CHAMPAGNE, UN PORTARETRATO CON UNA FOTO DE ELLA Y SU ESPOSO MAXIMILIANE, Y OTRA DE ELLA SOLA.

SUZANNE: Queridos todos. Gracias por venir. Me honran. Me halagan, tanto, tanto con su presencia... Mis íntimos bajo la luz de las velas me siento tan conmovida... Tan llevada a la reflexión... A la confesión... A liberar mi alma del tormento, y... (SE INTERRUMPE. BEBE CHAMPAGNE. PUEDE ACERCARSE A ALGUIEN DEL PÚBLICO. PREGUNTARLE ALGO. SUS OJOS VAN DE UN INVITADO A OTRO, ESCUDRIÑÁNDOLO. PUEDE QUITARLE ALGO VALIOSO A ALGUIEN COMO SI BROMEARA, EL HECHO ES QUE NO SE LO DEVUELVE. CAMINA A LA ESCENA Y COQUETA SE VOLTEA Y DICE) Yo, robo. Al menos eso dicen. Si por mi fuera diría que no es exactamente así, pero mi médico, el Dr. Wilhelm Steckel insiste en que si no lo asumo nunca me curaré. ¿De qué? Él dice que yo, robo. Sin darme cuenta. Inconsciente de mí. Yo, la inconsciente. Que locura, ¿verdad? Bien,

así es. Yo, robo. En realidad me parece una soberana tontería. Robar es dinero, de verdad. Entrar a un banco (IMITA PISTOLAS) “*La bolsa o la vida*” O en una joyería. Un precioso collar de rubíes... Ay los rubíes. Mi marido nunca me ha regalado un collar de rubíes, ni zafiros. El puede, pero no se le da la gana. Siempre pensando en el futuro y lo que se puede necesitar. Precaución, lo llama.

De novios me regaló un collar. Sencillo; con la promesa, guiñando como dije, que el día de mañana me daría más... Ustedes me entienden. El día de mañana llego, exactamente cuando nació nuestro primer hijo y fue un collar, este collar, que era de su madre. Como ven, no le costó. Excepto el recuerdo en el cajón. Pero así, así, de sacárselo e invertir en mí... (TURBADA, AL DARSE CUENTA DEL DOBLE SENTIDO DE LO DICHO, ACLARA) ...de sacar el dinero y darme el regalo, nunca. El es así. Se lo guarda todo. (INCOMODA) Y más ahora, que ya no es el joven de antes, no da nada... Por eso mi psiquiatra dice que yo, robo. Porque me falta. (REACCIONA) Ni que fuera mujer sin honestidad. No necesito que me den. Durante estos años he aprendido a arreglármelas sola... (ACLARA) con los que quehaceres del hogar; con mis necesidades... y las de mis hijos... y mi familia... Y quiero aclarar que mi esposo no es un mal hombre. No. Para nada. Precavido es, pero bueno... Algo lento, retraído. Pero yo imagino que son los años y las costumbres. Se ha vuelto un poco torpe. El pobre... ¡Que angustia!

Todo éste... éste... no sé cómo llamarlo... Esta extraña situación comenzó el día en que me abrió un hueco en las enaguas. Imagínense ustedes. Abrirme un hueco y justo allí. Yo las había dejado por descuido sobre la cama porque quien se iba a percatar de eso, y viene él dejar poner su cosa prendida allí. Yo cuando lo vi pegue un grito: “Maximiliane, me abriste un hueco. (RESPONDE) No importa si es chiquito o no. Un hueco es un hueco, y eso no se remienda”

Aquí entre nosotras y que los caballeros no nos miran, quiero que vean esto (SE LEVANTA VESTIDO MOSTRANDO ENAGUAS Y BRAGAS) Esta tela, este tejido tan delicado, tan cercano a nuestra piel apenas tocada por miembro alguno de los astros celestes. Esta tela que es tan íntima parte de una, ¿merece ser maltratada? (SE BAJA RAUDA EL VESTIDO) Pues, no.... No lo merece... Nuestra intimidad se

respetar... (RECONSIDERA) Aunque él... El no es malo. No... De hecho, él dijo que lo hizo por descuido. Y yo le creo. Mi marido nunca lo prende en la habitación... Pero ese día no se que le dio por fumar. Y con lo desagradable que es esa cosa larga, oscura, prensada en todo su diámetro esperando que el calor venga a consumirlo. Esperando que una se lo ponga entre los labios y chupe. Y entonces la punta se enciende y empieza a votar todo ese blanco espesor de humo... (LE DA CALOR, SE ABANICA, TOSE) Por eso yo no fumo. No estoy acostumbrada a eso. Por eso yo, robo. Mi doctor me dijo una vez que yo robo, porque no meto el tabaco en la boca... (CONFUSA) ...o al menos eso fue lo que le entendí... (SALE DE LA SITUACION) Los psiquiatras dicen unas cosas tan extrañas. Pero eso fue después. Por eso hoy puedo confesarme ante ustedes.

Para que me entiendan, *mon chers amis* haré una *petite* recopilación de hechos: (CONFIESA) Yo me encontré ese pañuelo en una fiesta. Lo recogí, y juro... juró que sin darme cuenta lo guarde. Igual, son detalles insignificantes. ¿Qué iba a hacer? Una no va a andar por ahí gritando entre copas y champagne: "Me encontré un pañuelo. ¿De quién es?" Una lo recoge y lo guarda. No sea que lo pisen y le dañen el encaje. Y si la dueña amablemente pregunta: "*Mon chers amis*, ¿alguien ha visto mi pañuelo?" Una, muy decente, como una es, lo saca y se lo entrega: "*Ma chere, voilà!* Pero ella no. Marguerite tenía que llegar para avergonzarme. Justo cuando más gente había. Y señalarme con esos dedos huesudos, secos, de mujer malquerida:

- "*Suzanne*"

Inocente la vi, y salude al verme querida:

- "*¿Chérie?*"

Pero ella, despiadada continuó:

- "Mi pañuelo"

En la confusión no acerté sino a responder:

- "*¿Cuál?*"

Expresión cualquiera de una, inocente, al verse frente al abismo de tan inminente escándalo. Y ella, despiadada, sacó sus garras como gata presta a desgarrar a su

víctima, y rauda, las introdujo en mi escote, extrayendo la prenda de lo que sería mi vergüenza, oh mísera de mí.

– *“¡Aquí está!”* – dijo ella vehemente. *“¡ Aquí está!”* repitió enarbolando el dichoso pañuelo como si fuera la bandera patria. *“¡Ladrona!”*

Y yo... pobre de mi, sólo acerté a decir: *Moi... Moi... ¡Je suis épate!*

(EMITE SONIDO DE ASOMBRO)

Eso fue lo única respuesta que escuche: (EMITE SONIDO DE ASOMBRO) Ooooh, el eco de mi vergüenza.

Gracias a las divinas alturas, Maximiliane se apersonó y se interpuso entre *moi*, su esposa, y ella, mi agresora, diciéndole:

- “Sra. Schell, no admito que ofenda de esta manera a mi esposa” (ORGULLOSA SE SEÑALA) ¡Yo!

– *“Entonces puede decirme ¿qué hace mi pañuelo de Bruselas entre sus senos?”* respondió ella. Destacando con inquina mientras mostraba el cuerpo del delito: *“Mis iniciales, Monsieur. Mis iniciales tejidas por las monjas de Toulouse. Mis iniciales entre los pechos de su mujer”*

Yo no sabía qué hacer. Veía la sonrisa, con cierto deleite, de algunos de los caballeros observando mis senos, como si con ello quisieran hurgar en el escondrijo de la prenda. Entonces, no tuve otra opción que dejar caer mi cuerpo en un dulce desmayo para así aliviar mi pena.

Al despertar estaba en casa, sola con Maximiliane. El gritaba, vociferaba su vergüenza. Me hacía sentir tan pequeña. Fue entonces cuando me dijo que ese escándalo era digno de Fatime. *“¿Quién es Fatime?”*, le pregunté. Él se dio media vuelta, tomo un libro de la biblioteca y lo lanzo en mis piernas. Lo tomé. Leí su portada. *“Juliette o el vicio ampliamente recompensado”* ¿Cómo que el vicio puede estar ampliamente recompensado? ¿Pero de qué se trata esto?, me pregunté.

La tal novela estaba escrita *por* un tal Marqués de Sade. No recuerdo haber escuchado ese nombre entre nuestras amistades, y de ser así, que mal gusto, que horror de hombre, que cosas horribles escribe; ¿y Maximiliane?, ¿cómo lee semejantes vulgaridades de mujeres... de mujeres sometidas a... (REPRIME

GESTO DE EXCITACIÓN) a... a... tanto manoseo? ¡Que angustia! El hecho es que sólo por saber quién era la tal Fatime, leí línea por línea de ese horror hasta que... ¡allí estaba! ¡La encontré! ¡El nombre de la injuria! ¿Cómo se le ocurre Maximiliane compararme con semejante...? (SACANDO BAJO UN COJIN EL LIBRO DE SADE EL CUAL TENIA ESCONDIDO. PASA LAS PAGINAS DEL LIBRO) ¡Fatime! ¡Fatime con *f* de fatalidad! Fatime, la historia de una prostituta de 16 años. Una ladronzuela que robaba a sus clientes. Y además miren la vulgaridad que dice: “*Quien no fornique, pero lo parezca, está perdida; por el contrario, quien fornique con el mundo entero, pero se oculte, ésta es una mujer con buena reputación*” (ESCANDALIZADA Y SIN QUITAR LA VISTA DEL LIBRO) ¿Qué es esto? ¿Qué horror? Lo hablaré de inmediato con mi grupo de tejido para que se riegue la voz. A ese marqués hay que prohibirle la entrada... (LEE CON MEZCLA DE GOCE Y VERGÜENZA) ---“pasamos a un gabinete encantador donde Dorval, después de haberse descargado por una segunda vez en la vagina de Fatime comenzó a acariciarme a mí”²⁴... (ACALORRADA SE ABANICA. SIGUE HOJEANDO EL LIBRO. DE PRONTO) ¡Aaah! (DE PRONTO SE DETIENE COMO SI LEYERA CON SATISFACCION ALGO EN EL LIBRO) “*el robo es una señal de habilidad y valentía;*”²⁵ (DISIMULA. CON FALSA MORAL AL PUBLICO) ¡Horror! (PASA PÁGINAS NERVIOSA. LEE) “*Nada más sencillo de concebir que el robo como libertinaje: produce un necesario choque en los nervios, y de ahí nace la inflamación que lleva a la lubricidad*”²⁶ (AL PUBLICO) ¡Mancillada por mi propio esposo! La ira llenó mi pecho, subí a nuestra habitación, le lancé el libro al piso y le dije: (ESTALLA) “*Ojalá fuera yo como Fatime. Ojalá me trataras como a una puta*” (CONMOCIONADA, ARREPENTIDA DE HABER DICHO ESTO) ¡Aaaaah! ¿Cómo pude decirle eso? ¿Dónde quedó mi dignidad? (Y DE PRONTO, MOLESTA CONSIGO MISMA, CONTRARIADA) ¡Mi dignidad! (PAUSA TENSA. GIRO EN LA INTERPRETACION):

²⁴ Sade, Marqués de: *Juliette o el vicio ampliamente recompensado*. <http://www.librodot.com> Recuperado 5 de Abril de 2017 pág 66

²⁵ Sade, Marqués de: *Juliette o el vicio ampliamente recompensado*. <http://www.librodot.com> Recuperado 5 de Abril de 2017

²⁶ Sade, Marqués de: Op cit pag 71

A partir de ese momento, comencé a sentirme mal. Desvanecimientos, a veces la tristeza me embargaba, a veces estaba irritable. La relación entre Maximiliane y yo se tornó distante, digo, más de lo habitual. Si ya desde hacía tiempo sus manos no me tocaban, ahora ni siquiera me rozaba con su mirada. Sin embargo, una noche, una de tantos insomnios, el hado apiadó su corazón, y Maximiliane se acercó a mí para sugerir un alivio a mi pesar.

MAXIMILIANE: "*Ma chere*, Suzanne. No estás bien. Quisiera fueras a ver a un médico. *S'il vous plait* »

Con la dignidad que me caracteriza, lo mire de arriba abajo (no sin un poco de indiferencia, verdad) y le dije "*si vous êtes intéressé*"...

Pues bien. Como esposa obediente y de su casa, hice caso a mi marido. El carruaje me dejó cerca del consultorio... (COQUETA LEVANTA UN PORTARETRATO, HASTA AHORA BOCA ABAJO EN LA MESITA. LO BESA) ...del doctor Wilhelm Steckel. Baje del coche.. Tape mi rostro evitando ser reconocida por alguna amistad que por aquello de la casualidad transitara por esos lares. Ustedes saben a qué vicios conducen las habladurías. Tape mi rostro, me acerque la puerta y apreté el timbre (HACE AMAGO E IMITA SONIDO TIMBRE. DE PRONTO, SU ROSTRO SE TRASTOCA, PICARA) La puerta abrióse y delante de mí, allí estaba... Wilhelm... Digo, Steckel... Digo, el doctor Steckel era un hombre guapo, alto, de cabello castaño claro, como si de niño hubiera sido pelirrojo. Me invito a acostar... perdón, a pasar. Así lo hice, y como un verdadero caballero me escuchó. Al principio, le hablé con un poquito de temor. Una no se abre ante el primer hombre dispuesto a abrir los pliegues de nuestra más profunda intimidad. Le conté como todo esto se había iniciado por culpa de Maximiliane el día en que me abrió un hueco en las enaguas. (A Dr. STECKEL) "*Imaginense usted, Dr. Steckel. Abrirme un hueco y justo allí. Yo había dejado mis enaguas sobre la cama, y viene Maximiliane a poner su cosa prendida allí*" (AL PUBLICO) Steckel se sonrió y me dijo:

VOZ DE STECKEL: "*Madame, ¿y donde más puede poner su marido su cosa prendida?*"

SUZANNE: (TURBADA AL PÚBLICO) En realidad, hay cosas del lenguaje médico que me cuesta entender, tan científicos, tan embrollados. Eso... Eso me da dolor de cabeza y así se lo hice saber: *Je ne comprends pas, docteur. S'il vous plait, parlez-moi clairement...*

De ahí a que con sutileza, Wilhelm (disculpen que lo tutee, es que luego nos hicimos cercanos, me refiero, amigos)... decía que con sutileza, el Dr Steckel me sugirió hipnotizarme. (DE FORMA IMPULSIVA SE ACUESTA) ¿Acostada, verdad? (AL PÚBLICO) Steckel se acercó y saco algo de su pantalón. Lo acercó a mi cara, así... dejándolo caer tan largo era y empezando a moverlo de un lado a otro, atrapando toda mi atención. Mi ojos comenzaron a seguir el vaivén de su brillante instrumento. Derecha... izquierda... derecha... izquierda... Mientras él, con su voz plácida me conducía al más profundo sueño... Derecha... izquierda... derecha... izquierda... Yo me entregaba a él, y él... él sólo me invitaba a entregarme... (DURMIÉNDOSE) a entregarme al sueño siguiendo el ritmo de su reloj... Derecha... izquierda... derecha... izquierda...

VEMOS A SUZANNE MOVER SU CABEZA DE UN LADO A OTRO, LUEGO LOS OJOS, POCO A POCO COMENZANDO A CAER EN TRANCE) El sueño comenzó a poseerme y la voz de Steckel comenzó a llegarme lejana, como una inspiración... divina... Su voz me tomaba conduciéndome a una campiña, verde. Yo caminaba... caminaba y de pronto (INTRIGADA) ante mi apareció árbol. Algo brillaba en él. Mi mano recorrió su tronco. Podía sentir su fuerza, su dureza. Quería abrazarlo... Y cuando lo hice, la corteza se convirtió en espejo y allí vi reflejada a esa Fatime... Esa petite prostituée. (LLORANDO) Je ne suis a prostituée, doctor. No lo soy... Yo sólo soy una niña enamorada... Je ne suis a prostituée...

MUSICA SUAVE, INQUIETANTE. SUZANNE LEVANTA LA VISTA COMO VIENDO A ALGUIEN ACERCARSE. SU CUERPO TIEMBLA Y DE PRONTO, REGRESA A SU ADOLESCENCIA...

SUZANNE: (LLAMA) Eugene... Eugene... ¿qué haces?... Oooh... (COMO SI RECIBIERA UN BESO) Mi primer beso, mi primer veneno. Nunca nadie me vió así... Sus labios contra mis labios, mi cuello.... Oooh, detente.... Detente... No

puedo sentir esto. No puedo. No puedo... (SE LEVANTA BRUSCAMENTE, VA A CORRER, SE DETIENE COMO SI FUERA TOMADA POR ALGUIEN DESDE LA ESPALDA) No le diga nada a mis padres. No se lo diga.... (CAE DE RODILLAS. SE PERSIGNA) Yo caí en un embrujo. Fue eso, padre. Un embrujo... Eugene tomo mi mano, la beso y me pidió me arrodillara frente a él. Me dijo que íbamos a rezar. Yo era inocente. Por eso, me arrodille. Él no lo hizo. Le pregunte por qué? Entonces me dijo que me quería mostrar a su santo. Quería que besara su santo... Yo no entendía pero estaba tan conmovida por su religiosidad. Eugene tomo mi cabeza entre sus manos y de pronto... (CAMBIA) Alguien grito su nombre. (TR) Salimos corriendo. Eugene adelante. Yo, atrás. ¿Adónde iremos, Eugene? ¿Adónde me llevas? A la iglesia, respondió. Y yo, ingenua, pensé que le rezaríamos a su santo en la iglesia. Que devoto, que tierno, pensé yo. Pero no. No fue al altar donde me condujo, padre. Eugene lo que quería era llegar a la parte trasera... Allí donde se guarda el burro y la paja... Y sobre la paja me tumbó. Puedo jurarlo, padre. El coloco su mano sobre mis tiernos pechos. Y yo... ¿yo que podía hacer? Je etais *paralyzé, épatée*. No podía respirar. Quería que la quitara y al mismo tiempo sentirla. Abrió mi corset con destreza, y sus manos tomaron mis senos como dos copas de las cuales comenzó a beber, a saborear... El pecado podía ser tan dulce... (CAMBIA ASUSTADA) ¿Qué haces, Eugene? La falda, no... No me la levantes... Mis enaguas... No... No puedo. Mi mamá me dice que esto no se hace... Eugene, no me toques. Así no... Ahí no... Cuidado me rompes las enaguas... Cuidado haces un hueco en... mis enaguas... (ENTRE TERROR Y PLACER) Eugene... Eugene... (GRITA Y DE PRONTO CALLA. COMIENZA A SUSURRAR ASUSTADA) No, padre. No quise pecar. No quise... (SUZANNE SE DESPLOMA INCONSCIENTE)

SONIDO DE RELOJ. PASO DE MINUTOS. EN TRANCE, SUZANNE SE INCORPORA. DE PRONTO, SE VA DESPERTANDO POCO A POCO:

SUZANNE: Cuando Eugene... Se disponía a... El cura llegó. Nos vio. Sino fuera porque me encontró desmayada, el escándalo hubiese sido mayúsculo. El cura me arrastró a la iglesia, y tras una larga hora de penitencia me hizo confesar el pecado.

Eugene fue severamente reprendido y mi padre no permitió que me presentase sus excusas al día siguiente. (RECOMPÖNIENDOSE) Yo lo vi partir desde mi ventana. Sus besos no podía arrancarlos de mis labios. Desde ese momento algo extraño, que no podía controlar, comenzó a sucederme: *"No podía ver ningún objeto quieto. Tenía la incomprensible necesidad de apoderarme de ellos. No se trataba de objetos que me gustaran particularmente. Eran cosas que extraía del armario de mis padres: los bolsos de mamá, sus medias, una sortija, una pulsera, los guantes de mi padre"*²⁷

Steckel escucho mi confesión en silencio, me dijo: (RECORDANDO) *"Todos ellos, son objetos donde se introduce algo, madame.(SUZANNE REPITE PARA ELLA, EN PROFUNDA REFLEXION) "Todos ellos, son objetos donde se introduce algo... Se meten cosas en los bolsos. Las piernas se meten en las medias. El dedo se mete por el agujero de la sortija. El brazo penetra la pulsera... (DE PRONTO; GRAVE) y mi padre metía los dedos en su guante"*

MUSICA TENSA.

SUZANNE: No recuerdo cuando salí del consultorio de Steckel. No recuerdo como llegue a casa... como pasó el tiempo... ¿A qué hora llegó Maximilianne? La *"femme de ménage"* me ayudo a cambiar. Entre en mi cama y me quedé dormida...

MUSICA TENSA.

¿Qué pasó? No lo sé. Algo extraño se me metió en el sueño. Fue un nudo en el estómago. Mi garganta seca. Un impulso incontrolado de abrir y cerrar puertas. Maximiliane corría tras de mí. (GRITA A MAXIMILIANNE) *"¿De qué me vas a acusar ahora, Maximiliane? No he hecho nada, nada"...* De pronto, resbale, y del bolsillo de mi *Chemise de nuit* salió rodando un bolígrafo de oro. Mi esposo lo tomó y pudo leer el nombre que allí estaba grabado: "Wilhelm Steckel" "No te da vergüenza, Suzanne. Robarle el bolígrafo a tu médico" Entonces, no pude contener el llanto, oh mísera de mí. Maximiliane se me acercó y sólo acerté a decirle: *"Zúrrame, mon amour; zúrrame como a una mala niña. E pecado, Maximiliane."*

²⁷Steckel, W.(1953) Actos impulsivos. Ediciones Imán. Bs Aires

*Castígame. Golpéame... (Y DE PRONTO, CON LA FURIA DE UN ANIMAL EN CELO; HACE AMAGO DE AGARRAR LA CABEZA DE MAXIMILIANE): "¡Fóllame!
FIN DE MUSICA TENSION*

BAJO UN ABSOLUTO SILENCIO...

SUZANNE: El pobre, impotente, solo me acertó a decir: "Esperemos el amanecer a ver que dice el Dr. Steckel"

Y el amanecer llegó. Con mi cruz a cuestas y el bolígrafo de oro dentro de mi bolso, me dirigí al consultorio de Steckel. Toqué el timbre. Dos veces. Oí como metía la llave en la cerradura y manipulaba para abrir la puerta. La puerta se abrió, y su cuerpo grande, robusto, se irguió frente a mi, esperando que penetrara en el aposento. "*Bon jour, Madame- me dijo-. La estaba esperando*".

Lo mire petrificada, mientras mi mano apretaba su herramienta de oro... de escritura, digo, dentro de mi bolso, contra mi vientre. Temía que sus ojos pudieran ver lo que escondía para él... (A STECKEL APENADA) Vine... Vine porque mi marido me dijo que es menester que acuda a usted para... (SE DETIENE. DE PRONTO, RAUDA) Maximiliane es demasiado impotente como para acompañarme en estas situaciones. (SENTANDOSE) Anoche tuve otro episodio de eso que usted llama *pavor nocturnus*... Steckel no dijo nada. Con su mano me hizo un gesto para que me volviera a recostar en su diván. (MOLESTA) Que mana esa de querer siempre verme acostada, tendida, rendida ante él... Se sentó tras mío diciéndome una serie de palabras y pidiendo que yo diga lo primero que pasara por mi mente (TR) ¿Cigarro? Esto es una tontería, doctor. ¿qué puedo decirle de un cigarro? (SE RESISTE) Mi marido no le paga para que yo venga a jugar con usted... (REPITE) Cigarro... Cigarro... Esta bien... (CEDE) Humo... Fuego... Cenizas. Cigarro... Apagado... Piedra... Bujías... Golosinas... Bujía derretida... Derretida... Flácida... Piedra... Golosinas... Tienda de golosinas... Piedra... No se me ocurre más nada... (RESPONDE) Está bien... Pero sólo porque Ud. insiste... Tienda de golosinas... renacimiento, tranvía, piedra, lámpara, flores, caja, violín, artista... ¡Ya! (INTENTA RECOMPONERSE) A continuación, Steckel me pidió que con esas palabras formara yo una oración, cosa que hice, y acto seguido comenzó a interpretar, uno a

uno, los significados de lo que dije. "Cigarro apagado" y "la bujía derretida" lo tradujo como la impotencia de Maximiliane; la tienda de golosinas la interpretó como mi vagina. Y la piedra... (CON HORROR) Esa palabra que según él repetí tres veces, no era otra cosa que el nombre de la prisión en las afueras de la ciudad. (REACCION A TIEMPO PRESENTE) No soy ninguna criminal, doctor. No lo soy... No lo soy... (SE CALMA) Claro, que si... Lo escucho... (REPITE) Cuando robo busco mi necesidad de castigo por mi caída en el pecado (CONTRARIADA) Si me castigan justifico mi delito... Y mi pureza... Estoy harta de mi pureza, doctor... (LO MIRA FIJAMENTE, SEDUCTORA) ¿O puedo llamarlo Wilhelm?... (TRISTE) ¿Es todo por hoy?. Muy bien (RECOMPONIENTOSE SUZANNE SE DISPONE A SALIR)

(MUSICA INTIMA DE FONDO.)

SUZANNE: Como usted diga, doctor. *On se voit la semaine prochaine.*

(SUZANNE « CAMINA HACIA LA PUERTA ») Me disponía a salir, pero a diferencia de otras veces, Steckel no me abrió la puerta, como corresponde a un caballero de verdad. Podía sentirlo tras de mí, con sus ojos clavados en mi espalda. Y no me equivocaba. Allí estaba él, incólume, mirándome, e implacable me preguntó si no tenía nada que devolverle (RUBORIZADA. NERVIOSA. REVISANDO EN SU BOLSO) Oh, si... Su miembro... (IMPACTADA POR EL LAPSUS) Perdón, su bolígrafo.

SUZANNE TORPE, NERVIOSA, ABRE SU BOLSO Y EXTRAE EL BOLIGRAFO. LO EXTIENDE HACIA STECKEL. . Aquí esta... (DE PRONTO CAMBIA, Y PICARA LO COLOCA CONTRA SUS SENOS) ¡ O mejor aún, tómelo usted !

APAGON.

MUSICA EN ALTO: VALS BRILLANTE OPUS 18 DE F. CHOPIN.

SUZANNE ENTRA EN EL SALON POR LA ENTRADA DEL PUBLICO. SE NOTA DESPEINADA, EL TRAJE DESARREGLADO. SUZANNE ESTA FELIZ, COMO NIÑA QUE COMETIERA UNA TRAVESURA. TRATANDO DE DISIMULAR SU

Johnny Gavlovski

ESTADO SE ARREGLOA CON LA MANO MIENTRAS SALUDA AL PUBLICO AD LIB...

SUZANNE. ¿Todavía están aquí ? No, por nada. Es que es tarde y pense que se habrían idol... Disfruten... Disfruten... (FELIZ) *Rien de mieux que la joix de vivre... La joie de vivre...* (SACA A BAILAR A UN CABALLERO. SUBEN A ESCENA. BAILAN Y EL PUBLICO ES TESTIGO COMO LE METE LA MANO EN UN BOLSILLO Y LE ROBA ALGO) Se los advertí desde un principio: ¡ Yo, robo !

APAGON

Desde el psicoanálisis

“FUEGO”

...¿qué sois?

*Vuestras coronas,
por haber transgredido los límites
de los seres vivientes,
el humo y el fuego de los dioses
os las arrebataron...*

Edades

Friedrich Hölderlin

*Surjo de pronto
entre dos cosas
enfrentadas, frotadas
rápidamente y con violencia...*

Canta El Espíritu Del Fuego
Makoto Ooka



«FUEGO»

Obra corta de Johnny Gavlovski E. basado en un historial clínico del Dr. Wilhelm Steckel

Johnny Gavlovski

PERSONAJES

Peter: Hombre de buena posición social. Algo mayor que Kurt. No debería exceder los 40 años.

Kurt: Hombre joven. Humilde. No debería exceder los 30 años.

AMBIENTE

La acción transcurre en la noche al tiempo que ocurre un incendio.
Zona rural, quizás claro de un bosque...

AÑO

En la década de 1920...

FUENTE

Decimos que se trata en la década de los 1920, por la fuente tomada como inspiración para la obra. Se trata de los casos clínicos estudiados, en esas fechas, por el Dr. Wilhelm Steckel en torno a la piromanía. De allí los nombres (reales/germanos) El director que asuma esta obra bien puede darle un vuelco a esto; sin embargo, por fidelidad a los hechos se decidió conservarlos, a pesar de que la historia que aquí se narra entre Peter y Kurt es absolutamente fabulada

31 de marzo, 2017

«FUEGO»

Obra corta de Johnny Gavlovski E.

KURT ENTRA A ESCENA, PERSEGUIDO CON VIOLENCIA POR PETER

KURT.— ¡Suéltame!

PETER.— ¡Detente!

KURT.— ¡Yo no fui! ¡Yo no fui!

PETER.— Detente o no respondo... ¡Te agarré!

KURT.— ¡No me pegues!

PETER.— ¡Vas a ir preso!

KURT.— ¡Yo no hice nada!

PETER.— ¡Te vieron!

KURT.— El infierno ya había empezado...

PETER.— ¿Infierno?

KURT.— ¡Con los fuegos artificiales!

PETER (HARTO).— ¡Los fuegos artificiales! ¡Los fuegos artificiales! ¿Vas a decir que el incendio fue por eso? Vas a evadir tu responsabilidad.

KURT (SORPRENDIDO).— ¡No entiendo!

PETER (LO GOLPEA).— ¡Estabas con mi hermana!

KURT.— No...

PETER.— ¡Cobarde! ¿Vas a negarlo?

KURT.— No me pegues...

PETER.— ¡Defiéndete!

KURT.— No me pegues... (bis)

PETER ¡La engañaste!

KURT.— ¡No!

PETER.— ¡Te vieron!

KURT.— No...

PETER.— ¡Estaban juntos!

KURT.— ¡No me pegues!

PETER.— ¿La violaste?

KURT.— ¡No! ¡Juro que no!

PETER (PECHEREA).— O me dices la verdad o te juro que te denuncié.

Provocaste el incendio.

KURT.— ¡No fui yo!

PETER.— ¿Quién va a decir que no? Eres el idiota del pueblo. Lo creerán fácilmente.

KURT.— Glenda estaba...

PETER.— ¿Mi hermana estaba? Termina la frase...

KURT TRATA DE ESCAPAR. PETER LO DETIENE

PETER.— ¿Adónde crees que vas?

KURT.— ¡Suéltame!

PETER.— ¿Dónde estaba Glenda?

KURT (CONFIESA).— Conmigo...

PETER LO MIRA CON FURIA. LO EMPUJA. LO RODEA

KURT (ATERRADO).— ¡No quise! ¡No quise! Un hombre no dice... Pero yo... yo no prendí el infierno

PETER.— Ah, sí... Si lo hiciste...

KURT.— ¡Lo juro!

PETER.— ¿Y quién puede probarlo?

KURT (TURBADO CONFIESA).— Una dama...

PETER.— ¡Confesaste! ¿Estabas con Glenda (PECHEREA)? ¿Estabas con ella?

KURT.— Sí.

PETER.— ¿Que hacían?

KURT.— Viendo los fuegos

PETER Eso no es lo que me dijeron... (SACA CUCHILLO) Si la violaste, te juro que...

KURT.— ¡No! ¡No!

PETER.— ¿Te la cogiste? ¡Dímelo!

KURT No me mate.

PETER.— Voy a retorcerte esta daga hasta las entrañas

KURT.— ¡Auxilio!



PETER (TAPA SU BOCA).— ¡Cállate!

KURT.— ¡Auxilio!

PETER.— Nadie va a oírte. Están demasiado ocupados apagando el fuego. El que tú prendiste... (CÍNICO) Oh, se me olvidaba que tú estabas con Glenda

KURT.— Si...

PETER.— ¿Haciendo qué?

KURT.— Nada Lo juro... La señora y yo veíamos los fuegos y...

PETER.— Ella... Ella sólo se apoyó en mí... Todo era bonito. Ella llora. Decía: «qué bonito, Kurt». «Qué bonito». Usted los vio. Eran bonitos. Nunca... nunca en el pueblo había ocurrido algo igual desde la boda de la señora Y ella lloraba...

PETER Y te aprovechaste

KURT.— ¡No!

PETER Te aprovechaste de una viuda...

KURT.— Ella me dijo que desde que el señor murió nunca... nunca nadie la había abrazado... Como lo haría un hermano.

PETER.— Un hermano no abraza a una viuda

KURT.— La señora está sola. Muy sola.

PETER.— ¿Y tú te aprovechaste, cerdo?

KURT.— Juro que no.

KURT TRATA DE ESCAPAR. PETER LO DETIENE

PETER (GRITA) El del fuego. Aquí está. Tengo al criminal.

KURT.— No... no... No...

PETER LE COLOCA CUCHILLO AL CUELLO

KURT.— No me mate...

PETER.— Comienza a rezar. Si es que los bastardos tienen alma.

KURT (ATERRADO).— ¿Qué quiere que declare contra ella?

PETER (RÍE).— ¿Serías capaz de testificar?

KURT (LLORANDO).— Nunca diré que usted prendió el incendio.

PETER (LO GOLPEA).— ¡Vuelves a repetir eso y te juro que te degolló!

KURT (CAE LLORANDO).— Perdón, perdón... Soy solo un tonto, mi señor. Perdón.

PETER SE APARTA. LO VE. PAUSA TENSA

PETER.— Al menos tienes dignidad...

DE PRONTO SE VOLTEA Y LO GOLPEA EN EL ESTOMAGO. KURT SE DOBLA DEL DOLOR.

PETER.— La viuda y el tarado. Sabes lo que haría mi padre contigo si le dijera que abusaste de ella... ¿Ah?

KURT.— No, no, por favor, no...

PETER.— Aunque sería perder el tiempo (BURLÓN) ¡Mano feliz! Así es como te llamaban en la taberna... Las putas del pueblo... Mano feliz. Por eso te botaron de la iglesia. El cura no podía permitir que «mano feliz» fuera su monaguillo... ¡Degenerado! Hasta del burdel te sacaron a patadas.

KURT.— Lamento que me descubrieran, señor. No volveré a suceder. La próxima vez que usted necesite que vaya...

PETER.— ¡Cállate, imbécil!

KURT (PROSIGUE).— Seré más cuidadoso espionando a sus acreedores...

PETER (LE TAPA LA BOCA).— ¡Cállate! ¡Cállate! (GOLPEA) Debería hablar con el Dr. Steckel para decirle que no has dejado de inventar... (GOLPEA) ¡No sé cómo mi padre puede mantenerte como mozo de cuadra! ¡Se lo advertí! De un inútil como tú no se puede confiar. Pero no, él empeñado en tenerte a su lado, en educarte, bastardo... (LO ENCARA) ¿Reconociste a tu madre en el burdel? ¿Quizás a tu padre?

KURT.— Yo no tengo historia, mi señor. Mi deber era buscar a quienes ustedes les debían. Y con respecto a la señora Glenda, le ruego, que jamás vuelva a tener esas sospechas de mí.

PETER (DISFRUTANDO).— Eso sí sería caer en deshonra... Quizás deba estar agradecido contigo, Kurt. ¿Qué tal si lo confiesas, ah? A cambio de eso, yo...

KURT.— Un hombre no habla de una dama.

PETER.— ¿Y quién ha dicho que tú eres un hombre?

KURT.— Un hombre no habla de una dama.

PETER.— ¿Entonces prefieres que diga que tú iniciaste el incendio? (GOLPEA)

KURT (DEFENDIÉNDOSE).— No fui yo. Usted lo sabe.

PETER.— ¿Te crearán a ti o a mí? (GOLPEA) Volverías a la cárcel, Kurt. Volverías a la cárcel y no saldrías esta vez tan rápido.

KURT (EN CRISIS).— Otra vez no... Otra vez no... Yo sólo tenía 12 años... Otra

vez no...

PETER.— La excusa del Dr. Steckel de ser un niño más poseído por manía incendiaria ya no te servirá. Ahora eres un hombre con antecedentes, Kurt... ¡Pirómano! Te gusta el fuego. Te excita. Desde niño...

KURT (EN LO SUYO).— Era un juego...

PETER.— Prender papeles y hojarasca no es juego, Kurt.

KURT (EN LO SUYO).— Como Gulliver. Usted me dio el libro.

PETER (CON FURIA).— Porque mi padre quería que ara que aprendieras a leer, idiota. No para que hicieras como «Gulliver en el país de los enanos»: mear para apagar el fuego en el palacio de la reina... Idiota. Desde niño. Idiota... Orinarte en el fuego... Ese era tu juego...

KURT (ATERRADO).— Yo no... Yo no...

PETER (REMEDA).— «Yo no». «Yo no». (ATACA) ¿Entonces de quién?

KURT.— Usted decía...

PETER (FURIOSO).— ¿Yo?

KURT.— El que apunte más lejos... el que apague el fuego...

PETER (IRACUNDO).— ¿Yo los ponía a qué? ¡Repite eso!

KURT.— A los niños... Decía que era un juego.

PETER Repite eso y hago que te corten la lengua.

KURT.— También nos decía eso.

PETER (GOLPEA).— ¿También dirás que cuando te meabas encima era por mi culpa? Todos te vieron cuando te llevaban preso por quemar el establo. Te measte encima.

KURT.— Tenía miedo.

PETER.— Miedo te tiene que dar una acusación mía, mano feliz.

KURT.— ¿Qué quiere?

PETER.— Que declares que te follaste a Glenda. Que «mano feliz» por fin tiene una amante.

KURT.— La deshonraría.

PETER.— Eso o quedar como el que causo el incendio. Te excita ver los fuegos artificiales y quemaste la casa de mis vecinos. Entre la finca de Johann Wandl y la casa de Franz Kaufmann ¿Sabes a cuánto deben ascender las pérdidas? Entre las pertenencias, la cosecha, los cerdos, los utensilios de labranza. Al

menos 3 millones de coronas. Y tú serías acusado de incendio intencional. Yo diría que te vi prendiendo cerrillas sobre el tejado del establo.

KURT.— Glenda dirá que no.

PETER.— ¿Y tú crees que te va a defender a ti?

KURT.— ¿Que quiere?

PETER.— Que grites a los cuatro vientos que eres su amante. Que te aparezcas con flores en casa. Y que cuando la veas paseando con mi padre, le saltes encima ¡como un animal en celo!

KURT.— ¿Y así tú asegurarte la herencia de tu padre, verdad?

PETER SE LE ABALANZA A KURT, TUMBÁNDOLO. LO GOLPEA. DE PRONTO VE QUE KURT NO REACCIONA. PETER LO MIRA ASUSTADO

PETER.— ¡Kurt! ¡Kurt! Imbécil, reacciona ¡Kurt! ¡Kurt! (TRAS PAUSA) ¿Está muerto?

PETER, A HORCAJADAS SOBRE KURT SE DISTRAE, MIRANDO A LOS LADOS A VER SI NO HAY TESTIGOS DEL HECHO. DE PRONTO, KURT, EN UN RÁPIDO MOVIMIENTO LO TUMBA, ABALANZÁNDOSE SOBRE EL, ARRANCÁNDOLE EL CUCHILLO QUE PETER LLEVA EN EL CINTO. PETER QUEDA CON EL ROSTRO CONTRA EL PISO. KURT ENCIMA DE ÉL, PONIENDO EL CUCHILLO EN SU CUELLO.

PETER (INSTINTIVAMENTE GRITA).— ¡Auxilio!

KURT.— Vuelves a gritar y te degolló aquí mismo.

PETER.— Lo vas a pagar.

KURT.— No serás tú quien cobre, rata. (HUNDE SU ROSTRO EN LA TIERRA) Huele.

PETER (SE RESISTE).— ¡Suéltame!

KURT.— ¿Estas húmedo, PETER? ¿Acaso te measte? ¡Siente la humedad en tu ropa!, ¡PETER! ¡Siéntela! ¿Sabes qué es? ¡Adivina!

PETER (ATERRADO).— ¡Kerosene!

KURT.— Muy bien, bobo. Kerosene (DEBAJO DE LA HOJARASCA CERCANA SACA BOTELLA Y VIERTE EL LIQUIDO EN LA CABEZA) ¡Kerosene!

PETER (GRITA).— Nooo...

KURT (SE LEVANTA. SACA CAJA DE FÓSFOROS DE SU BOLSILLO, EXTRAE

UNA CERRILLA Y LA PRENDE).— ¿Sabes qué pasaría si esta cerrilla cayera sobre ti? Ah? ¿Sabes lo que mis manos alegres harían dejando caer esta cerrilla? Arderías, PETER. Arderías...

PETER (ATERRADO. SOFOCADO POR EL OLOR).— No serías capaz.

KURT.— ¿Apostamos?

PETER.— ¡No!

KURT.— Recuerda que soy. Cómo es que decían... (RECUERDA) «*un espíritu maligno, que experimenta placer ante las cosas prohibidas*». ¡Exacto! ¿Sabes cómo la recuerdo? Me la repito todos los días, desde que por ti fui preso. Desde que la usaste para evitar que el tribunal me liberara de la cárcel.

PETER Ese incendio fue tuyo.

KURT.— Y tuya la manipulación para que la familia evitara que el Consejo me indultara. Si no hubiera sido por Glenda, Dios sabe que hubiera sido de mi vida (PRENDE CERRILLA).

PETER.— ¿Eso pasó hace mucho? Volviste a casa. Se te recibió con los brazos abiertos.

KURT.— Tu padre me recibió y por culpa.. Sabía que se dejó manipular por ti. Por una rata como tú...

PETER (SE LA VA A IR ENCIMA) .— ¡Respeta!

KURT HACE COMO SI LANZARA FÓSFORO Y LO APAGA

KURT.— ¡No me tientes! ¿Crees que no soy capaz? He esperado este momento hace tantos años. Minuto a minuto. Caíste en mi trampa, Peter.

PETER ¿Trampa?

KURT.— ¿Cómo crees que llegaste hasta acá? Sólo una mente sucia como la tuya pudo creerse el rumor que yo andaba con tu hermana... Tratando de escapar de lo que acababas de hacer se dejó llevar por rumores... Entonces no sólo acabarías con tus enemigos sino que podrías atrapar a los que aún se interponen entre tu avaricia y la herencia de tu padre... Seguiste las pistas como un ciego camino al matadero

PETER HACE AMAGO DE ESCAPAR. KURT LO INTERCEPTA

KURT.— Dame! Intenta escapar. La próxima no te lo impediré. Pero te advierto. Los mismos fantasmas que te trajeron hasta acá, te esperan detrás de cada árbol, escondidos bajo cada sombra, con su respectiva caja de cerrillas en sus manos... Escapa, PETER. ¡Vamos! Atrévete! Confirma por ti mismo que estoy en lo cierto.

PETER.— ¿Cuánto quieres?

KURT.— Siempre has sido siempre igual... (PRENDE CIGARRO).

PETER (ATERRADO).— ¡No!

KURT.— Es solo un cigarro. Solo un cigarro Con su papel, su tabaco y... Ah, temas que un pequeña brasa caiga sobre el kerosene. Tendré cuidado, mi señor. Tendré cuidado. Así no me decías cuando me daba sus órdenes. «*Ten cuidado, Kurt. No vaya a ser que te descubran*». «*Acércate al burdel. Asómate por las ventanas. Mira cada detalle. Quién está y quién no. Con cuidado, Kurt*».

PETER.— Pensaba eras de confianza...

KURT.— Cobrabas por soborno?

PETER Sacarte de la cárcel tenía un precio

KURT.— Ah, ¡para eso me sacaste de la cárcel! (MOLESTO) Que yo recuerde me amenazabas con devolverme a la cárcel si no te obedecía Dime una cosa: ¿El esposo de Glenda murió de muerte natural o lo ayudaste, amablemente?

PETER Tuvo un infarto...

KURT (CANTADITO).— «*Ten cuidado, Kurt. No vaya a ser que te descubran*». «*Acércate al burdel. Asómate por las ventanas. Mira cada detalle. Hice muy bien mi tarea. Y no sólo en el burdel sino en la morgue...*» Causa desconocida, susurraban PETER. Causa desconocida...

PETER.— Infarto.

KURT.— ¿Cuánto te cobró el medico por el diagnostico? (COLOCA EL CIGARRO A ESCASA DISTANCIA DEL SUELO) Te hice una pregunta, Peter.

PETER.— Ten cuidado... Eso no es juego.

KURT.— ¿Ah, no? ¿Pensé que íbamos al gato y al ratón?

PETER Vamos a terminar esto de una vez. ¿Dime que quieres?

KURT (PRENDE CERRILLA).— ¡Fuego!

PETER (RUEGA).— Kurt.

KURT.— Después de que tu cuñado murió, tu hermana viuda comenzó a sufrir miedo en las noches... (SACA PAPEL DE SU BOLSILLO. LEE) «*pavor nocturnus*». Siempre se me olvida eso. «*Pavor nocturnus*».

PETER.— La muerte de Hans la perturbó.

KURT (PRENDE FOSFORO).— «*Ten cuidado, Kurt. No vaya a ser que te descubran*». «*Acércate a la casa. Asómate por las ventanas. Mira cada detalle. Quién está y quién no. Con cuidado, Kurt*».

PETER (ALEJÁNDOSE DEL FOSFORO, CAE. KURT SOBRE ÉL).— Saltaba de la cama, abría y cerraba puertas. Gritaba como si la persiguieran.

KURT.— ¿Y quién la perseguía? ¿El muerto? (ACERCA FOSFORO) Si hacemos de este sitio un infierno, quizás la tierra se abra y aparezca el difunto a testificar...

PETER.— ¿Ahora eres psiquiatra?

KURT.— La ventana de mi celda daba al patio de la clínica donde tú la hospitalizaste. ¿Sabes tú por lo que tuvo que pasar? ¿Sabes tú lo que sufrió en ese sitio? No, porque de eso no se habla. De eso no se dice. Lo que vive un loco solo son inventos, fantasías. No hay que creerle... Los desnudan y bañan con agua fría pero eso es mentira. Eso son inventos de loco. Les ponen electricidad pero eso son inventos de loco. Les penetran en cerebro con un pequeño cuchillo y eso... eso es... ¡Medicina! ¿Y el abuso? ¿Quién defiende al loco? ¿Quién defiende al niño? ¿Quién defiende al desvalido de gente como tú? (PAUSA) Un día Glenda descubrió que quien la miraba desde la celda era yo. Y allí fue cuando nos reconocimos... Escúchame bien: allí fue cuando nos reconocimos. Allí estaba ella, débil, abusada Levanto su mano y me gritó: «Ayúdame, Kurt» «Como Frau Glenda? Estoy preso» «Cántame, muchacho. Cántame para saber que estoy viva» Y así, desde la ventana de mi celda, le canté. Ella cerro los ojos, y puso su rostro hacía el sol esperando un poco... un poquito de piedad, en un mundo con gente como tú... ¿Sabes lo que es piedad, Peter?

PETER.— Mi hermana estaba enferma...

KURT.— ¿Sabes lo que es piedad?

PETER.— Tú no puedes contrariar la opinión médica. No puedes acusarme. Esto no es más que una vulgar venganza. No tienes idea de lo que dices...

KURT (CANTA/ PRENDE FÓSFORO).— «*Ten cuidado, Kurt. No vaya a ser que te descubran*» «*Acércate a la casa. Asómate por las ventanas. Mira cada detalle. Quién está y quién no. Con cuidado, Kurt*».

PETER ¡Cállate!

KURT.— Te hice una pregunta.: ¿Sabes lo que es piedad?

PETER (ENFRENTA).— Nunca me la enseñaron.

KURT.— Lo imaginé.

PETER ¿Crees que eres el único que ha sufrido?

KURT.— ¿Ahora la culpa es de tus padres?

PETER SE LANZA SOBRE KURT PERO RESBALA. KURT LO SOMETE Y

PRENDE FOSFORO. PETER LO AGARRA POR UNA PIERNA

PETER.— Ahora tú también estas lleno de kerosene, Kurt. Lanza la cerrilla. Vamos! Prende otro incendio... ¡Hazlo! Ardamos juntos! Quieras o no hemos sido cómplices Lo justo es tener el mismo final. ¡Prende el fuego!

KURT PRENDE LA CERRILLA

PETER.— No te atreves

KURT (ACERCA LA CERRILLA AL SUELO. MÁS ALLÁ DE SÍ MISMO).— Todo acabaría tan rápido.

PETER (GRITA ATERRADO CUBRIÉNDOSE).— Estas loco. No lo hagas. No, no, noooo.

KURT (SE DETIENE, COMO BUSCANDO EN EL AIRE...).— Escucha, Peter. Escucha como tú miedo se extiende sobre el universo. Más fuerte que cualquier otro sonido, que cualquier grito. ¿Lo escuchas? Pon atención Detrás de la noche, del cansancio de la gente del pueblo tras apagare el silencio, del terror de los animales, del chasquido del incendio. Solo el silencio. Quizás porque todos saben que tras la calma, el verde volverá a nacer en el tronco calcinado. El milagro. La vida. Caos y creación... Como tú y yo...

PETER.— No te entiendo.

KURT.— Caín y Abel. Abel y Caín. Dos caras de la misma moneda. Tu jugando al fuerte, yo al idiota. Jugando a ser lo que no somos tan sólo para sobrevivir. Pero llega el fuego y caen las apariencias; y entonces tenemos que vérnoslas frente a frente con nuestra desnudes... Hacer con nuestras miserias.

PETER Déjame ir.

KURT (VUELVE EN SÍ).— Pero si acabas de pedir que prenda el fuego...

PETER (RESIGNADO) Dios...

KURT.— Dios... Siempre aparece en el último momento. ¿Por qué, Peter? ¿Por qué Dios aparece siempre en nuestras bocas, al último momento?

PETER Será una forma de pedir piedad...

KURT.— O acaso, el primer acto de humildad.

KURT SUELTA LA CERRILLA: PETER INMEDIATAMENTE GRITA DESESPERADO, SE PROTEGE EL ROSTRO. LA CERRILLA CAE ENCENDIDA. SE APAGA AL CONTACTO CON EL LIQUIDO. PETER LO MIRA INCRÉDULO.

Johnny Gavlovski

KURT.— Agua, Peter. Agua... Aunque es difícil reconocerla. Nos bautizaron con kerosene.

KURT SE LEVANTA DISPUESTO A IRSE

PETER (FURIOSO).— ¿Adónde vas? No podrás escapar, bastardo. Te lo juro. Mi padre nunca te reconocerá.

KURT.— Haz lo que quieras, hermano. Igual, tu orgullo ahora es solo... cenizas.

KURT SALE DEJANDO SOLO A PETER.

FIN

INSTINTO
(o EL GATO DE FREUD)

Esta obra estrenada en la XII edición de Microteatro Venezuela (2017) y fue protagonizada por el actor Isaac De Lima



El reino de la creación

Viviana Berger²⁸

Se trata de *“Instinto”, Monólogo de Johnny Gavlovski E.*, así es cómo el artista nos presenta esta obra de teatro. El psicoanálisis estaría bien de acuerdo, ¡por supuesto que la palabra monologa encerrada en su propio circuito! Jacques-Alain Miller en su texto “La ponencia del ventrílocuo” explica que “se habla a través de la marioneta del otro”²⁹. Esto es, tenemos la ilusión que hablamos con el otro, que nos comunicamos, que nos entendemos; sin embargo, el otro no es más que una marioneta a través de la cual nos regresa nuestro propio mensaje. ¿Habrá alguna salida posible para este *impasse* de la palabra?

Cito a Miller, “El sujeto queda condenado al monólogo, al monólogo autista de su goce, a la homeostasis que, por definición, siempre logra su efecto de satisfacción. El camino de la pulsión puede ser laberíntico, sin embargo siempre vuelve sobre sí mismo, es un circuito, tal como Lacan lo ha dibujado”. La maravilla del arte es que hace de ello Otra Cosa. El psicoanálisis, de algún otro modo, también. Quizás no se trate de intentar salirse de allí, sino más bien de la posibilidad de *hacer un reino* con eso.

El personaje de *Instinto* se llama Robert Gurfinkel y según nos enteramos, es un judío que ha sobrevivido a los horrores de la Segunda Guerra Mundial -la pieza teatral nos transporta directamente a 1940. Su discurso nos hará saber sobre la pulsión de muerte, el goce femenino, el deseo, y el psicoanálisis. Cualquiera diría que Gurfinkel habla solo, Fräu Hilda, Günter y Tío Saúl no están más que como referenciales y, en cuanto al Doktor Freud, ya está muerto. En el texto los significantes no siguen estrictamente la lógica del sentido del Otro, el farol, la

²⁸ Lic. en Psicología, (U.B.A) Miembro de la Asociación Mundial de Psicoanálisis (AMP), y de la NEL (Nueva Escuela Lacaniana). Directora de la Nueva Escuela Lacaniana-CDMX durante el período 2014-2017. Cuenta con publicaciones varias en editoriales del psicoanálisis de la orientación lacaniana Experiencia docente en la *Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires*, en la cátedra Psicoanálisis Freud 1; en diversos Seminarios de la *Escuela de la Orientación Lacaniana* (Bs. As.); en espacios de Presentación de Enfermos del *Hospital José T. Borda* (Bs. As.) pertenecientes al Instituto Clínico de BA. Docente invitada en la Maestría de Estudios en Psicoanálisis de la Universidad del Claustro de Sor Juana (2014 – 2017) y en otras universidades de diversos estados del país para la impartición de seminarios.

²⁹ Miller, J.-A., “La ponencia del ventrílocuo”, *Clínica laciana*, Editorial Gredos, pág. 443.

linterna, su luz manda sobre las palabras; el lenguaje corporal es intenso, sexual, erótico –el cuerpo goza en la escena, tan es así que hasta por momentos el sujeto Gurfinkel se desvanece para descubrirse el felino, inmortal, que maúlla y espera del otro le regrese su propia sonoridad. “Maúlleme como se siente estar allí, *mein doktor*. Nadie lo escuchará. Excepto yo... Fuera de este cuarto están demasiado ocupados llorándolo como para escucharlo, herr doktor... Maúlleme cómo es ese reino que está fuera del yo... No me abandone una vez más. Cuéntemelo... Solo a mi... Solo a mi... No me abandone una vez más...” Lo curioso es que le dirige esta demanda al Doktor Freud, en la lengua psicoanalítica lo llamamos transferencia. Y cuando un sujeto entra en transferencia, esto implica que su monólogo se ha enlazado al Otro. El analista alojará eso que le está referido.

La lengua alemana irrumpe ocasionalmente haciendo resonar las marcas traumáticas de la violencia nazi. Lo pulsional que emana de la materia del monólogo va mucho más allá de la performance del protagonista, para cimbrar en todos los sentidos del espectador / lector que, como Robert, no puede no dejarse “llevar por la música como un sordo. La música... como un sordo...” Hasta en un punto, incluso, “Desvestirme como un sordo...” -el drama desnudo traspasa a la audiencia –de repente, ¡un cabaret! Robert habla solo, sí, pero no sin los otros. Es el talento del autor.

Nos enteramos que logró huir protegido por la noche, mientras le imploraba “Cúbreme noche, cúbreme noche, cúbreme noche, cúbreme noche, cúbreme noche, cúbreme noche, cúbreme noche, cúbreme noche, cúbreme noche, cúbreme noche...”

Con un fondo musical, la esperanza del artista toma la voz de Youkali de Kurt Weil:

En algún Yukali...
Yukali,
Es el país de nuestros deseos,
Youkali,
Es la felicidad,
Es el placer.

Johnny Gavlovski

Pero es un sueño, una locura,
¡ No hay Yukali !
Pero es un sueño, una locura,
¡ No hay Yukali !

La del analizante será despertar en el número 20 de Maresfield, Hampstead y ser recibido por el doktor. Ya en el diván, el sujeto se entregaría a la asociación libre. Como artista, a la sublimación.

“¿Los psicoanalistas cantan?”, pregunta Garfinkel. En el dispositivo analítico, no precisamente. Más bien, interpretan. Con su interpretación el analista pretenderá cambiar la estructura de lo dicho, pero de modo tal de hacer consonar con su silencio, eso que habita en los huecos del discurso del sujeto que habla en el dispositivo. Un psicoanálisis aspira a que, de alguna manera, a lo largo del recorrido, el analizado se enteraría del autismo de goce que se satisface en su discurso, de cómo habla a nivel de la pulsión.

Lo maravilloso del artista es que en ese reino, y sin saberlo su yo, crea su obra. Como no puede ser de otra manera, ¡siempre en la delantera!

«INSTINTO O «EL GATO DE FREUD»³⁰

Obra corta con motivo felino escrita por Johnny Gavlovski E.

Dedicada a mis inmortales felinos Lorenzo Eugenio Maximiliano y Ziggy

OSCURO. SE ENCIENDE UNA LINTERNA. EL ROSTRO DE ROBERT SE ILUMINA VACILANTE.

ROBERT.— ¿Cómo que qué hago aquí? Es Maresfield Gardens. 20 Maresfield Hampstead... No soy periodista... Claro que conozco al doktor Freud... No me toque. Puede preguntarle. Soy su paciente. Vengo de lejos... No soy ningún espía alemán. No me toque... (ASUSTADO) Sino me cree toque la puerta y pregúntele al doktor Freud si conoce Robert Schwartz... (IMPACTADO) ¿Ayer?... ¿El doktor Freud murió ayer?

SE OYE CON FUERZA MÚSICA DE CABARET ALEMÁN AÑOS '30. AL PRENDERSE LA LUZ VEMOS A DESPERTARSE SOBRESALTADO. LA MÚSICA SE VA REPENTINA. ROBERT VISTE PANTALÓN ANCHO AÑOS '40, LE QUEDAN ALGO GRANDES. ESTÁN SOSTENIDOS POR UNOS TIRANTES. SU TORSO DESNUDO. DESCALZO. EN LA CABEZA UNA GORRA. ROBERT MIRA ASUSTADO A SU DERREDOR. SE CALMA. DE PRONTO, SE LAME LA CARA A MODO FELINO, SE ESTIRA.

ROBERT (MIRA DESCONCERTADO COMO SI ALGUIEN LE HABLARA. DE PRONTO, ABRUPTO).— Yo solo mencioné que Freud tenía una mascota... Un gato, sí...

(ROBERT SE PASA LA MANO A MODO FELINO POR LA CARA, MUY DISIMULADAMENTE)

ROBERT.— Lo único que le falta decirme es que no puedo ver a nadie sin que me den ganas de marcar terreno... (RÍE BURLÁNDOSE DE SÍ. DE PRONTO, PARA, EN SECO) No me parece gracioso... No... (HACE SONIDO CUAL

³⁰³⁰ Reservados todos los derechos de autor. Caracas, 2014

MAULLIDO CORTO, MOLESTO) ¿Cuántas veces tengo que repetirlo? Hay... Hay cosas que se tienen que hacer para sobrevivir... Nunca lo disfruté. Nunca... Era necesario para mantenerme... con vida... A duras penas. Miento... Cuando las propinas eran generosas podía darme algún lujo que ninguno de mis compañeros... El problema no era ese sino escapar... No había otro norte que no fuera ese: escapar. (SE QUEDA ABSOLUTAMENTE ABSORTO. DE PRONTO, DESCONCERTADO) ¿Ah? No sé... No lo sé. De verdad. (CON ANGUSTIA) Si le digo que nunca disfrute mi trabajo es verdad. (BAJITO, SINCERO, PERO CON MIRADA PICARA) Soy... un hombre tímido... ¿No me cree? Piense lo que quiera... (CRISPA LA MANOS COMO SACANDO LAS GARRAS) Sólo lo hacía por sobrevivir. Únicamente tenía que trepar, que digo, subir al escenario... (MOVIMIENTOS SUAVES DE CADERA, POCO A POCO A MODO FELINO).

VOCES FEMENINAS CORREAN AL FONDO, MEZCLADA CON GRAZNIDOS DE GAVIOTAS: *Alles... alles...alle Kleidung... alles... alles...*

ROBERT.— Dejarme llevar por la música, como un sordo. La música... como un sordo... Desvestirme como un sordo...

ROBERT SE CONTORNEA A MODO DE STREEPER. VOCES FEMENINAS CORREAN AL FONDO, MEZCLADA CON GRAZNIDOS DE GAVIOTAS: *Alles... alles...alle Kleidung... alles... alles...* (MEZCLADO CON LA MÚSICA DE **BERLÍN IM LICHT**)

ROBERT.— Me desvestía... Los reflejos de las luces se colaban entre mis párpados cerrados para no ver como la mujer del *herr* capitán acercaba sus manos a mi pecho... Sus labios a los míos... (GIRA) ¡Vuelta! Un giro de caderas... (MAÚLLA) Salto... Entre las pocas mesas que llenaban ese espacio asqueroso... oculto del cabaret vienes gracias a lo que pasó después de la adhesión... Viena desapareció. Era un suburbio de Berlín... (GIRA) ¡Vuelta! Un giro de caderas... (MAÚLLA) Salto... Ojos cerrados. Pista de despegue: el aire, el cielo... Volar... Desnudo... Más allá de las nubes... Tocando las estrellas. Lo que siempre había soñado, doctor Freud... Lejos de todo. De los hombres, del abismo que nos rodea, poniéndonos a prueba. (GIRA) ¡Vuelta! Un giro de caderas... (MAÚLLA) Salto... (SE ECHA HACIA ATRÁS) No podían meter las

manos debajo del pantalón... Se darían cuenta que el objeto de su deseo no era estrictamente un... lindo chico ario... *eine arische Wurst* (SE QUEDA AUSENTE. REACCIONA COMO SI CHASQUEARAN LOS DEDOS FRENTE A EL. ENSIMISMADO. CON DOLOR —DICE MUY SUAVE) No podía detenerme... Aquella noche era la última, lo sabía. Al día siguiente lo dejaba todo. La tierra... La tierra toda... Que importaba ya lo que hiciera. Nunca más volvería a ver a nadie. (ABSTRAÍDO) Al día siguiente me iría para siempre. Ella me lo había prometido, herr doktor. Minutos antes me llevo a la parte de atrás, entre los viejos trastos del bar. Tomo mi cabeza entre sus manos, como siempre. Acaricio mi cabello, como siempre. Mordió mis labios, como siempre, mientras yo apretaba sus senos, como bien que le gustaba, empezó a empujarme con suavidad hasta verme arrodillado frente a ella, como siempre. Pero esta vez... Esta vez presionó mi cabeza entre sus muslos con más fuerza. Me eché para atrás. Ella cayó sobre mí y rauda metió su mano entre el pantalón y mi sexo: «*Crees que no lo sé, mein juden*» Entonces me beso, de una forma extraña, con un sentimiento que yo no esperaba. Puso delante de mí un sobre: «*Sálvate mañana, muchacho. Lo que viene no es bueno para ti*»... (GIRA) ¡Vuelta! Un giro de caderas... (MAÚLLA) Salto... Mis dientes contra su nuca... *Mein juden Wurst* entre sus piernas cómplices...

SONIDOS VIDRIOS ROTOS

ROBERT (TAPÁNDOSE LOS OÍDOS).— *Schnell... Raus... Raus...*
(ANGUSTIADO) Calles de Viena... Adiós... Hambre... Muerte... Adiós, vida...
(MUY RÁPIDO) Cúbreme noche, cúbreme noche, cúbreme noche, cúbreme noche, cúbreme noche, cúbreme noche, cúbreme noche, cúbreme noche, cúbreme noche, cúbreme noche...

Johnny Gavlovski



LA MÚSICA DE YOUKALI DE KURT WEILL SE ESCUCHA. EL ACTOR LA CANTA³¹

Casi al fin del mundo
Mi barco vagabundo
Errante a merced de las olas
Me llevó allí un día.
La isla es muy pequeña,
Pero el hada que allí vive,
Amablemente nos invita
A dar una vuelta.

Yukali
Es el país de nuestros deseos,
Yukali
Es la felicidad, es el placer.
Yukali,
La tierra donde se quitan las ansiedades
Es, en nuestra noche, como un claro,
La estrella que seguimos
Es Yukali.
Yukali
Es el respeto
De todos los votos cambiados.
Yukali
Es el país
De bellos amores concordados,
Es la esperanza
Que está en el corazón de todos los humanos,
La liberación
Que todos esperamos para mañana.
Yukali,
Es el país de nuestros deseos,
Yukali
Es la felicidad,
Es el placer.

³¹ EL ACTOR LA CANTARA O RECITARA EN FUNCIÓN DE LA EXTENSIÓN QUE EL DIRECTOR DECIDA DARLE. LO MISMO EL IDIOMA EN QUE SE INTERPRETE.

Johnny Gavlovski

Pero es un sueño, una locura,
¡No hay Yukali!
Pero es un sueño, una locura,
¡No hay Yukali!
Y la vida nos arrastra,
Pesada, cotidiana,
Pero la pobre alma humana,
Buscando olvido en todas partes,
Para dejar la tierra
Supo encontrar el misterio
Donde nos sueños se esconden
En algún Yukali...
Yukali,
Es el país de nuestros deseos,
Youkali,
Es la felicidad,
Es el placer.
Pero es un sueño, una locura,
¡No hay Yukali !
Pero es un sueño, una locura,
¡No hay Yukali !³²

Esa noche, pase frente a su casa doktor Freud Caminé por la oscuridad de *Währingerstrasse*, desembocando automáticamente frente a su casa Bergasse 19... Vacía, doktor Freud... Vacía... Como toda Viena, la tierra, el cielo, el corazón... la vida... Vacía como las despedidas... (TARAREA. TRISTE)

En algún Yukali...
Yukali,
Es el país de nuestros deseos,
Youkali,
Es la felicidad,
Es el placer.
Pero es un sueño, una locura,
¡No hay Yukali!
Pero es un sueño, una locura,

³² Taken from <http://lyricstranslate.com/es/youkali-yukali.html-0#ixzz3iHeKlpDU>

¡No hay Yukali!



ROBERT.— Papá era amigo de Kurt Weill. ¿Lo conoce? ¿Los psicoanalistas cantan? Usted conoció a Mahler. Una vez me lo dijo. Yo conocí a Kurt Weill. Compuso este tango: Yukali. ¿Lo conoce? Ire a la Argentina, herr doktor, aunque el avión aterrizara en Inglaterra y usted ya no esté, y en Alemania, en Viena, en el mundo nadie esté ire a la Argentina. (TARAREA. TRISTE).

En algún Yukali...

Yukali,

Es el país de nuestros deseos,

Youkali,

Es la felicidad...

(REPENTINO) No me toquen... No son manos, ROBERT. Son nubes... El avión despegó al amanecer... Nubes que nos rozan (MUEVE CUELLO FELINAMENTE) Que nos acarician. No me toquen... Al cielo no llegaran los gritos... (MUY RÁPIDO) Ni al cielo ni a sus oídos sordos en su casa vacía

mientras abajo arrastran por toda la cuesta a mi tío Saul... Tío... No me toquen... Y mi tío me mira: «No me reconozcas» Y los cerdos lo arrastran... Tío... «Muchacho golpea. Golpea al viejo judío» «Golpéame» dice Mi tío Saúl. Usted no oye los gritos Herr Doktor. Sino golpeas te matan. «Golpea» Golpea para que vivas Golpea para que no te lleven a las muerte... Mi tío Saúl Su amigo Saúl, Herr Doktor. El que me llevo a su consulta. «Mi sobrino huérfano» Yo lo oí. «Mi sobrino huérfano, con un comportamiento un poco extraño. No lo comprendo» Yo tampoco, tío, yo tampoco, yo tampoco, yo tampoco... (SE CALMA JADEANDO) *Währingerstrasse*, estaba oscura. *Berggasse* estaba oscura. Solo los rayos rojos de la luz de la sangre en el cielo marcaban los pasos sobre el asfalto. (DE PRONTO CON OTRA VOZ MAS GRUESA) «Compórtate como un hombre» (VOZ DE) «Lo negué» (VOZ MAS GRUESA) «Compórtate como un hombre» (VOZ DE) «Lo negué» (VOZ MAS GRUESA) «Compórtate como un hombre» (VOZ DE) «Lo negué» Günter me golpeó: «Deja de llorar y vente». Me quitó mi ropa de judío, mis ojos de judío, mi nariz de judío. «Te escondes acá hasta que conozcas a Frau Hilda»... (SE ESCUCHA AL FONDO MÚSICA DE CABARET) ¿Quién es Frau Hilda? «Sé amable» (MOVIMIENTOS SUAVES DE CADERA, POCO A POCO A MODO FELINO) únicamente tenía que esperar que la puerta trasera del bar se abriera y entraran como colegialas traviesas, sedientas, como gaviotas dispuestas a destripar los restos de pescado sobre el muelle de los cuerpos que allí nos ofrecíamos para saciar el apetito trepar, al escenario atraer la mirada insatisfechas... (VOCES FEMENINAS CORREAN AL FONDO, MEZCLADA CON GRAZNIDOS DE GAVIOTAS: *Alles ... alles.... alles... alles...*).

ROBERT.— ...y esperar que Frau Hilda hundiera mi cara entre sus piernas, obligándome a saborear una profundidad húmeda y oscura... (COMPLETAMENTE IDO) Oscura... Como un túnel... Un túnel donde me hundo y pierdo el nombre... Un túnel infinito... Oscuro... Oscuro como la calle... ¿Cómo se le pide perdón a los muertos?.. (VIOLENTO) ¿Qué es lo que quiere que le reconozca, doktor Freud? No tengo nada que reconocerle. Usted se fue y sólo dejo una ventana vacía, sorda, con todos mis muertos encerrados en su diván. Usted se fue con su familia y su zoológico de ratas y lobos y a mí no me llevó. (RESPONDE) ¡Sí, lo sé! Fue el día que se llevaron a su hija Anna a la Gestapo y usted no tenía cabeza para atender a nadie. Se olvidó que yo estaba en su consultorio cuando le dieron la noticia. Usted afuera... desesperado, pidiéndole ayuda a la princesa Bonaparte, y yo... Yo no sabía que hacer... Si se llevaron a Anna, podían llevárselo a usted, a mí, a cualquiera... Y si Anna no

regresaba al día siguiente... Dios... Me quedé paralizado. No quería hacer ruido. Trepé sobre su escritorio. Caminé con sigilo sobre las hojas manuscritas, oliendo esa deliciosa tinta fresca... Tinta fresca... Esquivando las estatuillas de ídolos antiguos que vigilaban celosos sus letras, pero a un gato... a un gato jamás un ídolo de piedra le impedirá leer los secretos. «Hombre de las ratas». «Hombre de los Lobos» y en un papel, mi nombre... Usted abrió la puerta: «¿Qué hace allí, Robert?» «¿Usted le pone nombre de animales a sus pacientes, herr doktor?» «Bájese de mi escritorio, Robert» «Ya, mein doktor. Ya...».

(ROBERT LLORA. DE PRONTO, MIRA HACIA UN PUNTO. RECHAZA EL CONTACTO. CARA CONTRA EL PISO ESCONDE LA CABEZA ENTRE LAS MANOS. UN ESPASMO EN LA ESPALDA COMO SI ALGUIEN LE ACARICIARA LA ESPALDA. RONRONEA. SE PASA «UNA MANO-PATA» POR LA CARA SECANDO SU LLANTO)

ROBERT.— Freud tenía un gato ¡Jofy!... (CURIOSO) ¿Se lo trajo a Londres? No abandonaría a su mascota, después de tener que dejarlo todo... casa... familia... (PARA SI, BALANCEÁNDOSE) Un gato no se abandona. No se deja nunca... (TRANSICIÓN) Si no lo hubieran dejado entrar a Inglaterra habría tenido que volver a su casa... Freud no era piloto de avión... No... Era médico... No volaba. Las mujeres sí porque chillan como gaviotas. Freud no era piloto... No... Él se montó en el avión con su perro, digo, gato, digo gaviotas, digo, lobos, digo ratas, digo sangre en su garganta dejando todo atrás para irse lejos... Lejos de las gaviotas y de Frau Hilda... Frau Hilda con su billete en mano y mi cara entre sus piernas. «Él es mío, es mi preferido» Escondiendo mi secreto. Hagamos el amor frau Hilda, hagamos el amor, déjeme satisfacerla. Deje que este judío la ame por última vez. No vuelvas a repetir esa palabra. No vuelvas a repetirla (SE GOLPEA CABEZA) Ellos humillan a los tuyos. Matan a los tuyos. No puedes amar a una mujer casada. No puedes amar a quien te odia. No puedes amar. No puedes desear a la mujer de tu prójimo... No eres un hombre. Eres un judío. (SE TAPA LOS OÍDOS) No quiero oír más... Díales que se callen, doctor... Díales que se... (LANZA TERRIBLE MAULLIDO Y ZARPAZO) ¡Eres un gato!

ROBERT DE PRONTO QUEDA EXTÁTICO, BALANCEÁNDOSE.

ROBERT.— Freud quería mucho a su gato. En las fotografías salía retratado con Jofi... (TARAREA OBERTURA DEL DON GIOVANNI DE MOZART. RESPONDE) Mozart... A Freud le gustaba. La escuchaba con su gato Jofy. ¿O Topsy? (TARAREA) Y le gustaba cantar el Don Giovanni por aquella aria: «*Un lazo de amistad nos une a ambos*»... (PARA SI) A ambos... En Viena no habían gaviotas, doctor... No había gaviotas porque Freud no tenía que esconderse en un bar... (RÍE. LUEGO, DESCONCERTADO) Freud decía que tenía un perro pero era un gato. (CITANDO EN AUTOMÁTICO) «*Puedo citar los motivos de que se pueda querer tanto a un animal como Jofi con tanta intensidad: se trata de un afecto sin ambivalencia, de la simplicidad de una vida liberada de los casi insoportables conflictos de la cultura, de la belleza de una existencia completa en si misma*... (SE QUIEBRA) *Cuando acaricio a Jofi me sorprende tarareando una melodía a pesar de mi mal oído* (TARAREA EL ARIA DE DON GIOVANI) – *Un lazo de amistad nos une a ambos*» (DE NUEVO SE RECOMPONE Y MAS EN AUTOMÁTICO Y RÁPIDO, SE INCORPORA) Carta a Marie Bonaparte, 6 de Diciembre de 1936. (CAMBIA DE ACTITUD) Que manía de guardar cartas, y conservar cartas, como si con eso se ganara la inmortalidad. Doktor Freud listo para el abordaje. Doktor Freud huye. Doktor Freud pide ser liberado... Permiso para el despegue. Permiso para el destierro (MOLESTO. MUY RÁPIDO) No, no, no, no, no... (GRITA TAPÁNDOSE LOS OÍDOS) Dígales que se callen... (SE RECOMPONE. SUSURRA) ¿Quemaron sus libros doctor? En una plaza pública quemaron todos sus libros. Los libros de Freud ardían... Era prohibido... Como bailar, como comer, como recibir billetes en las inglés porque si no vienen ellos y amenazan, ¿dónde está mi dinero?... Miau, Jofi ladra... (ATERRADO) Miau, suben las escaleras... Miau, son ellos. (NARRA AUSENTE) Freud tuvo que huir para no arder como sus libros, mientras abajo en la tierra la muerte... Y sus pacientes. «Encárguese de mi sobrino huérfano, doktor. Su comportamiento es como... ¿Cómo qué? (BALANCEÁNDOSE. SE TAPA OÍDOS) Déjenme solo con mi gato. No quiero ir a Viena, tío. No quiero ir a Viena. No quiero dejar Berlín. No quiero ver a más nadie que degollen en un poste...

(ROBERT QUEDA EXTÁTICO VIENDO HACIA ADELANTE. MUEVE LOS HOMBROS COMO SI RECHAZARA UN CONTACTO)

ROBERT (IMITA A FREUD).— «*Mein lieben* Robert, compartiré con usted unas palabras que una vez dije a mi amiga Marie Bonaparte: *Cuando uno comienza a preguntarse acerca del sentido y el valor de la vida está enfermo... está enfermo... está enfermo... porque objetivamente ni el uno, ni el otro existen*»...

(ROBERT SE DETIENE, MECIÉNDOSE POCO A POCO, EMITIENDO UN SONIDO SIMILAR AL DE LOS GATOS AMENAZADOS, PROFUNDO, ALARGADO, GRAVE)

VUELTA A LA ILUMINACIÓN DEL INICIO. AHORA ES ROBERT QUIEN SOSTIENE LA LINTERNA.

ROBERT.— Medianoche en 20 Maresfield Hampstead. Una vez más me cuelo por la ventana y camino sobre su mesas, y su armarios *Biedermeier*, y sus estatuas griegas, romanos, egipcios. Un garabato sobre el escritorio con su letra: «*Mística, la oscura percepción de sí del reino que está fuera del yo, del ello*»... El reino que está fuera del yo... ¿Esto fue lo último que escribí, *mein lieben doktor*? Maúlleme como se siente estar allí, *mein doktor*. Nadie lo escuchará. Excepto yo... Fuera de este cuarto están demasiado ocupados llorándolo como para escucharlo, herr doktor... Maúlleme como es ese reino que está fuera del yo... No me abandone una vez más. Cuéntemelo... Sólo a mí... Sólo a mí... No me abandone una vez más...

FIN

¡HOLA, TÚ!

DELIRIO APOCALIPTICO

Caracas, 22 de Junio de 2000 (y 2008 también)
Caracas, 22 de Agosto, 2011 (¿algún día la terminaré de escribir?)

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL TÚ

Miquel Bassols³³

La obra de Johnny Gavlovski nos sumerge de lleno en las ambigüedades y fluctuaciones que la noción de personalidad experimenta en nuestro mundo. Nada más vaporoso que una personalidad repartida y diseminada hoy en una serie de "avatares" que no esconden ya su naturaleza virtual. Antes bien, esta multiplicación satisface de manera muy eficaz lo que la experiencia psicoanalítica aisló muy pronto con el término de narcisismo. Dicho de otra manera, esta obra nos confronta a la vacilación de las identificaciones que el sujeto contemporáneo experimenta con su Yo y a los modos de intentar remediarla. Y lo hace en primer lugar poniendo en escena la diferencia radical, la división irreductible, entre uno y otro, entre el sujeto y el Yo.

Tú no eres tu Yo, por decirlo así. Lo que suena igual en nuestra lengua a *Tú no eres tuyo*. ¿De quién entonces?

En una época en la que puede ya discutirse seriamente si una secuencia de ADN humano es patentable por una multinacional, la pregunta no carece de sentido ni de alcance, tanto ético como político. Supone sin embargo que el ser de cada sujeto podría reducirse de algún modo a la combinatoria de las letras que designan las cuatro bases del mal llamado código genético, AGCT. ¿Estará mi ser escrito allí? El alcance de la cuestión se convierte entonces en fundamentalmente clínico: cierra de un solo golpe la dimensión del inconsciente tal como Freud la abrió, dejando la responsabilidad del sujeto y de su síntoma al nuevo objeto de la genética, a su supuesta causalidad, o peor aún a la multinacional en liza.

³³ Miquel Bassols, psicoanalista. Presidente de la Asociación Mundial de Psicoanálisis, docente de la Sección Clínica de Barcelona (Instituto del Campo Freudiano), doctorado por el Departamento de Psicoanálisis de París 8,

La dimensión del inconsciente freudiano implica que las letras en las que mi ser puede leerse solo tienen realidad de lenguaje y están escritas a partir de los actos fundamentales de mi vida sin que el Yo lo sepa, siempre desarrollados en la Otra escena, para retomar la expresión freudiana. Así puede leerse el aforismo de Jacques Lacan “el inconsciente está estructurado como un lenguaje”. Implica también que el Yo, y el Tú en el que se refleja, son los símbolos de una alienación fundamental del ser del sujeto en los actores pergeñados por el guión de ese inconsciente. Es una alienación que siempre reviste a los actores de cierta locura inherente a su ser de ficción: la personalidad, insistía Lacan, siempre es algo paranoica.

En el desarrollo del único acto de lenguaje que compone esta obra, hay algo que nos ha llamado la atención. Y es que nos acostumbramos muy pronto a los nombres de los personajes —“Yo” y “Tú”— desgajados del uso pronominal de los términos. La reducción de los pronombres a nombres propios parece casi natural y progresiva a pesar del trabalenguas en el que se produce. Yo me llamo “Yo”, así como Yo puedo llamarme “Tú”, o bien puedo llamarme Newton o Filómeno, o también Mamerto. Y tú igualmente. Un paso más y puedes llamarte Sahara, o incluso Guau. Todo consiste en vaciar de significación un significante y reducirlo a la función de nominación. El uso de las mayúsculas va a la par, en efecto, de la función de nominación y la poesía recurre muchas veces a esta característica de la letra para hacer propios algunos nombres comunes. Solo que en esta operación de reducción jibárica aparece una nueva entidad, incluso un nuevo ser: para que algo sea debe ser en primer lugar nombrado y la función del nombre propio se revela entonces como lo más impropio para cada ser, algo que le viene del Otro más radical. ¿Qué es lo primero que me ha venido del Otro si no es precisamente mi nombre llamado propio de manera tan impropia?

Así, reducir el pronombre más común, Yo o Tú, a un nombre propio tiene en efecto algo que toca al ser más íntimo del sujeto, casi al modo del insulto que solo toca a lo real en la medida que pierde su significación. El caso freudiano del Hombre de las Ratas contiene un episodio de este calibre, cuando el sujeto no encontraba otros términos para lanzar como insulto hacia el padre que lo había frustrado que la siguiente retahíla: “¡eh, tú, cuchillo, servilleta, lámpara!” Un significante vaciado de significación y usado a modo de objeto lanzadera puede tocar así el punto más íntimo, incluso ignorado, del Otro.

De modo que “Tú” puede también ser elevado a la categoría de insulto en su función más genuina. Depende simplemente del contexto en el que pierde su

significación y su uso de *shifter*, —el término que en el enunciado designa los lugares del sujeto de la enunciación— para sostener la operación por la cual un significante se dirige a lo más real del Otro. Y esta obra de Gavlovski lo pone en escena de manera ejemplar.

A mediados del siglo pasado, en 1951, Jacques Lacan escribía un texto en inglés titulado *Some Reflections on the Ego*, "Algunas reflexiones sobre el Yo". Se dirigía a sus colegas psicoanalistas de la *International Psychoanalytical Association* que habían entronizado al Yo como amo y señor de los dominios del inconsciente y de sus pulsiones. Se trataba de hacer escuchar la estructura de ficción y de alienación imaginaria del Yo en su laberinto de imágenes y espejismos, el primero de los cuales es el Tú en el que se busca él mismo como otro. Hoy podemos decir que este laberinto se ha convertido en un gran espacio virtual, desde el propio espacio de Internet hasta la multiplicidad de lugares donde se inventan nuevos reales, uno de los cuales es el propio cerebro de las neurociencias donde se busca de manera incesante ese Tú correlativo al Yo. Sin éxito. Se busca en el mal lugar, cuando el lugar es el lenguaje mismo. Y en esta búsqueda, en efecto, algo no cesa de no escribirse, un real del que la palabra del poeta siempre seguirá siendo la mejor guía. Es un real que solo se hace presente a través de ciertas ausencias, al revés, como el título del poema del poeta catalán Gabriel Ferrater. Adjunto aquí su traducción al castellano para concluir y dar paso a la lectura de la obra de Johnny Gavlovski.

AL REVÉS³⁴

Lo diré al revés. Diré la lluvia
frenética de agosto, los pies de un chico
enroscados al final del trampolín,
la levedad de lebrél que las lilas
desprenden en abril, la paciencia
de la araña que escribe su hambre,
el cuerpo —cuatro piernas, dos cabezas—
en un solar gris de crepúsculo,
el pez lábil cual arco de violín,
el oro y azul de las niñas en bici,

³⁴ De Las mujeres y los días. Poesía completa, traducción de María Àngels Cabré, Editorial Lumen.

la sed dramática del perro, el filo
de los faros de camión en la madrugada
pútrida del mercado, los brazos suaves.
Diré lo que se me escapa. Nada diré de mí.

Pronombre personal

Juan Martins

Esta *interpretación* que descubro ahora de «Hola, tú» antecede a dos ensayos anteriores que he hecho en torno a su autor Johnny Gavlovski. Pienso, en el rigor de esas dos piezas estudiadas anteriormente, que nos encontramos con diferencias bien importantes. Estructuralmente una de la otra. Tal diferencia nos permite decir que cada una de ellas, «La bruja», «El día que ganó Susana Dujim» y, ésta, «Hola, tú» respectivamente representan, cada una por separado, un estilo y una tendencia que clasifica, en marco de estos ensayos, la obra de su autor en tres tendencias que iremos especificando en la medida que sistematicemos un estudio en torno a su obra en general y su relación con el teatro venezolano. Empecemos entonces con menos ambición y destaquemos algunos aspectos en «Hola, tú».

No estoy seguro que tengamos que subrayar esta pieza en el conjunto de su obra en general, pero cabe destacar el ejercicio al que se somete al tratar con el lenguaje del modo que lo hace acá. Cobra interés, aun, para la crítica teatral cuando se quiere —en el registro de la teoría teatral— establecer las diferencias entre texto dramático y obra representada. Veamos por qué en este caso. Esta pieza se muestra en un estricto rigor lingüístico de composición teatral. Aquí el lenguaje se somete al ritmo y a la sonoridad del parlamento de aquella composición: el lenguaje quiere establecer una proporción con el cerrado sonido de las palabras, con el azar de la oración en el parlamento, con el uso de los pronombres que se revelan y se «organizan» en el texto. Como si la oración en las líneas del parlamento, adquiriera autonomía en la estructura del texto dramático: un parlamento puede estar, y de hecho se comporta así, independiente al otro. Dispuestos en una suerte de versificación del lenguaje. Esa versificación quiere otorgarle a la composición dramática un uso particular del habla, de la sintaxis y de la escritura: el azar, lo incongruente, la brevedad e introducción de vocablos inconexos (la relación de los signos) le ajustan un modo de estrofa, como si se esforzara el diseño del texto dramático —que debe tener sus características de rigor— para que alcance otra «forma» consecuente, pero diferenciada en el verso, en la estrofa y finalmente en el poema. Se asocian acá las formas y, por consecuencia, se contiene el hecho poético. Quizás se revela contra el género a fin

de encontrar nuevas formas expresivas. Es una mayor ambición pero está presente en todo escritor.

Si queremos entender la escritura de este texto, tenemos que liberarnos de lo que entendemos por una pieza de teatro convencional. Aquí, como decía, esa organización de los parlamentos irrumpe ante el género, confiriendo al parlamento un acercamiento a la estrofa, insisto, al poema. Con ese ritmo se va desarrollando el parlamento hacia un desenlace que sólo lo unifica el temple del vocablo, la palabra como tal. No estamos en cuanto al género se refiere ante un poema dramatizado, tampoco ante una pieza «estructuralmente» dramática, pero que toma del poema su estilística, la atmósfera, la sonoridad y la ruptura lineal de la prosa o de la sintaxis del relato teatral.

Se irrumpe puesto que es desde aquella sintaxis que se compone ese orden del género. Y digo *orden del género* para aclarar cómo se nos estructura dicho parlamento: no desde una organización dramaturgica aceptada, sino más bien desde el uso del lenguaje sobre sí mismo. El uso, por ejemplo, de los pronombres personales «TÚ» y «YO», a la vez que se introduce con el pronombre posesivo «Tu», apuntan hacia ese ejercicio del lenguaje. Lo estructura el autor a fin de lo que concibe como teatralidad. Al buscar en el ritmo de las palabras, está buscando en el canto y sobre lo que le ofrece el temple poético de la palabra, lo cual le permite crear a su vez esa formalidad con el lenguaje. Desde luego que tal uso del lenguaje introduce los elementos de teatralidad y con ello lúdico como estructura. Mediante lo lúdico se ordena una nueva realidad que sólo veremos ajustada a la realidad del texto dramático, cerrada sobre su composición sintáctica. El Juego se impone. Y aún más el mecanismo cínico funda la alteridad propuesta: *el otro yo que no es tú* se organiza en esa identidad que está representada en sus pronombres personales «TÚ» y «YO»:

Yo.— Agamenón tiró un palito.
Tú.— Algunos loros son verdes.
Yo.— Tengo un ojo rojo.
Tú.— ¿Como una manzana que cae, Yo?
Yo.— Puede ser, Tú... Como una manzana que cae.
Tú.— ¿Y siempre que una manzana cae, ¿cae?
Yo.— Si, Tú... Cae.

(...)

El *otro* como orden diferenciado de la realidad. Lo extraño entonces se funda en los sujetos como una vía posible de sentido. Es decir, «TÚ» y «YO» representan voces diferenciadas entre una realidad y otra, entre una realidad subjetiva y otra que no lo es. Esa alteridad del signo quiere funcionar para establecer un orden en lo ficcional y en la anécdota de lo lúdico. Ese uso de prioridad sobre el lenguaje somete el ritmo de la pieza a un lugar casi exclusivo con su teatralidad. Se somete más a las condiciones de la puesta en escena que al hecho literario.

La modalidad con la que está escrita el parlamento nos permite señalar que el autor se restringe a ese ejercicio de búsqueda con el lenguaje como si sólo importara el descubrir auténticas formas de sintaxis y, con ello, nuevas formas de escritura dramática. Evidentemente esta no es la pretensión del autor, pero sí someterse a esas contingencias del idioma a fin de que el signo en sí sea capaz de organizar el discurso para una puesta en escena que exige su rigor rítmico dentro de una concepción que consiste en ver el escenario como una totalidad de aquél lenguaje que aquí se edifica y se organiza como *libreto* dramático: la alteridad se da en ese precepto de la sintaxis y sobre la lógica de cómo se organiza el enunciado mediante la comunicación de un personaje con otro. Como si la única realidad que se ordena es la que requiere la estructura de esos parlamentos. Y sobre esas condiciones del lenguaje aquí expuestas es que se da el sentido.

Esta manera de tratar con el lenguaje no lo hace exclusivo en la literatura, puesto que tiene su lugar hecho con la escritura automática. Esto lo tiene claro su autor cuando ha mostrado su dominio del oficio en su otra pieza «La bruja». La cual se diferencia de esta en el uso de la escritura dramática. Lo que quiere decir que el fin del autor en «Hola, tú» está en hacer descubrir, en forma de lenguaje, cierto ejercicio con las condiciones de la escritura teatral, pero que apuntan hacia un tratamiento con el hecho de la alteridad que irrumpe para la constitución de otra realidad que se reconoce, en los límites del texto y en su construcción verbal. Cuya forma de expresión se va a conducir en el desarrollo de las posibles escenas. Con todo, se propone una función teatral del texto. Así tenemos como ejemplo cuándo ese texto cubre su autonomía ante lo que será el espacio escénico: sólo será posible en la representación del actor.

Puede esto confirmar el uso emocional que quiere otorgarle al despersonalizarlos con los nombres de «TÚ» y «YO». Esa despersonalización quiere subrayar la condición de alienación de estos personajes en función de una realidad que construyen mediante el lenguaje. Serán libres estos sujetos sólo en el contexto del lenguaje de aquella realidad que han construido en la estructura de lo lúdico como forma de humor y en lo cínico que se organizan como una nueva realidad al mismo tiempo. Como una disolución de la vida y que pretende salvarse en los hallazgos de ese juego lúdico que se impone en toda la estructura del drama. De allí que las emociones se exhiben por esa relación sintáctica, la cual se establece en ese uso que aquí se le da: los estados emocionales se muestran desde lo gramatical y desde ese juego con las palabras. Al parecer esas palabras constituyen, en sí mismas, una realidad autónoma. Y de hecho esa autonomía se hace presente cuando los personajes han conferido el sentido del relato que finalmente hallaremos en su representación. Nada hay de ambicioso en la propuesta que no sea el mismo encuentro con el lenguaje. Y de alguna manera es un acto de entretenimiento para el autor y el espectador.

Como hallazgo es también búsqueda en el tratamiento con el lenguaje. De allí que insista sobre el hecho de la alteridad como una unidad de significación.

Johnny Gavlovski

¡Hola, tú!

Obra de teatro en un acto de Johnny Gavlovski E.

PERSONAJES

Yo

Tu

Edad y sexo indeterminados

UN PEQUEÑO ASTEROIDE PERDIDO EN EL ESPACIO SIDERAL QUIZAS UN RESTO DE LO QUE ALGUNA VEZ FUERA EL PLANETA TIERRA. QUIZAS UN PEDAZO DE UNA ESCUELA SOBRE UN RESTO DE LO QUE ALGUNA VEZ FUERA EL PLANETA TIERRA.

TU Y YO SENTADOS EN SUS SILLAS BLANCAS, LLENAS DE POLVO BLANCO, COMO ELLOS, COMO TODO LO QUE LOS RODEA. UNA ATMÓSFERA LLENA DE POLVO, RAIDA, LOS POCOS ELEMENTOS QUE SE PUEDEN VER EN ESCENA (SI ES QUE LOS HAY) HAN SIDO VÍCTIMAS DEL PASO DEL TIEMPO. AL FONDO, SE DISTINGUE UNA FORMA: PARECIERA SUGERIR EL DINTEL DE UNA EXTRAÑA PUERTA

EL VESTUARIO DE YO Y TÚ IGUAL, INCLUSO, SE VE EXTEMPORÁNEO, COMO SI LES PERTENECIERA DESDE OTRA EDAD, CUANDO FUERON APENAS UNOS ESTUDIANTES DE PRIMARIA. SUS CUERPOS HAN CRECIDO A PESAR DE ELLOS.

EN EL AMBIENTE SE SIENTE UNA CONSTANTE CORRIENTE DE AIRE, POSIBLES RÁFAGAS DE LUCES CUAL COMETAS QUE DE TANTO EN TANTO

ROMPEN LA ARMONIA DEL CUADRO PARA LUEGO DESAPARECER, SIN QUE POR ELLO LOS PERSONAJES SE INMUTEN.

TÚ Y YO HASTA QUE LO INDICA EL TEXTO, NUNCA SE LEVANTAN DE SUS SILLAS; QUIZAS HASTA PROCURAN NO TOCAR EL SUELO. EXCEPTO CUANDO SE INDICA LO CONTRARIO, LOS MOVIMIENTOS DE AMBOS SON PAUSADOS, Y NUNCA SE MIRAN DIRECTO A LOS OJOS. SU MANERA DE HABLAR ES “COMO SI” FUERAN AUTÓMATAS.

YO: ¡Hola, **Tú!**

TÚ: ¿Eres **Tú**, Yo?

YO: Si, **Tú**.

(PAUSA)

TÚ: ¡Hola, Yo!

YO: ¿Eres **Tú**, **Tú**?

TÚ: Creo que si, Yo.

(PAUSA)

TÚ: Yo? ¿Estás allí?

YO: Si, **Tú**.

TÚ: ¡Ah!

YO: ¿Por qué?

TÚ: Solo quería saberlo...

(PAUSA)

YO: ¡**Tú!**

TÚ: ¿Yo?

YO: Me preguntaste si estaba aquí.

TÚ: Si, Yo.

YO: ¿**Tú** estás allí?

TÚ: Creo que si, Yo.

(PAUSA)

TÚ: ¿Qué hora es, Yo?

YO: ¿Acaso importa, **Tú**?

TÚ: Es verdad.

(PAUSA)

YO: ¿**Tú**?

TÚ: Dime Yo.

YO: Dijiste "es verdad".

TÚ: Si, Yo...

YO: No dijiste: "Creo que si es verdad", tampoco dijiste "Creo que sí".
Menos te limitaste a un sencillo "Creo". Dijiste: "Es verdad".

TÚ: ¿Y cual es la diferencia, ¿Yo?

YO: Hubo un cambio. ¿No te parece?

TÚ: Creo que si, Yo.

(PAUSA)

TÚ: ¿Qué haces, Yo?

YO: Estoy...

(PAUSA)

YO: ¿Qué haces, **Tú**?

TÚ: Nada...

YO: Dijiste: ¡nada!

TÚ: Creo que sí, Yo.

DE PRONTO UN GRAN TEMBLOR SACUDE LA ESCENA. UN RUIDO ATRONADOR. **TÚ** CAE DE LA SILLA, ASUSTADO. YO SE MANTIENE RIGIDO EN SU LUGAR

YO: (ATERRADO) Agamenón tiro un palito.

TÚ: (ATERRADO) Algunos loros son verdes.

YO: Tengo un ojo rojo.

TÚ: ¿Como una manzana que cae, Yo?

YO: Puede ser, **Tú**... Como una manzana que cae.

TÚ: ¿Y siempre que una manzana cae, ¿cae?

YO: Sí, **Tú**... Cae.

(**TÚ**, RAUDO, SE INCORPORA Y VUELVE A SENTARSE AL LADO DE YO, EN LA MISMA ACTITUD DEL INICIO DE LA OBRA)

TÚ: ¿Dónde nació, Newton, Yo?

YO: No lo sé, **Tú**...

TÚ: (TRISTE) No lo sabes, Yo...

YO: (AUTÓMATA Y MUY RAPIDO) Su padre, Isaac Newton, segundo hijo de Robert Newton, hijo mayor de Richard e Isabel Newton. Si bien tengo conocimiento del nombre de sus bisabuelos, desconozco el de la abuela, es decir la esposa de Robert, pero sí se que Tuvieron once hijos, siete hijas y cuatro hijos de los cuales solo seis sobrevivieron la infancia. Por la rama materna: Nombre de la madre, Hannah Ayscough, hija de James Ayscough

y Margery Blyth. Tuvieron dos hijos más, William y James, quienes se entregaron al sacerdocio y cuidaron de la educación del pequeño Isaac. Moraleja: A quien Dios no le da hijos, el diablo le da sobrinos...

TÚ: ¡Qué cosa, Yo!... Qué cosa!...

(PAUSA)

YO: ¿Por qué lo preguntas, Tú?

TÚ: (ANONADADO) ¿Qué te pregunté, Yo?

YO: (PAUSA. EXTRAÑADO) No recuerdo, Tú... (PAUSA. PREOCUPADO) ¡Qué curioso! Creí haberte dado respuesta.

TÚ: ¡Qué cosa, Yo!... ¡Qué cosa!...

PAUSA. DE PRONTO Y REPITIENDO LA FORMA ANTERIOR "YO" RETORNA:

YO: (AUTOMATA) Su padre, Isaac Newton, segundo hijo de Robert Newton, hijo mayor de Richard e Isabel Newton. Si bien tengo conocimiento del nombre de sus bisabuelos, desconozco el de la abuela, es decir la esposa de Robert, pero sí se que Tuvieron once hijos, siete hijas y cuatro hijos de los cuales solo seis sobrevivieron la infancia. Por la rama materna: Nombre de la madre, Hannah Ayscough, hija de...

TÚ: (INTERRUMPE TRANQUILIZADOR) Ya me lo dijiste, Tú...

YO: Cierto, ya te lo dije...

TÚ: Que cosa, Yo!... Que cosa!... (PARA SI) Y pensar que sólo quería saber por qué cuando una manzana cae, cae.

YO: ¡Ah!

UN COMETA PASA FRENTE A ELLOS. O QUIZAS PUEDA NEVAR DE UNA MANERA REPENTINA. **TÚ** SE SIENTA DE FORMA EXTRAÑA EN EL RESPALDAR DE LA SILLA, O QUIZAS SE PARA DE CABEZA EN ESTA

TÚ: A veces pienso que Newton perfectamente pudo haber nacido en cualquier otro sitio.

YO: ¿En Tinaquillo, **Tú**?

TÚ: No...

YO: ¿Quizás en Alaska?

TÚ: Tampoco...

YO: Entonces no es en cualquier otro sitio donde pudo haber nacido Newton.

TÚ: (**TÚ MIRA A YO Y SE VUEVE A SENTAR IGUAL QUE ESTE, PERMANECIENDO INMÓVIL**) Creo que tienes razón, Yo.

(PAUSA)

TÚ: Yo...

YO: Dime, **Tú**...

TÚ: Newton podría haber nacido en cualquier otro sitio menos en el Sahara.

YO: ¿Por qué no en el Sahara, **Tú**?

TÚ: Porque en el Sahara no crecen manzanas, Yo....

(PAUSA)

TÚ: ¿Yo?

YO: ¿**Tú**?

TÚ: ¿Cuando una manzana cae, siempre al suelo?

YO: Siempre va al suelo, **Tú**.

TÚ: ¿Siempre?

YO: Siempre. Es la ley de la gravedad.

TÚ: ¿Siempre?

YO: Siempre...

TÚ: Pero a Newton le cayó en la cabeza.

YO LO MIRA. LA DUDA APARECE DRAMATICA EN SU ROSTRO. PAUSA. BAJITO
COMIENZA UN ZUMBIDO. **TÚ** LUCE ALGO NERVIOSO

TÚ: ¿Yo?

YO: ¿Si, **Tú**?

TÚ: ¿Cuando algo cae, cae?

YO: Así es, **Tú**.

TÚ: Cuando algo cae, ¡queda por debajo de dónde estaba!

YO: Muy cierto, **Tú**.

TÚ: Y una manzana cuando cae, cae bajo sus ramas, baja perpendicular al tronco, cae para abajo.

YO: Cae, **Tú**. Cae.

TÚ: ¿Y si cae sobre una mesa?

YO: (SILENCIO GRAVE)

TÚ: Pregunté: "¿y si cae sobre una mesa?".

YO: (MOLESTO) ¿Cómo algo puede CAER "sobre" algo?... Lo que cae, cae sobre sí, a menos que lo haga de una manera deliberada para (RAUDO, VIOLENTO, DELIRANTE) aplastar, oprimir, execrar, denigrar a aquello sobre lo que cae..

UN GRAN TEMBLOR SACUDE LA ESCENA. UN RUIDO ATRONADOR. DE NUEVO, **TÚ**
CAE DE LA SILLA, ASUSTADO. YO SE MANTIENE RÍGIDO EN SU LUGAR

TÚ: (ATERRADO) La Ley de la Relatividad, Yo.

YO: De la Gravedad, **Tú**. De la Gravedad.

TÚ: (TRAS PAUSA) También...

(PAUSA)

TÚ: Todo es relativo, Yo.

YO: Todo, **Tú**... Todo...

(PAUSA)

YO: Un pelícano voló sobre el mar.

TÚ: Prefiero tomar café en taza de barro.

YO: La amapolas no siempre son moradas...

TÚ:(TRAS PAUSA EN QUE LO MIRA) ¿De qué color pueden ser si no, Yo?

YO: (TRAS PAUSA EN QUE LO MIRA) No lo sé, **Tú**. No lo sé...

(PAUSA)

YO: Una vez soñé algo, **Tú**.

TÚ: ¿Qué?

YO: No recuerdo...

TÚ: ¿No recuerdas?.

YO: ¿Qué recuerdo?

TÚ: (IMPACTADO) No recuerdo.

YO: ¿No recuerdas?

TÚ: (PREOCUPADO) ¡Que cosa, Yo!... ¡Que cosa!...

(PAUSA)

YO: El tiempo pasa, **Tú**.

TÚ: (CANSADO) El tiempo pasa, Yo.

YO: Es la Ley de la Gravedad, **Tú**... Es la Ley de la Gravedad.

(PAUSA)

TÚ: ¿Dónde estará la gravedad, Yo?

YO: Escondida en lo Invisible, **Tú**...

TÚ: Hace tiempo que no me encuentro con lo invisible.

YO: Hace tiempo que lo Invisible no nos encuentra.

TÚ: Hace tiempo que el Tiempo no nos visita.

YO: Hace tiempo que nadie nos visita.

TÚ: No puede visitarnos nadie, porque no hay nadie. La maestra dijo: "Quédense quietos, que no es nada", "no salgan a la calle que no hay nadie, y si tocan a la puerta y preguntan quién está adentro, ustedes recuerden: nadie".... (PAUSA) Nadie... Si tocan a la puerta diré: "Nadie"...

YO: ¿Y si te preguntan quién eres?

TÚ: Nadie.

YO: "Hagan silencio, que no hay nadie".

TÚ: Si me callo, me asfixio... (AGUANTA EL AIRE)

YO: ¡Es el lenguaje de nadie!

TÚ: (BOTA AIRE) Soy **Tú**. No nadie. (RETIENE AIRE)

YO: Toc, toc, toc...

TÚ: (BOTA DE GOLPE EL AIRE / CON MIEDO) ¿Tocan a la puerta, Yo?

YO: (CAMBIA VOZ) ¿Quién está adentro?

TÚ: (CON MIEDO) Nadie...

YO: Toc, toc, toc...

TÚ: Nadie...

YO: Toc, toc, toc...

TÚ: Nadie, nadie, nadie....

YO: ¡Que cosa, **Tú!** ¡Que cosa!

(PAUSA)

TÚ: ¡Había un perro!

YO: Guau!

TÚ: ¡Y un gato!

YO: ¡Miau!

TÚ: ¡Y una vaca!

YO: ¡Mu!

TÚ: ¡Y un pato!

YO: ¡Cuac!

TÚ: ¡Y un mundo!

YO: (COMO UNA EXPLOSION) ¡Buuuuuum!...

TÚ: (NERVIOSO/TEMEROSO) Es trampa, Yo.

YO: ¡Buuuumm!

TÚ: Sé silencio, Yo...

YO: Otro: Buuuuummmm!...

TÚ: Sé silencio, se perro, se gato, se vaca, se pato, se maestra, pero no seas mundo... Nunca conocimos el mundo!

YO: El mundo nunca existió.... (COMO LEYENDO UNA REDACCION COLEGIAL) "El mundo nunca existió". Solo conocimos las paredes, el techo, la puerta, la silla... (DELETREA) S-I-L-L-A, ¡SILLA!. También supimos del viejo árbol donde se balanceaba el columpio, C-O-L-U-M-P-I-O; y a los demás niños de la escuela que se fueron antes del..

TÚ: (SE TAPA LOS OIDOS) ¡No lo digas!...

YO: Puuuuuuuuum!... P-U-U-U-U-U-U-U-U-U-M... EME, EME de mamá...

M-A-M-A... ¡MAMA!... EME de Mmmmmaestra... EME de MAMITA ME MIMA A MI Y A MAMERTO MI MONO...

TÚ: Basta, Yo...

YO: MONO MI MAMERTO A Y MI A MIMA ME MAMITA...

TÚ: Basta, Yo...

YO: MAMERTO MI MONO MIMADO...

TÚ: Yo...

YO: MI MAMA ME MIMA...

TÚ: ¡Basta!...

YO: MIMAME MI MONO...

TÚ: ¡Cállate!...

YO: (PARA SI) Nuestros padres: "Pórtate bien". El perro "Guau". La gata "Miau". La vaca "Mú". El pato: "Cuac". ¿Era así, Tú?. ¿Era así?

TÚ: (NERVIOSO/TEMEROSO) Creo que sí, Yo...

YO: ¿Dijiste: "Creo que sí, Yo?".

TÚ: Dije "Creo que sí, Yo?".

YO: Dijiste "Creo que sí, **Tú**".

TÚ: No!. Me referí a tí. Dije: "Creo que sí, Yo".

YO: ¡Retórica!

TÚ: Es malo. Quizás me esté pareciendo a ti, Yo... ¿Sentiré acidez, Tú?

YO: Es mejor que la soledad...

TÚ NERVIOSO MIRA A SU DERREDOR. INICIA CANCIÓN INFANTIL.

TÚ: Nuestros padres: "Pórtate bien", el perro Guau, la gata Miau, la vaca Mú y el pato Cuac... las paredes, el techo, la puerta, la silla... (DELETREA) S-I-L-L-A, ¡SILLA!. También supimos del viejo árbol donde se balanceaba el columpio, C-O-L-U-M-P-I-O... (BRUSCO) ¿Yo?

YO: ¿Sí, **Tú**?

TÚ: ¿La puerta sigue en pie tras nuestras espaldas?.

YO: No lo sé, **Tú**. Tengo años sin voltear... (TRAS PAUSA) ¿**Tú**?

TÚ: ¿Sí, Yo?

YO: ¿La puerta sigue en pie tras nuestras espaldas?...

TÚ: No lo sé, Yo. Tengo años sin voltear... (TRAS PAUSA) ¿Alguna vez te has parado de esa silla, Yo?

YO: No recuerdo, **Tú**... No recuerdo.

TÚ: (REINICIA SU CANCIÓN INFANTIL) El perro Guau, la gata Miau, la vaca Mú y el pato Cuac... las paredes, el techo, la puerta, la silla... (DELETREA) S-I-L-L-A... ¡SILLA!

YO: Alguna vez tendrás que pararte de esa silla, Tú...

TÚ: (ALARMADO SE AFERRA A SU MECEDORA Y RETIENE EL AIRE).

YO: (PAUSA. POCO A POCO RECITA) MAMITA ME MIMA A MI Y A MAMERTO MI MONO... MAMERTO MI MONO MIMADO... MI MAMA ME MIMA... MIMAME MI MONO...

TÚ: (CON DOLOR REMEMORA) Desde que nos dieron aquella orden: "Niños quédense tranquilitos, no salgan, no se muevan, no griten, no se asomen a la ventana, ni a la puerta, tengan cuidado, no sientan miedo, todo va a pasar pronto, esta es una situación transitoria, transitoria, transitoria... La guerra terminará pronto, habrá paz y todos seremos ¿felices?

YO: (IDEM) MAMITA ME MIMA A MI Y A MAMERTO MI MONO... MAMERTO MI MONO MIMADO... MI MAMA ME MIMA... MIMAME MI MONO...

TÚ: Desde que nos dijeron: "La guerra terminará pronto, habrá paz y todos seremos felices..." Desde entonces no te paras, ¿Yo?

YO: (TRAS UN PROFUNDO SUSPIRO) ¡Desde entonces, Tú!

TÚ: ¿Y cómo has hecho con el olvido, ¿Yo?

YO: Lo olvido...

(PAUSA)

TÚ: ¿Toma chocolate o té?. Sentido pésame. Vamos a extrañarle. ¿Cuanto dejó de herencia?. ¡Mis respetos a la viuda!. JA JA JA. Eso se decía cuando a alguien se lo llevaba la Gravedad.

YO: Ha pasado mucho tiempo, Tú...

TÚ: Sí, Yo. Mucho tiempo. Y todo se lo llevó la gravedad.

YO: Menos a nosotros...

TÚ: ¡Qué cosa, Yo! ¡Pero, qué cosa!...

(PAUSA)

TÚ: ¿Yo?

YO: Dime, **TÚ**...

TÚ: Piensas que la gravedad nos habrá olvidado.

YO: No lo sé, **TÚ**... No lo sé.

(PAUSA)

TÚ: ¿Yo?

YO: Dime, **TÚ**.

TÚ: Nada...

(PAUSA)

TÚ: ¿Yo?

YO: Dime, **TÚ**.

TÚ: Nada.

(PAUSA)

TÚ: ¿Yo?

YO: Nada...

TÚ: ¡Que cosa, Yo!... ¡Que cosa!...

(PAUSA)

TÚ: ¿Yo?... ¿Yo?... ¿Estás allí, Yo?

YO: Creo que sí, **TÚ**. Creo que sí...

(PAUSA)

YO: ¿Qué habrá más allá de las mecedoras, **TÚ**?

TÚ: La Gravedad, Yo... La Gravedad...

YO: ¿Y el mundo, **TÚ**?... ¿Adónde se habrá ido el mundo después del PUUUUUUUUUUUUUM?...

TÚ: No lo sé, Yo... En realidad nunca lo conocí...

YO: ¿A quién?

TÚ: Al mundo...

YO: ¿Se lo habrá tragado la gravedad?

TÚ: No lo sé, Yo... Quizás no. Quizás algún día pase por aquí.

YO: Yo nunca lo he visto por aquí. ¿Lo has visto **Tú, Tú**?

TÚ: No, Yo... Quizás esté en otra escuela... en algún lugar... en alguna silla, charlando con el Tiempo...

YO: Pero el Tiempo que tampoco nunca ha pasado por aquí, **TÚ**.

TÚ: Debí de habérselo tragado la Gravedad, Yo. ¡Que cosa, ah!... ¡Que cosa!

(PAUSA)

TÚ: Hay que saber esperar. Sentido pésame. Los niños buenos no se paran de sus sillas sin permiso. ¿La extrañas? Dos y dos son cuatro. ¿Qué dice la radio?

YO: (AUTÓMATA Y MUY RÁPIDO) Su padre, Isaac Newton, segundo hijo de Robert Newton, hijo mayor de Richard e Isabel Newton. Si bien tengo conocimiento del nombre de sus bisabuelos, desconozco el de la abuela, es decir la esposa de Robert, pero sí se que tuvieron once hijos, siete hijas y cuatro hijos de los cuales solo seis sobrevivieron la infancia.

TÚ: (UNÍSONO CON YO)...Hay que saber esperar. ¿Cuanto dejó de herencia el difunto? No te metas el dedo en la nariz, niño. ¿Toma

chocolate o té? Los niños buenos obedecen y no se paran sin permiso.
Saludos a la viuda. Cuatro más cuatro, ocho...

YO: (TRAS PAUSA EN QUE MIRA A **TÚ**, PARA LUEGO DECIR)
Tuvieron dos hijos más, William y James, quienes se entregaron al sacerdocio y cuidaron de la educación del pequeño Isaac.

(PAUSA)

TÚ: ¡Quizás me llamaba Isaac!

YO: No te llamas Isaac.

TÚ: ¡Quizás me llamaba Isaac!

YO: ¿Como Newton?

TÚ: ¿Quizás soy Newton, Yo?

YO: ¿Tienes manzanas?

TÚ: No, Yo.

YO: Entonces no eres Newton, **Tú**... No lo eres...

(PAUSA)

TÚ: (MUY TRISTE) ¿Por qué me confundes, Yo?... ¿Por qué me confundes?

YO: Disculpa, **Tú**... Disculpa...

TÚ: Si no tengo manzanas es porque no han caído manzanas.

YO: Si no caen manzanas, no hay ley de gravedad.

TÚ: ¡Newton nunca existió entonces!

YO: ¿Y sus padres?

TÚ: ¿La puerta continúa a nuestras espaldas, Yo?

(PAUSA)

YO: (REPENTINO/VELOZ) A los diecinueve años Newton enumeró una lista de 58 pecados que esperaba expiar mediante autoconfesión. El número 13 decía: "Amenazar a mi padre y a mi madre Smith con quemarlos a ellos y a la casa con ellos dentro"...

TÚ: (LO MIRA, ESCANDALIZADO OMITE UN): ¡AAAAAAAAAHHHHHHH!

YO: ¿Qué significa ese: AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA!?

TÚ: Es una suerte que no tengamos el pecado número 13, Yo.

YO: ¿Por qué?.

TÚ: Fuimos nosotros quienes quedamos dentro de la casa, ¡Yo!.

YO: ¿Sigue la puerta a nuestras espaldas, **Tú**?

TÚ: (MUY TRISTE) No lo sé, Yo. No me preguntes que quedó a nuestras espaldas, por favor. (POCO A POCO COMIENZA A PARARSE SOBRE SU SILLA. CANTURREA): El perro "Guau". La gata "Miau". La vaca "Mú". El pato "Cuac". Las paredes, el techo, la puerta, la silla... (DELETREA) S-I-L-L-A, ¡SILLA!. También supimos del viejo árbol donde se balanceaba el columpio, C-O-L-U-M-P-I-O... (PAUSA):

YO: La Gravedad se lo llevó todo, **Tú**.

TÚ: (HURGA EN EL FIRMAMENTO MIENTRAS CANTUREA BAJITO): El columpio de madera, era, era, era. ¿De quién era el columpio de madera?. Del niño que tenía una pecera. Pecera. P-E-C-E-R-A. Pececitos. P-E-C-E-C-I-T-O-S

YO: ¿Y sabes por qué? La Gravedad abrió la puerta. Entonces "Se Lo Llevó" subió los escalones. Primer escalón: "cuidado te resbalas". Segundo escalón: "Agárrate por si te caes". Tercer escalón: "un esfuercito y llegaste, busca asiento para que no te quedes parado".

TÚ: ¡El autobús!

YO: (ALEGRE) Sí, (RECORDANDO) ¡El autobús! Llegaba a las seis, abría su puerta y uno subía, uno subía los tres escalones...

TÚ: Primer escalón: “cuidado te resbalas”. Segundo escalón: “Agárrate por si te caes”. Tercer escalón: “un esfuerquito y llegaste, busca asiento para que no te quedes parado”. (ANGUSTIADO) La maestra, la escuela, no se muevan...
YO: ¡PUUUUMMMMM!

(PAUSA GRAVE)

TÚ: (ATERRADO) ¿La puerta sigue allí, Yo?
YO: (SOMBRIO/ENSIMISMADO) La Gravedad es un autobús. Y se lo llevó todo.

(PAUSA)

YO: Filómeno.

TÚ: Pleitoseno.

YO: Curutaco.

TÚ: Filómeno.

YO: Filomeno come berenjenas.

TÚ: Las berenjenas tienen agua.

YO: Agua de lluvia.

TÚ: Tin, la lluvia...

YO: Tin, la gota.

TÚ: Tin, la lluvia.

YO: Tin, Tin, Tin...

TÚ SACA UN PARAGUAS BLANCO

YO: En la casa no se abren paraguas.

TÚ: Baja de la mesa. Se caen los planes.

YO: Debajo de la escalera, no pases.

TÚ: No escribas el número trece.

YO: Número trece. Número trece.

TÚ: Elimínalo del calendario.

YO: ¿Elimino el calendario?

TÚ: Elimina el calendario.

YO: Y con que nos quedamos, ¿**Tú**? Número trece. Número trece. (REPENTINO/VELOZ) A los diecinueve años Newton enumeró una lista de 58 pecados que esperaba expiar mediante autoconfesión. El número 13 decía: "Amenazar a mi padre y a mi madre Smith con quemarlos a ellos y a la casa con ellos dentro"...

TÚ: (LO MIRA, ESCANDALIZADO OMITE UN): ¡AAAAAAAAHHHHHHH!

YO: (MUY RAPIDO) ¿Qué significa ese: AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA!?

TÚ: (MUY RAPIDO) Es una suerte que no tengamos el pecado número 13, Yo.

YO: (MUY RAPIDO) ¿Por qué?

TÚ: (MUY RAPIDO) Fuimos nosotros quienes quedamos dentro de la casa, Yo!.

(PAUSA)

YO: ¿Sigue la puerta a nuestras espaldas, **Tú**?

TÚ: (MUY TRISTE) No lo sé, Yo.

SONIDO SIDERAL IN CRESSCENDO. **TÚ** MIRA ALREDEDOR. YO CIERRA EL PARAGUAS. LO GUARDA DE NUEVO. **TÚ** Y YO SE MIRAN. SILENCIO. SENTADO CON LOS PIES ENCIMA DE LA SILLA.

YO: Filómeno.

TÚ: Pleitoseno.

YO: Curutaco.

TÚ: Filómeno.

PAUSA SONIDO SIDERAL ARMONICO, UN CANNON, UN ECO

YO: ¿Algo pasa?

TU: Filómeno... Pleitoseno.

YO Algo pasa, Tu...

TU: Curutaco... Filómeno.

YO: Y si llego el momento?

TU: Filómeno... Pleitoseno... Curutaco... Filómeno.

YO: Me escuchaste, TU?

TU: Filómeno... Pleitoseno... Curutaco... Filómeno.

YO: El momento, Tu. El momento.

TU: No hay momento si no hay tiempo. No hay tiempo detenido, ni momento sin movimiento por eso no hay sonidos de momento.

YO: Voy a pararme, **Tú**... ¿Me escuchaste?

TU: Filómeno... Pleitoseno... Curutaco... Filómeno.

YO: Voy a pararme.

TÚ: No te atrevas, Yo. No te atrevas.

YO: No podemos seguir aquí. Tengo hambre.

TÚ: Come **tu** paraguas.

YO: No puedo.

TÚ: Llegara la lluvia.

YO: Antes nos comeremos entre nosotros, y no quiero, Tu. No quiero.

TU: Come tu paraguas, Yo. Lluvia... Luvia... Tin... Tin Tin...

YO: Voy a pararme, **Tú**.

TÚ: (ATERRADO) ¿Para qué? Sería un gran esfuerzo... fuerzo... fuerzo. No sabemos si la puerta sigue a nuestras espaldas...

YO: Tengo hambre, **Tú**...

TÚ: Si te doy un brazo, te quedas quietecito.. cito... cito... Puedes comer un brazo, Yo. Tengo dedos. Cinco dedos. Uno por cada año. Por cada año antes que den las seis. "Quietos, niños. No salgan de casa. Adiós mamá. Adiós, papá. Adiós Mamerto. Mamerto mi mono me mima"....

YO VOLTEA, POCO A POCO, Y MIRA A SUS ESPALDAS. LA PUERTA TRAS EL COBRA UN BRILLO ESPECIAL. COMO ALUCINACION, COMO ESCARCHA DE LUNA, COMO BRILLO DE ESTRELLAS, COMO PORTAL DE LA NADA.

TÚ: ¿Yo?. ¿Estás allí, Yo? ¡Yo!

YO: ¡Brilla!

TÚ: Hola, Yo..

YO: La puerta, **TÚ**. Sigue allí... La puerta, brilla!!!

ESPACIO DE MUSICA. TU IMPACTADO VUELVE LENTO A SU POSICION ORIGINAL. NO PUEDE CREER LO QUE VE. LOS RECUERDOS. EL PRESENTE. LO OMINOSO. LO QUE NO DEBE SER VISTO.

TÚ: ¿Estás allí, Yo?

YO: (ALGO EN EL HA CAMBIADO) Creo que si, **TÚ**. Creo que si.

(PAUSA. **TÚ** SE VOLTEA Y LO MIRA FIJO)

TÚ: ¿Duermes?

YO: No... Sigo vivo...

ESPACIO DE MUSICA

TU: Lo siento, Yo. (ESPERA RESPUESTA QUE NO LLEGA) ¿Duermes?... Si te doy un brazo, te quedas quietecito. Puedes comer un brazo, Yo. Tengo dedos. Cinco dedos. Uno por cada año. Te doy un dedo. Un paraguas y esperamos que la lluvia de las seis. ¿Duermes? (PAUSA TENSA) La lluvia de las 6. 6 x 10 son 60- Más 1: 61. 61 son las órbitas seguras de los aproximados 200 satélites que tiene Saturno. Newton no lo sabia, pero nosotros si... ¿Estás allí, Yo?

YO: Sigo vivo, Tu

TU: Newton no lo sabía pero tu y yo si. Y Mamerto mi mono, el mono espacial. El lo recitaba. El decía: 9 son los satélites. 9 los de Saturno son: Mimas, Encélado, Tetis... Recita conmigo, Yo... Recita y te calmaras: Mimas, Encélado, Tetis Dione, Rea, Titán, Hiperión, Jápeto y Febe. Contento, Yo? Contento?

YO PONE UN PIE EN EL PISO. **TÚ** MIRA SU PIE Y LUEGO LO MIRA A EL

TU: ¿Qué haces?

YO: Intento...

TU: ¿Qué?

YO: No se...

TU: ¡Quieto!

YO: ¿Por qué?

TU: Mimas, Encélado, Tetis Dione, Rea, Titán, Hiperión, Jápeto y Febe

YO: Primer escalón: "cuidado te resbalas".

TÚ: Mimas, Encélado, Tetis Dione, Rea, Titán, Hiperión, Jápeto y Febe

YO: (PONE UN SEGUNDO PIE EN EL SUELO) Segundo escalón: "Agárrate por si te caes".

TÚ: (MUY ANGUSTIADO) Quietos, niños. No salgan de casa.

YO: Tercer escalón: "un esfuercito y llegaste..."

TU: No salgan de casa.

YO: ...busca asiento para que no te quedes parado".

YO SE INCORPORA, PISA FIRME EL SUELO. **TÚ** ESCONDE SU ROSTRO ENTRE SUS PIERNAS Y GRITA...

TÚ: ¡BUUUUUUM!

YO: (PROCLAMA) ¡Estoy vivo!

TU: Mimas, Encélado, Tetis Dione, Rea, Titán, Hiperión, Jápeto y Febe

YO: ¡Vivo!

TÚ: ¿Y Tu?

YO: Tu esta vivo también... No hubo buuuuuuuuum.

TU: No hubo buuuuuuuuum

YO: Sólo Tu, Yo y la puerta.

TÚ: Toc Toc

YO: Nadie nos escucha.

TÚ: Comieron sus oídos. Sólo dejaron uno. Un oído para escuchar 58 pecados.

YO: Ya no hay pecados. Sólo Tu, Yo y la puerta...

TU: 58 pecados y los 9 satélites de Saturno

YO: ¿Como es que se caminaba, **Tú**? De tanto tiempo detenido se me olvido cómo se camina...

TÚ: Expiando **Tus** pecados por autoconfesión... Regresa, Yo... Regresa, por Dios.

YO: (DA UN PASO) Regresa...

TÚ: ¿Qué haces?

YO: (DA OTRO PASO) Regresa...

TÚ: (SIN VOLTEAR) ¿Qué ves?

YO: (DA OTRO PASO) Regresa, por Dios... (MIRA SUS PIES) Camino, **Tú**... Camino...

TÚ: ¿Y cual es la diferencia, Yo?. No sabes si hay puerta o no hay puerta. Solo la ves pero no puede sentarte en ella. La silla esta acá. Esta acá. Podemos sumar, restar, esperar. E-S-P-E-R-A-R. Mientras tanto sabemos que MAMERTO MI MONO ME MIMA...MIMAME MI MONO, MAMA...M-A-M-A. Es divertido, ¿Yo? ¿No te parece? Sentadito, sentadito... Muy bien. Muy bien. Uno más uno, cero. Es perfecto. Perfecto. Muy bien.

MIENTRAS YO HA CAMINADO Y ESTA A LAS ESPALDAS DE **TÚ**. ESTE NO LO VE. POCO A POCO YO SE APROXIMA A LA PUERTA. MUSICA.

TÚ: Dónde estás, ¿Yo?

YO: Aquí, **Tú**. Aquí. A tus espaldas.

TÚ: ¿Espaldas? ¿Espaldas? No te acerques al espejo. No mires el espejo. Un espejo que se rompe son mil años de mala suerte.

YO: Han pasado más de mil años, **TÚ.** Y estoy cansado.

TÚ: Te doy mis brazos. Dos... Dos brazos. Diez deditos. Dónde estás, ¿Yo? ¡Regresa!

YO: Eso intento, **TÚ...** Eso intento... (TOCA LA PUERTA) Es real, **TÚ...** Es real...

TÚ: Qué cosa, ¿Yo?

YO: La puerta, **TÚ.**

TÚ: (SE REPLIEGA EN SI) No lo hagas, Yo. No lo hagas. La amapolas no siempre son moradas...

YO: ¿De qué color pueden ser si no, **TÚ?**

TÚ: No lo sé, **TÚ.** No lo sé... Sólo sé que las amapolas, no siempre son moradas. Que cuando una manzana cae, cae. **TÚ** mismo lo dijiste, Yo?... Lo que cae, cae sobre sí, a menos que lo haga de una manera deliberada para aplastar, oprimir, execrar, denigar a aquello sobre lo que cae.. Es la Ley de la Relatividad.

YO: De la Gravedad, **TÚ...** De la Gravedad. Y yo no quiero ser manzana, **TÚ.** No quiero ser amapola. No quiero ser silla, ni comer tus brazos o los míos hasta desaparecer. Voy a abrir la puerta, **TÚ.**

TÚ: (BAJITO, SUFRE) No lo hagas, Yo. Vendrá la Gravedad.

YO: Puede ser buena, **TÚ.**

TÚ: Se un niño bueno.

YO: Los niños buenos no comen sus brazos, **TÚ.**

TÚ: Estamos perdidos

YO: Baja de la silla, **TÚ.**

TÚ: (SE REPLIEGA) ¡No!

YO: Voy a abrir la puerta...

TÚ: No, no, no... (GRITA) NOOOOOOOOOO!.

Y MIENTRAS **TÚ** GRITA, YO ABRE LA PUERTA. SONIDO: UNA TERRIBLE BOCANADA DE AIRE PENETRA EN LA HABITACION, LANZÁNDOLOS AL SUELO. LEVANTANDO EL

POLVO. VUELVE LA CALMA. **TÚ** SE VE EN EL SUELO, LO TOCA, LO HUELE, SE ESCONDE, VUELVE A ABRIR LOS OJOS, TOCA EL SUELO, LO MIRA EXTRAÑADO, LUEGO LA SILLA A SU LADO. MIENTRAS YO SE HA ACERCADO A LA PUERTA, Y SE ASOMA FUERA DE ESTA. ASUSTADO ENTRA.

YO: ¿Estás allí, **Tú**?

TÚ: ¿Estás allí, **Tú**?

YO: ¿Te hablo a ti, **Tú**?

TÚ: Te escucho, **Tú**

YO: La Gravedad no existe.

TÚ: Entró y se lo llevó todo.

YO: Estamos flotando. Sobre un pedazo de roca. Solo las paredes de esta escuela en un pedazo de roca. El resto es vacío. Vacío y estrellas.

TÚ: (MOLESTO) Ningunas estrellas. Es algo en tus ojos, **Tú**.

YO: No me llames **Tú**.

TÚ: No me llames **Tú**.

YO: Entonces ¿cómo debo llamarte?

TÚ: No lo se. Pregúntaselo a lo que se fue.

YO: Muy bien! Estamos flotando, lo-que-se-fue..

TÚ: No puedo ser lo-que-se-fue. Es tu culpa. Abriste esa puerta, y sólo dejaste...

YO: (INTERRUMPE EXTASIADO) Espacio! Espacio y un pedazo de roca... Nombres sin sonido. Restos que buscan un nombre para existir. Acércate, quién seas?... La Gravedad no puede hacernos daño ya. Se lo llevó todo. Incluida a ella misma.

TÚ LO MIRA DESCONFIADO. LUEGO DECIDE INCORPORARSE, CAMINA PRIMERO A MODO DE PRIMATE, LUEGO SE VA IRGUIENDO POCO A POCO HASTA LLEGAR A LA PUERTA.

YO: Lo ves... Flotamos..

TÚ: Flotamos... Mil años y flotamos...

YO: ¡Aún flotamos!

TÚ: ¿Qué sentido tiene?

YO: (EXTASIADO) ¡Dios!

TÚ: ¿Y si cerramos los ojos?

YO: ¿Más? ¿Cuánto tiempo de ojos cerrados? De polvo acumulado en nuestros rostros? ¿Cuanto tiempo más de vida cubierta de polvo y puuums?

TU: No lo digas más...

YO: Cientos de estrellas... Miles... Naciendo y muriendo mientras nosotros nos quedamos aferrados a nuestros....

TU: (FUERTE) Puuum!!!... AHHHH !!!....

YO: Somos únicos y ningunos. Lo que hubo y lo que resta. Lo que fue y lo que inexplicablemente quedó... (deletrea) q-u-e-d-o...después de la tragedia... del imposible que leíamos en los libros cuando explotó la guerra y que nuestros padres supieron hacer realidad sus más terribles temores.

TU: ¿A nuestros padres les cayó la manzana de Newton?

YO: A nuestros padres, a la escuela, a los demás niños...

TU: ¿A Mamerto mi mono?

YO: A Mamerto también... Para que sirvió tanto satélite, tanta manzana, tanto Newton, tanto pecado... ¿Para qué si el Apocalipsis estaba escrito?. ¿Para qué tanto pedir perdón si igual hacía allí nos conducíamos?... Nadie hizo nada para cambiarlo... Nadie... Y ahora nosotros con esta carga encima... Esta carga de polvo... De palabras... (SE TRANCA SU VOZ) De palabras...

TU: ¡Mira, cometas!... y allá, la Vía Láctea...

YO: (CON DIFICULTAD) Hay un universo de ellas!!! Puedo verlas! Cuentan algo! Dicen algo!. Ayúdame, Tu. Ayúdame a rescatar nuestros nombres con ellas. Ayúdame a recuperar nuestra historia...

TU: ¿Si ponemos las sillas en su lugar y cerramos la puerta?

YO: Ayúdame a buscar un sentido...

TU: Cierra la puta puerta!

YO: Noooo.... (GRITA CON ESFUERZO TREMENDO) ¡PALABRAS! (SE ASFIXIA. UN PROFUNDO ESTERTOR SALE DE SU GARGANTA)

TU: Yo? (LLAMA) Yooo... Yo, arráncate lo que no se nombra... Hay puertas que no se abren.. Es que no lo aprendiste nunca, Yo? Una cosa es nombrar y otra repetir. La creación no es labor humana. Los 58 pecados si lo son. ¿Por qué quieres retar a la gravedad? La gravedad no debe ser molestada jamás.

YO: (ASFIXIADO)

TU: ¡Cierra la puerta!

LA GARGANTA DE YO SE TRANCA. YO SE PARALIZA. SE CONGELA.

TU: Mimas, Newton; Encélado, Tetis Dione, Richard e Isabel Newton, Rea, Titán. No menciones!!! No se dice!!!! Yo, Hiperión, Yo, Isaac Newton. Yo, Hannah Ayscough, James Ayscough, Margery Blyth Yo, vacío. Yo, secreto. Yo, silencio. Prohibido dar sentido. Yo, guardian. Yo, guardian. Yo, guardian. Primer mandamiento: no serás tragado por eso que hace que las sílabas se atasquen en la garganta. Segundo mandamiento: Honraras a tu padre, a tu madre y a tu propia estupidez. Tercer mandamiento: Nunca atentaras contra la gravedad. Repite conmigo, yo... Tercer mandamiento: Nunca atentaras contra la gravedad. Cuarto mandamiento: Olvidaras tu nombre para no ser satélite como Jápeto, Febe, Titan y Rea. Quinto: mandamiento: Honraras las palabras sueltas: Filómeno, Pleitoseno. (SE BALANCEA Y GOLPEA SUS MANOS MIENTRAS NERVIOSO FARFULLA) Sexto mandamiento: No blasfemaras mencionando el nombre de la santa madre ciencia en falso. Séptimo mandamiento: No tendrás otros dioses frente a ella que te hagan sentir único y particular. Octavo mandamiento: Olvidaras en nombre de la civilización. Noveno mandamiento: Obedeceras a tus errores y serás un niño bueno. Sentadito, sentadito... Lluvia tin-tin... Muy bien. Muy bien. Lluvia tin-tin... Uno más uno, cero. Es perfecto. Perfecto. Muy bien.

TU SE ACERCA A YO PARALIZADO CON LAS PALABRAS ATASCADAS EN SU GARGANTA.

TU: ¿Dejaremos de flotar, Yo?... ¿Tomaremos Tierra algún día, Yo? ¿Como la manzana de Newton? Respóndeme, ojos de vacío.... Mirada como polvo de estrellas... Labios de piedra que nunca más podrán pronunciar el misterio de la existencia de Newton... ¿Dejaremos de flotar? Décimo mandamiento: No interferirás con el exterminio propio del animal humano so pena de convertirte en uno de ellos y PUUUUM...

TU YA NO VE A ELLO. ESTE ES UNA ESTATUA. TU SE DEVUELVE A SU SILLA HORRORIZADO DE SI.

TÚ: ¿Newton no existió? (PAUSA)¿Y su padre, Isaac Newton, segundo hijo de Robert Newton, hijo mayor de Richard e Isabel Newton? ¿Tampoco existieron?... Yo tengo conocimiento del nombre de sus bisabuelos, desconozco el de la abuela, es decir la esposa de Robert, pero sí se que tuvieron once hijos, siete hijas y cuatro hijos de los cuales solo seis sobrevivieron la infancia. Por la rama materna: Nombre de la madre, Hannah Ayscough, hija de James Ayscough y Margery Blyth. Tuvieron dos hijos más, William y James, quienes se entregaron al sacerdocio y cuidaron de la educación del pequeño Isaac. La cosa hubiera sido diferente si Newton se hubiera quedado quieto. Pero qué se le va a hacer. Ya no podemos pedirle perdón al árbol. No podemos... (RESPIRA PROFUNDO) Aaaah, es una lástima que ya no puedas verme, Yo... Se siente bien flotar... Se siente bien flotar...

FIN

Caracas, 22 de Junio de 2000 (y 2008 también)

Caracas, 22 de Agosto, 2011 (¿algún día la terminaré de escribir?)

Una cuestion de fe

“DIOS AL OTRO LADO DEL MAR”



«DIOS AL OTRO LADO DEL MAR»

Pieza para teatro y flamenco escrita por Johnny Gavlovski E.

ACLARATORIA: “Dios al otro lado del mar” se ha presentado en diversos escenarios y espacios no convencionales. La referencia tomada para esta publicación fue el libreto con notas del autor/director en el montaje realizado en el Centro Cultural Chacao con música en vivo dirigidos por el maestro Harold Vargas

ELENCO CENTRO CULTURAL CHACAO (por orden de aparición)

Destino..... Carolina Israel Gavlovski

Beatriz..... Ety Mizrahi

Cantaor/marino 1... Carlos Mezza “Torbellino”

Marino 2..... Carlos Garmendia

Colon..... Hillel Potaznick

Narradora... Morella Biaginni

Fotografía..... Maite Domec

Producción ejecutiva.. Hebraica CSCD

Producción de arte... Morella Biaginni

Director musical..... Harold Vargas

Director de Arte..... Oscar Briceño Curiel

Director general..... Johnny Gavlovski E

ESCENA 1

MEDIANOCHE.

SE ESCUCHA UN CANTO DE MARINERO. CANTO DE DESPEDIDA.

UNOS MARINEROS ENTRAN CARGANDO SUS FARDOS. SE DETIENEN. ESCUCHAN AL CANTAOR. SUELTAN SUS FARDOS. LO ACOMPAÑAN CON PALMAS. SUS MOVIMIENTOS SON RUDOS, TOSCOS.

BEATRIZ ENTRA, LOS VE. TRATA DE PASAR DESAPERCIBIDA. UNO DE ELLOS SE LE ACERCA, LE QUITA EL VELO QUE CUBRE SU ROSTRO.

MARINO 1.— ¿Y qué hace una moza como tú a estas hora en el puerto? ¿Se te va el amor?

BEATRIZ TRATA DE ESCAPAR

MARINO 1.— ¿Qué te hecho una pregunta? ¿O eres una malquerida, o eres una...?

MARINO 2.— ¡Judía! ¿Acaso no les ves el rostro de susto?.. ¡Judía!

BEATRIZ.— ¡NO!

MARINO 2.— ¡Judía!

MARINO 1.— ¡Judía!

MARINO 2.— ¡La reina los ha expulsa'o!

MARINO 1.— ¡Judía!

LOS MARINOS LA ACOSAN. EL CANTAOR LOS DETIENE. CON SU CANTO LOS ALEJA. BEATRIZ LO VE CON DESCONFIANZA. A UN GESTO DEL CANTAOR, SALEN LOS MARINOS.

ESCENA 2

PRELUDIO MUSICAL

ELLA SOLA. CANSADA, ASUSTADA, BUSCA:

BEATRIZ.— Cristóbal... Cristóbal... (SE SIENTA) Dios, dame fuerzas...



ESCENA 3

ENTRADA **DESTINO CON COLÓN.**

ENTRA **NARRADORA.**

Palus, así querían describir los romanos el paisaje de Laguna de donde un día, muchos años después partió COLÓN. Palos de la Frontera y fue un 3 de agosto de 1492. Palos de la Frontera, tres carabelas y un rumbo a lo desconocido.

El día anterior no era el de la algarabía y la complicidad. No se complotaba en Palos contra la corona de Portugal, no había temor al castigo por el Tratado de Alcázovas. El único temor hasta entonces, era ir a saquear a Guinea portuguesa y quizás... Quizás... por puro semblante diplomático, ser condenados a servir a la Corona, durante dos meses, en las dos carabelas aparejadas a la costa.

EL CANTAOR VA SALIENDO ENTONANDO UN TRISTE LAMENTO



NARRADORA.— Pero todo había cambiado desde que el 30 de abril, los Reyes ordenaron que esas naves se pusieran al servicio de Cristóbal Colón y que además se les pagasen cuatro meses al precio habitual para completar los seis meses que se preveía duraría la travesía. La Corona reducía así los gastos de la expedición y vinculaba a ella a los expertos marinos de Palos.

BAILAORA.— OJO ZAPATEO MAS LARGO: COMPAS Y MEDIO —PAUSA— MEDIO COMPAS.

NARRADORA.— Pero ya lo dijimos, el día anterior no era el de la algarabía y la complicidad. El día anterior era para el silencio y el arrepentimiento. Lo desconocido no es destino y menos si se recubre de incertidumbre. Marinos, no era todos los que ocuparía las naves, había prófugos. Prófugos por delitos, prófugos por religión. Prófugos de la Inquisición. Prófugos acusados de crímenes rituales como robar la hostia sagrada, profanarla y crucificar a un niño.

Mentiras para justificar los «Estatutos de Limpieza de Sangre» en toda España. Excusa para imponer la uniformidad religiosa y así darle un sentido trascendental al fin de la presencia política de los musulmanes en España.

Esa noche era el último día para los judíos poder huir de la conversión y el fuego de la hoguera. Para huir de la voz de los pregoneros que vociferaban en plazas públicas el Edicto Real, en cada pueblo, en cada ciudad. Los judíos que se quedaran y abrazaran el cristianismo serían salvos. Decían ellos, se sabía que no era verdad... Se presionaba con el caso del Rabino Mayor de Castilla Abraham Senior, gran colaborador de los Reyes Católicos. Bautizado él y su familia. El nombre Abraham quedó borrado y comenzó a llamarse Fernán Núñez Coronel. Ganó un prestigio, perdió la dignidad.

COLÓN Y DESTINO entran. Se encuentran. Se escucha la melodía del Habinu Malkeinu³⁵. Colón lo escucha y comienza a cantar. Destino se le une...

En Español:

Padre nuestro, Rey nuestro
agrácianos y respóndenos.
Padre nuestro, Rey nuestro
agrácianos y respóndenos,
porque no tenemos acciones (para pedir a cambio de ellas).
Haz con nosotros,
haz con nosotros,
haz con nosotros caridad y bondad
y sálvanos,
porque no tenemos acciones (para pedir a cambio de ellas).
Haz con nosotros,
haz con nosotros,
haz con nosotros caridad y bondad,
y sálvanos.

Transliteración del hebreo moderno:

Avinu malkeinu sh'ma kolenu
Avinu malkeinu chatanu l'faneycha
Avinu malkeinu chamol aleynu
V'al olaleynu v'tapenu
Avinu malkeinu
Kaleh dever v'cherev v'raav mealeynu

³⁵ (en hebreo, אבינו מלכנו, *Padre nuestro, Rey nuestro*) *Liturgia judía*

Avinu malkeinu kalehchol tsar
Umastin mealeynu
Avinu malkeinu
Avinu malkeinu
Kotvenu b'sefer chayim tovim
Avinu malkeinu chadesh aleynu
Chadesh a leynu shanah tovah
Sh'ma kolenu
Sh'ma kolenu
Sh'ma kolenu
Avinu malkeinu
Avinu malkeinu
Chadesh a leynu
Shanah tovah
Avinu malkeinu
Sh'ma kolenu
Sh'ma kolenu
Sh'ma kolenu
Sh'ma kolenu

NARRADORA.— Ya lo dijimos, el día anterior no era el de la algarabía y la complicidad. El día anterior era para el silencio y el arrepentimiento. Para el prófugo que buscaba una esperanza allende el mar, montados en dos carabelas y la nao Santa María.

Era 11 de octubre de 1492, y COLÓN mira el horizonte. COLÓN se despide. Colón delira...

DESTINO CANTA «LA SERENA»(*Cantos anónimos sefardíes*).. 1 Estrofa...

*Si la mar era de leche
Yo me peshcador
Peshcaria mis Dolores
Con palavricas d'amor*

OJO: EN SU SALIDA DESTINO EMPUJA A COLÓN HACIA BEATRIZ. ELLOS SE SORPRENDEN ANTE ENCUENTRO

ESCENA 4

COLÓN (RESPONDIENDO TRATANDO DE TRANQUILIZARLA).— Dios os protegerá.

BEATRIZ.— Cristóbal...

COLÓN.— ¡Bajad la voz!

BEATRIZ.— Nadie está escuchando.

COLÓN.— Conocéis la cantidad de enemigos en mi haber. Conocéis perfectamente a todas las ponzoñosas lenguas que han de guardarme encono por tener el favor de Su Majestad en esta empresa.

BEATRIZ.— Prefiero los enemigos en tierra, que el infierno bajo el mar.

COLÓN.— Creed en mi propósito, Beatriz amada. Solázate en la esperanza de nuestro pueblo.

BEATRIZ.— A los oídos de su remisa alteza Fernando vos sólo proferís necedades que no vendrán bien a vuestro crédito a menos que le entreguéis provecho inmediato de vuestra empresa.

COLÓN.— Vuestros temores os llevan a desvariar.

BEATRIZ (CON TEMOR).— No, Cristóbal. ¿Cuánto tiempo tomará la Reina en descubrir que la habéis engañado con esas patrañas de la ruta a las Indias?

COLÓN.— Beatriz...

BEATRIZ.— Muy bien conozco que eso no es más que un invento vuestro para...

COLÓN (COMPLETA AMOROSO).— ... alcanzar la Tierra Prometida. El sueño de nuestros antepasados, amada mía. El lugar donde habitan las tribus perdidas de Israel sin temor a ser perseguidos por no profesar la misma fe de la Iglesia. Mujer, sabes muy bien que a partir de esta medianoche, no podrá quedar un sólo «yudío» en el reino so pena de convertirse o morir en manos de los verdugos de la Inquisición.

BEATRIZ.— La Inquisición descubrirá a todos los «jahamim» (1) que has escondido en las carabelas.

COLÓN.— Con buen dinero se pagó el silencio de aquellos reos que cambiaron sus documentos con nuestra gente... Beatriz amada, nadie revisará el equipaje de quienes han de ser considerados la escoria de España.

ESCENA 5

MARINOS BAJAN POR MUELLE CON FUERTE E INTIMIDANTE TACONEO. DESDE LO ALTO DEL MUELLE CANTAOR OBSERVA

MARINO 1.— Almirante, y esa mujé?

MARINO 2.— Almirante, que nos vamos.

MARINO 1 TRATA DE LLEVARSE A COLÓN.

A ESPALDAS DE COLÓN, MARINO 2 INTIMIDA A BEATRIZ. COLÓN SE INTERPONE, CON RISAS, MARINOS TRATAN DE LLEVAR A COLÓN AL MUELLE, ANIMADOS POR CANTAOR

ENTRA DESTINO POR EXTREMO OPUESTO. SILENCIO. CANTAOR SE MIRAN, SE RETAN EN SILENCIO. MARINOS SE DETIENEN.

BEATRIZ CORRE A UN EXTREMO PROTEGIDA POR COLÓN.

DESTINO Y MARINOS SE CRUZAN. A UN GESTO DE CANTAOR, MARINOS SALEN TRAS EL, NO SIN ANTES ECHAR UNA ULTIMA MIRADA A LA ESCENA. SALEN.



MAITÉ DOMEK FOTOGRAFÍA 

ESCENA 6

BEATRIZ.— Expulsados, apartados como a la peste. Somos la lepra de su fe inmaculada. La escoria somos nosotros, Cristóbal, y por ello, os doy advertimiento, a que esos mismos criminales, a quienes comprasteis sus documentos para ocultar en las carabelas a nuestros rabinos, tienen conocimiento de vuestras intenciones.

COLÓN.— Vuesa merced exagera en temores.

BEATRIZ.— ¿Exagero yo? Sois vos quien cerráis los ojos a ese costal de malicias que os acecha.

COLÓN.— Beatriz...

BEATRIZ.— Despertad Cristóforo! No debéis confiar en esos criminales. A éstas horas habrán dado grandes voces y toda la corte acudida al ruido. De seguro alguno rufián ya habrá negociado con el Santo Oficio.

COLÓN.— Nada dirán.

BEATRIZ (SUSPICAZ).— Por supuesto, si es el caso que el mismo Gran Inquisidor les pide silencio.

COLÓN.— ¿Por qué decís eso? Suficiente locura con la mía...

BEATRIZ.— (PROSIGUE INSISTENTE) De seguro las tribus perdidas de Israel conservan todos los tesoros de nuestros padres, aquel que los cruzados nunca hallaron... Os imagináis, Cristóbal: Las tablas de la Ley, el sagrado tabernáculo...

COLÓN (SOÑADOR-PARA SÍ).— El sagrado tabernáculo! ... Demasiado sería mi buena estrella si yo fuera el elegido para devolver a mi pueblo tal joya... Os imagináis, Beatriz la bienaventuranza... (RÍE) Quizás hasta el arca del humilde Noé sea usada por nuestros hermanos perdidos para surcar la Mar Océana.

BEATRIZ (SOMBRÍA).— Hasta que el Santo Oficio decida hacerla nave oficial de la Inquisición...

COLÓN (MOLESTO RECLAMA).— ¿Qué clase de demonio se ha posesionado de vos?

BEATRIZ.— El de la sinceridad. Jamás seréis comandante del arca de Noé, ni devolveréis al Reino de Judá ningún tabernáculo. Si no es el Santo Oficio, serán los corsarios de la corona quienes no tardarán en haceros naufragar. Os seguirán, Cristoforo sin respetar vuestro título de Almirante e Visorey e Gobernador General de las Indias. Os arrebatan todos los tesoros que encontrareis y vos agradeced si con vida termináis... Abrid los ojos! El rey declarara las tierras descubiertas como provincia de la corona y a vos, a vos

Almirante COLÓN os tacharan de yudío, farsante, traidor a la reina... (GRAVE) y nadie de los nuestros acudiría en vuestro auxilio... Considerarán que fuisteis vos quien condujisteis a los incendiarios de nuestra sangre al único lugar de la tierra donde nuestra tradición aún no ha sido profanada.

COLÓN.— Vine a vos por un poco de amor y me despedís con tamaño fardo de malos augurios! Bien lo dice el Eclesiastés: «De la vestimenta nace la polilla, y de la mujer, la maldad del varón».

BEATRIZ.— Por qué no recordáis mejor lo que dice el Talmud.— «A tal hombre, tal mujer».

COLÓN.— ¡Válgame el cielo!

BEATRIZ.— Nunca olvidéis que de mano de mujer conseguisteis los dineros para atravesar la mar oceána.

COLÓN.— De mujer no... De la Reina!

BEATRIZ.— ¿Y por ser Reina es menos mujer?

COLÓN (MIRA A TODOS LADOS, CHEQUEANDO NO LA ESCUCHEN). — ¡Calla, Beatriz! No podéis colocar sobre los hombres de doña Isabel la responsabilidad única de la expulsión

BEATRIZ.— Bien lo hace Isabel; bien lo hace Fernando

COLÓN.— No son ellos los primeros en expulsar a los yudíos.

BEATRIZ.— Lo sé. Pero en vez de seguir el ejemplo de Portugal y Austria, siguen la senda del odio.

COLÓN.— Nos han ofrecido alternativas...

BEATRIZ.— ¿Cuál? ¿La conversión? ¿Eso es una alternativa? ¿Quieres ser llamado Colón el marrano?

COLÓN.— Otros ofrecieron la muerte

BEATRIZ.— Esa hubiera sido mi elección. ¡A fe mía os lo juro! Estos hoyos míos vieron como sus predicadores anduvieron de pueble a villa, por toda aldea vociferando: «herejes convertíos a la fe cristina u optad por la muerte» ¿Arrodillarse a las puertas de Roma es una opción?.. De solo pensarlo, muero... De sólo pensar que en ese cuerpo mío hincado, renegando de lo que soy... estalla el llanto en mi alma... el lamento de mis padres, los padres de mis padres... Me arde la historia en la sangre.

COLÓN.— Y a mí me arde la visión de cuantos he visto escarmentar por su fe... De cuantos he oído gritar en las hogueras Crees que tú y yo vamos a cambiar eso? No podemos dejarnos llevar por el dolor, Beatriz. Hay que pensar en frío



BEATRIZ (IMBUIDA EN SU DOLOR).— «acordamos de mandar salir todos los yudíos y judías de nuestros reinos y que jamás tornen ni vuelvan a ellos ni alguno de ellos».

COLÓN.— Juan de Coloma fue quien acordó la real provisión de expulsión de los reinos de Castilla. No la Reina

BEATRIZ.— Carentes de toda excepción, fuera. Tanto los nacidos en Castilla y Aragón, como los venidos de fuera...

COLÓN.— Beatriz...

BEATRIZ.— Cuatro meses... Cuatro meses para venderlo todo; pero eso si... El dinero no sale de estas tierras, ni moneda acuñada, ni plata, ni oro, ni en forma de armas, ni caballos. Pura mercadería o letra de cambio. Papeles que sólo servirán para garantizar la ruina. Nuestra ruina... Y tú COLÓN. Mi pobre salvador. Mi ingenuo almirante que todavía desea creer en la bondad de quien no la tiene; decidme, en realidad ¿creéis que vuestro plan de encontrar la tierra prometida no será descubierto?

COLÓN.— Escuchad...

BEATRIZ.— No! Escuchadme vos a mí! En verdad creéis que cuando se descubran vuestro plan, vuestra señora, la Reina, os protegerá?

COLÓN.— No lo dudo, Isabel

BEATRIZ.— Pues yo sí. Y en caso de que vos tuvieras razón. Si os protegiera, la entregarías como manjar a los enemigos de la corona, y desde entonces, Isabel de Castilla será conocida como la protectora de herejes.

COLÓN.— Dios no lo permitirá.

BEATRIZ (ENFRENTA SOMBRÍA).— Dios ya no vive en estas tierras.

COLÓN.— No blasfemes contra Él.

BEATRIZ.— Nos abandonó hace tiempo, pues de ser lo contrario jamás permitiría que en Su Nombre, sucediera todo esto.

COLÓN (PARA SÍ- TRATANDO DE CONVENCERSE).— Dios está con nosotros.

BEATRIZ (INCRÉDULA).— ¿Dónde? ¿Al otro lado del mar?

COLÓN.— Sí. Y yo voy a buscarlo.

BEATRIZ.— Si tenéis que marchar, allende los mares, a buscarlo, entonces ese no es el Dios de nuestros antepasados.

COLÓN (MOLESTO).— Incubos dominan vuestra mente, secan vuestro corazón, apagan vuestras esperanzas.

BEATRIZ.— Los textos sagrados lo dicen.— «En cualquier lugar donde mencionaras mi nombre, vendré a Vos y os bendeciré»... ¿Cuántas veces entonces debo gritar Su Nombre para que acuda con Su Gracia? (ROMPE EN LLANTO)

COLÓN.— Dios no tiene que ver con las decisiones humanas, Beatriz.

BEATRIZ (ESTALLA) .— ¿Y con nuestra salvación? ¿Con eso tampoco tiene que ver?

COLÓN.— No os reconozco Beatriz. ¿Dónde está tu fe?

BEATRIZ (IMPOTENTE ESTALLA EN LLANTO-RABIA).— La expulsaron también... La pisotearon... La quemaron... Me la arrancaron en cada ser querido que veo partir... Y lo que queda... lo que queda de ella, fe agoniza cuando os veo marchar, ciego, sobre una marea que no tardará en arrastraros al borde del planeta

COLÓN.— ¡Dios!

BEATRIZ.— Y si desaparecéis en el abismo? Si sois víctimas de un monstruo marino o de los dragones, que según cuentan, velan en los límites de la Tierra... Cristoforo, por última vez os plugo: rescatad a vuestro hijo de su custodio y huyamos a Holanda.

COLÓN.— Diego queda en el monasterio, Beatriz.

BEATRIZ.— Hasta que la Inquisición de pruebas que su madre la portuguesa Felipa Moniz-Perestrello era de estirpe hebraica.

COLÓN.— No se atreverán... Jamás podrán demostrarlo. Mi hijo es pariente de nobles. Su madre fue comendadora de Todos los Santos de la Orden Militar de Santiago en Portugal. Fuimos casados con el consentimiento del maestre de Santiago, Juan II. No se atreverán a tocarlo.

BEATRIZ (INTERRUMPE).— No seáis ingenuo. En estas tierras nadie está seguro. Si hasta del mismo confesor de la reina, prior del Prado, es blanco de rumores, de ser nieto de vientre judío. A partir de esta noche nadie está a salvo...

COLÓN.— Os prometo que regresare. Sacaremos al niño de Portugal, y os llevare a vos y a él a...

BEATRIZ.— ¡Basta de soñar! (PAUSA. ACARICIA SU ROSTRO) Perdón... Perdón por atormentaros. Perdón por ensombrecer esos ojos tuyos... míos... con la sombra de mis miedos... Perdonadme amor mío. Entended que muero de miedo. No es fácil amar, como yo, con desesperación, a un almirante ciego, a una mula visionaria... (ROMPE EN LLANTO) No podré sobrevivir esperando vuestro retorno. Mis fuerzas menguan cada vez que os sueñe luchando con hombres que andan con los pies para arriba...

COLÓN.— Los llamados antípodas son sólo suposiciones...

BEATRIZ.— Vos mismo me contasteis los testimonios de aquellos que aseguran la vida al otro lado de la Tierra, donde los árboles crecen hacia abajo y llueve y neva hacia el cielo...

COLÓN (TRATA DE ALIGERAR LA SITUACIÓN).— Y os dije que todo depende del hemisferio desde donde lo contempléis...

BEATRIZ.— Sabéis a ciencia cierta que la Tierra no es redonda.

COLÓN (LA ABRAZA-BROMEA).— ¿Y si los antípodas son las tribus perdidas?

BEATRIZ.— No quiero chanzas, COLÓN.

COLÓN (PROSIGUE).— ... Que los descubra estudiando nuestras leyes, con severos «bonetitos» coronando las copas de sus cabezas

BEATRIZ.— Dejadlos en paz, andando al revés, y reconducid el rumbo de las embarcaciones hacia Palestina. Serías seguido como el santo Moshé por el desierto... Y en llegando a la Ciudad Santa te esperarían como la más amorosa novia, para escucharos recitar en nuestro lecho los versos de amor del sabio Salomón.

COLÓN (CITA DEL CANTAR DE LOS CANTARES).— «Cuan hermosos son tus pies en las sandalias. Oh hija de príncipe. Los contornos de tus muslos son como joyas, obra de mano de excelente maestro. Tu ombligo como taza redonda que no le falta bebida».

BEATRIZ.— Cristóforo...

COLÓN (CONTINUA).— «Tu vientre como montón de trigo cercado de lirios».

BEATRIZ (SUSURRA, EN REFERENCIA AL CANTAR).— Me tenéis enferma de amor...

COLÓN (CONTINÚA).— Tus dos pechos como gemelos de gacela...

BEATRIZ (BESÁNDOLO-ANSIOSA). — Id a Yerushalaim. Allí os daré «hijos» (2) y os amaré hasta el último de mis días... Seréis para siempre recordado amado Almirante, y yo orgullosa contemplare el sincero amor de quienes os erigirán guía de nuestro pueblo «diriyéndose» a vos sin los vestidos de la lisonja, con sinceras palabras de respeto, sin que la adulación os acreciente o otro vano respeto os disminuya. Amado, si El Santo, Bendito Sea está con nos, la expulsión de estas tierras es Su señal. ¿En qué mejor lugar podría reunirse nuestro pueblo que no sea en la ciudad de David?

COLÓN.— Tierra Santa...

BEATRIZ.— La tierra de nuestros padres...

COLÓN.— Tierra Perdida.

BEATRIZ.— Tierra Prometida...

Johnny Gavlovski



ESCENA 7

ENTRAN MARINOS Y CANTAOR

MARINOS 1 y 2.— ¡Vamos! ¡A elevar velas, marino! Vamos!

CANTAOR.— Colón... ¡Nos vamos!

BEATRIZ (AFERRÁNDOSE A EL). — ¡No! Aun no, por favor!

COLÓN.— Beatriz...

BEATRIZ.— El sol aun no despunta en el horizonte. No me quites estos últimos minutos por favor... Por favor...

CANTAOR, MARINOS AD LIB.— ¡Colón que nos vamos! Deja a la mujer en el puerto...

COLÓN VA A ENFRENTAR

BEATRIZ.— Son criminales. Vos lo sabéis. No todos los que lleváis son hombres de fe. No caigas en tentación,.

MARINO 1.— O tráetela, ¡qué falta hará! (RÍEN)

COLÓN SE ZAFAR DE BEATRIZ Y CUANDO LOS VA A ENFRENTAR ENTRA DESTINO. AL HACERLO COLÓN Y BEATRIZ SE PARALIZAN.

MARINO 2.— ¿Qué, Destino? ¿Te atreves con nosotros?

COMIENZA ESCOBILLA, FUERTE, VIOLENTA, CORONADA CON LA VOZ DEL CANTAOR.

DESTINO LOS VENCE. ELLOS SE ALEJAN ASUSTADOS. CANTAOR LA MIRA CON DESCONFIANZA Y SALE TAMBIÉN.

DESTINO SE ACERCA A COLÓN Y BEATRIZ. LOS RODEA CANTANDO: «SI DE VIVIR SE TRATA».

COLÓN Y BEATRIZ LA ACOMPAÑAN CON UN «BAILE DE CORTE»

AL FINALIZAR, A UN GESTO DE DESTINO, COLÓN VA LENTAMENTE HACIA UNO DE LOS BARRILES DE MADERA.



ESCENA 8

COLÓN.— Seríais capaz de mantener este huevo derecho sobre la punta?

BEATRIZ.— (CONFUSA).— No os entiendo... ¿Deliráis?

COLÓN.— Tratad.

BEATRIZ.— No es momento de juego...

COLÓN.— Es momento de fe, y mi fe es como el equilibrio de este huevo. Nadie cree en la posibilidad de que pudiese mantenerse derecho sobre su punta y sin embargo, quiero demostraros que sí.

BEATRIZ (CON PESAR-ALEJÁNDOSE).— No hay manera de restituiros la razón.

COLÓN (LE CORTA EL CAMINO).— Todos colocan el huevo sobre la punta y al éste caer claman: «No. No es posible». Pero yo digo que sí. (VA APLANANDO UNA DE LAS PUNTAS DEL HUEVO) Escuchadme, pues mi entendimiento tiene

dos motivos para ser testarudo: fervor genovés y judía persistencia. Y por esos dos componentes de mi razón os juro que este huevo se sostiene sobre su punta...

(COLÓN LO SUELTA Y EL HUEVO SE SOSTIENE)

COLÓN.— Que mejor argumento para que confiéis en mí que este huevo. Ahí véis el imposible hecho realidad. Bastó pensar en ello, Beatriz.

(BEATRIZ TOMA EL HUEVO)

BEATRIZ.— El huevo no se sostiene sobre su punta.

COLÓN (SONREÍDO).— ¿Y sobre qué sino?

BEATRIZ (CORTANTE ACUSA).— Achatasteis la punta.

COLÓN.— Sigue siendo punta.

BEATRIZ (SECA).— El huevo se sostiene sobre una trampa.

(Y BEATRIZ ESTRELLA EL HUEVO CONTRA LA MESA. PAUSA TENSA)

COLÓN.— Una cosa es la fe en trampas y otra las trampas de la fe. La una justifica vuestras acciones, la otra excusa vuestros sueños. Para mí esos son los dos lados de la Tierra, y por temor, no dejaré de soñar. Suficiente con ver como truecan los nombres de nuestros padres, nos señalan como marranos, nos expulsan, vejan y queman, en nombre de un crimen que no nos pertenece.

BEATRIZ (REPITE AMARGA).— Asesinos de Cristo.

COLÓN.— Y si así fuera, todos hacen vista ciega a la bondad del rabí de Galilea, que perdonó antes de morir.

BEATRIZ.— De que nos sirve su perdón si por él nos persiguen.

COLÓN.— Él no ordenó venganza, Beatriz, y yo no me prestaré al juego de falsos discípulos, adoradores de la sangre. Cristóforo Colón será como él, y como todos aquellos que hicieron de sus sueños, la substancia de su fe... Entendedlo de una buena vez, Beatriz, hasta Tierra Santa nos perseguirán... Debemos buscar un lugar, un nuevo hogar donde reconstruir nuestro pasado.

BEATRIZ.— Al otro lado del mar.

COLÓN.— Sí.

BEATRIZ.— ¿Y vos podéis dar fe que allá no os perseguirán? Entonces ¿por qué no me lleváis a mí? ... ¿Y a Diego, vuestro «hiyo?»

COLÓN (CON AMARGURA).— No hagáis más dura la despedida, Beatriz. Tan sólo dadme un beso antes de partir.

BEATRIZ (AMARGA).— Guardad vuestros labios para el momento en que tengáis que abrirlos y gritar.— «Caballeros de las tribus perdidas de Judea, soy Cristóforo Colón. Vengo a reclamar esta nueva tierra prometida, en nombre de los ‘judíos’ expulsados por la Corona de Castilla. Deseo liberar a mi pueblo y traerlo aquí. Hermanos antípodas, ayudadme a dividir la mar en dos»...

COLÓN (RECOGE UN FARDO Y SE DISPONE A PARTIR).— No seré yo quien divida la mar, Beatriz.

BEATRIZ.— ¿Quién si no?

COLÓN.— Al igual que ayer... Dios.

BEATRIZ.— Si Dios existe, que se apaguen las hogueras donde queman la Tora, donde mueren nuestros mártires.

COLÓN (PARTIENDO).— Exigídselo al hombre, no a Dios...

BEATRIZ (FURIOSA).— A Dios. A El plugo por ver su faz...

COLÓN (MARCHÁNDOSE).— Que la paz sea contigo, Beatriz...

BEATRIZ.— ¿Dónde está Dios, Colón?

COLÓN (EN LA DISTANCIA).— Al otro lado del mar.

BEATRIZ QUEDA SOLA, CONTENIENDO LA ANGUSTIA Y EL LLANTO, MIENTRAS VE A COLÓN PARTIR. DESTINO LE CANTA «NACÍ EN ÁLAMO» LUEGO SALE HACIA COLÓN PARA ACOMPAÑARLO.



ESCENA 9

CANTAOR SE CUELA EN ESCENA CON UN DOLOROSO CANTO DE DESESPERANZA. TOMA A BEATRIZ, LA LLEVA AL BORDE DE LA ESCENA. BEATRIZ SE DEJA ATRAPAR POR LA FUNESTA FIGURA. CUANDO ESTE LA VA A LANZAR, ENTRA DESTINO. BEATRIZ CORRE HACIA ELLA Y CAE A SUS PIES. CANTAOR SE ALEJA LENTAMENTE DE FORMA RETADORA...

DESTINO CANTA A BEATRIZ, "LA SERENA" (*Canto anónimo sefardí*).

Si la mar era de leche

Yo me peshcador

Peshcaria mis Dolores

Con palavricas d'amor

Si la mar era de leche

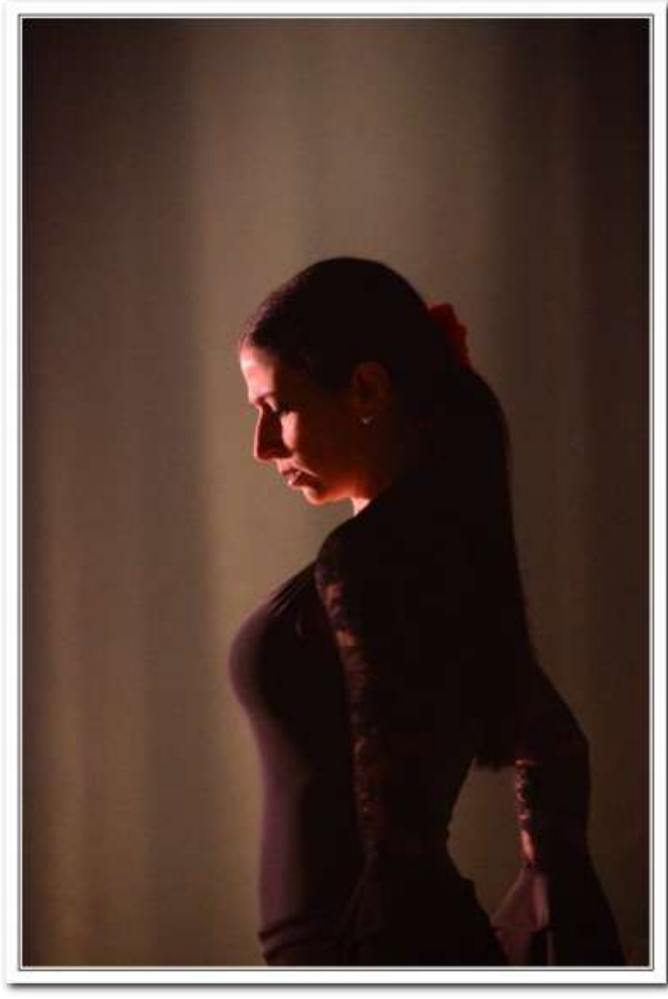
Johnny Gavlovski

*y los barquitos de canela
Yo me mancharia entera
por salvar la mi bandera*

*Dame la mano tu Palomba
Para suvir al tu Nido
Maldicha que durmes Sola
Vengo a durmir contigo*

BEATRIZ SE ABRAZA A DESTINO
¡FUERTE REDOBLE DE GUITARRAS!

FIN



“EL RETO”

LA FATUA LIBERTAD DE LA POSTMODERNIDAD

Beatriz Rodríguez Perazzo³⁶

La obra teatral *El Reto*, escrita en el año 2017 por el psicólogo y dramaturgo Johnny Gavlovski concebida para teatro breve, es de una profundidad filosófica impactante que involucra de manera integral los aspectos teológicos, psicológicos y sociológicos que intervienen alrededor del arcano central de la vida de un ser humano, el cual es la coexistencia del libre albedrío con la imposibilidad de independizarse del Creador so pena de alejarse inexorablemente de su condición original con la consecuente autodestrucción ontológica de sí mismo.

El libre albedrío complaciente de la imaginación y la voluntad del EGO del ser humano lo irá convirtiendo en un ser distinto en cualidad y esencia al Creado, evolucionando hacia su mutación con la creación de nuevos híbridos como el mismo Gavlovski (2016:80) en su libro *Sublimaciones* conceptualiza, los cuales teológicamente podrían considerarse "egrégores" o demonios y que lleva a un laberinto de gran angustia al verse inmerso en un infierno que es la sociedad del hombre postmoderno.

La obra está conformada por tres personajes, dos funcionarios públicos en una oficina: LUCIO (Lucifer) y ADÁN (el ser humano) y el JEFE (Dios) quien existe pero no se le ve porque está *arriba* (cielo) y ellos en su oficina en el *sótano* (mundo terrenal).

El corpus de la obra se centra en la pérdida del sentido del RETO original que Lucifer tuvo que asumir inexorablemente por ser como todos los ángeles

³⁶ Beatriz Rodríguez Perazzo: Socióloga egresada de la Universidad Central de Venezuela y Especialista en Comunicación Social. Profesora Titular de la Universidad Metropolitana, a cargo de las cátedras: Teorías sociológicas, Sociedad de la Información, Teorías del Desarrollo y Dilemas Morales Contemporáneos.

espíritus para servir por causa de los que heredarán la salvación (Hebreos 1:14) cuando fue expulsado del *Paraíso* como castigo por instigar a Eva y a Adán a comer del fruto del *árbol prohibido*, en un acto de soberbia y desobediencia frente al Creador, queriendo ser el señor de la creación cósmica, ser semejante a Dios con su poder y usurpar la autoridad del mismo sobre los ángeles. Dice Gavlovski en voz de LUCIO hablando con Dios: *"Ya lo sé, el reto es que intente desviar este espíritu de su fuente primordial y conducirlo por el camino hacia abajo (RESPONDE) ¿Si puedo capturarlo? ¿Dónde has estado? No tengo vergüenza en confesarte nada, Señor. Te lo digo sin ningún tapujo. Me han superado... Me han superado tanto que me aburren..."*

Lucifer a través de la serpiente convenció a Eva a comer la manzana revelándole que de hacerlo *se les abrirán a ustedes los ojos; entonces ustedes serán como dioses y conocerán lo que es bueno y lo que no lo es.* (Génesis 3:5)

En castigo a su rebeldía en el *Paraíso*, Dios lo arroja del mismo y la actuación del demonio queda imposibilitada al Bien siendo un ser actualizado, reducida la misma a tentar, perseguir y acusar a los seres humanos, con el deseo de verlos sucumbir a las tentaciones y así criticar el fracaso de Dios al crear al ser humano, minimizando su pretendida exclusiva culpa por el pecado del HOMBRE.

Juan el apóstol se refiere a Satanás como el acusador de nuestros hermanos: *Entonces oí una gran voz en el cielo, que decía: Ahora ha venido la salvación, el poder, y el reino de nuestro Dios, y la autoridad de su Cristo; porque ha sido lanzado fuera el acusador de nuestros hermanos, el que los acusaba delante de nuestro Dios día y noche.* (Apocalipsis 12:10)

Como ilustración de la actuación del demonio, en el libro de Job hay un pasaje muy significativo cuando Dios hablando con Satanás se refiere a Job como *un varón recto y honrado, temeroso de dios y apartado del mal*, y éste le contesta desprestigiando y calumniando al carácter de Job que la única razón de que éste le obedece es porque: *has puesto un cerco de protección y bendecido el trabajo de sus manos*, y le reta a que pruebe a consentir calamidades y tocarle sus pertenencias: *Verás si no te maldice en tu propia cara.* (Job 1:8-11)

En la obra *El Reto*, ADÁN le dice a LUCIO: "*Mirarlo a uno con esos ojos de rata aterrada. Clavarle a uno la mirada en todo momento como si trataras de encontrar el más mínimo detalle para... para qué?*"

LUCIO el Lucifer del autor Gavlovski llama con desprecio a ADÁN *autómata* y *hombrecito*, y con una suerte de rivalidad y engreimiento le dice a Dios: "*Te lo dije desde que lo moldeaste con aquel barro...*" y en el siguiente texto Lucifer humilla y desmoraliza al Hombre; dice LUCIO: "*No puedes, hombrecito. No puedes... Solo te excita el olor del miedo, como tú lo llamas. Hasta que te das cuenta que ese olor es el tuyo. Tu propio hedor. Entonces allí te paralizas. Te vuelves nada... Es mejor creer que el miedo es del otro. Entonces sí es fácil golpear, humillar, controlar, someter, guerrear. Valentía es como llamas cuando el hedor es del otro? (SALTA SOBRE ADÁN HUNDIENDO EL ROSTRO DE ESTE CONTRA SU PROPIO CUERPO) Huélete, hombrecito. Huele tu miseria de barro aún húmedo. Lodo!"*

Satanás fue expulsado del reino de los Cielos pero sigue siendo un ser angelical de gran poder según se puede inferir en el relato de Judas (9) quien señala que el Arcángel Miguel combatiendo con el diablo *no se atrevió a pronunciar contra él ninguna palabra de insulto, sino que sencillamente dijo: ¡Qué el Señor te reprenda!* , en una quizás muestra de reconocimiento del poder de éste en su condición de ángel, aunque maléfico desde su rebeldía contra Dios, siendo un adversario muy poderoso: *Porque no tenemos lucha contra sangre y carne, sino contra principados, contra potestades, contra los gobernadores de las tinieblas de este siglo, contra huestes espirituales de maldad en las regiones celestes.* (Efesios 6:12)

En el siguiente versículo podríamos inferir lo mismo cuando Pedro (5:8) advierte a los humanos: *Sed de espíritu sobrio, estad alerta. Vuestro adversario, el diablo, anda al acecho como león rugiente, buscando a quien devorar.*

En la obra, Gavlovski nos presenta un demonio antropomórfico, humanizado; le dice LUCIO a Dios: "*Envidiarlo? Sigo envidiándolo? No me menosprecies. O es que olvidaste que yo soy tu creación también...*" en el fondo es un afán de demostrar que él es una criatura superior y que en cualquier caso no es peor que

cualquier ser humano, quizás para resarcirse ante el Padre (como él lo llama en la obra) para ser aceptado, como deseo básico de cualquier ser humano, pero que en su angélica condición de ser espiritual en acto, no tendrá oportunidad de arrepentirse frente a su ÚNICA posibilidad de elección entre el bien o el mal, y él ya lo había decidido en el *Paraíso*; LUCIO condena al ser humano, no confía en absoluto en que éste pueda decidirse por el Bien, aunque sin embargo, en un momento en diálogo con ADÁN al ver a éste reaccionar, se enfurece y le recrimina a Dios: "O sea que lo del libre albedrío no era un cuento para desvalorizarme a mí?"

Según Rudolf Steiner (1861-1925) el filósofo austríaco dedicado al estudio de la teosofía y fundador de la antroposofía, quien además llevó a escena las representaciones de sus obras que condensó con el nombre de "Dramas-Misterios", la misión del demonio es hacer que los seres humanos avancen por el sendero de evolución espiritual, superando y transformando las fuerzas del Mal, uniéndose interiormente a Cristo (actividad crística). Diferencia Steiner entre Lucifer, cuyo nombre significa el *Portador de Luz*, y el término Satanás que se refiere a Ahriman, el *Príncipe de la Oscuridad* en la antigua tradición persa y que en hebreo significa adversario o enemigo de Dios.

Coincidiendo esa afirmación con el concepto que el psiquiatra de origen suizo y fundador de la escuela de Psicología Analítica, Carl Gustav Jung (1875-1961) en uno de sus libros más controvertidos *Respuesta a Job*, elabora del Mal como algo real y necesario, tanto históricamente como personalmente y que debe integrarse a la psique.

Valentín Tomberg (1900-1973) en su libro *Los Arcanos Mayores del Tarot* (publicado anónimo en 1987) uno de los clásicos del estudio de la espiritualidad y el hermetismo cristiano del siglo XX, prologado por el teólogo Hans Urs von Balthasar, señala lo siguiente: "*Hay, pues, jerarquías del lado izquierdo, que actúan dentro de la ley ejerciendo funciones de estricta justicia en calidad de acusadores o encargándose de poner a prueba al justo, pero hay también*

microbios del mal o seres creados artificialmente por la humanidad encarnada." (Tomberg, 1987: 443).

Explica Tomberg, quien dedicó su vida al estudio comparativo de las religiones, que estos seres creados artificialmente por la vida psíquica de un individuo por medio de la cópula entre la voluntad e imaginación, surgen de *"un deseo perverso contrario a la naturaleza, seguido de la imaginación correspondiente..."* aclarando que cuando la creación es efectuada colectivamente entonces se le llama *egrégor* en vez de demonio y que en ambos casos se independizan de quien los crea para poseerlo y esclavizarlo.

Estas consideraciones pueden alinearse con las afirmaciones que hace Jung acerca del complejo psicopatológico que ha sido engendrado por el mismo paciente, que adquiere vida propia a expensas del propio paciente: *"Sucede justamente como si el complejo fuera un ente autónomo, capaz de entrometerse en las intenciones del yo. Los complejos se comportan, de hecho, como personalidades secundarias o parciales en posesión de una vida mental propia."* (Jung, 1981)

Gavloski ambienta la obra en la sociedad actual, concibiendo un demonio expulsado del paraíso en permanente competencia y rivalidad con la creación más sublime de Dios: el Ser Humano, el cual en la postmodernidad del siglo XXI, defraudó tanto a su Creador (quien había puesto toda su confianza haciéndolo su semejante y otorgándole libre albedrío), que ya Lucifer no tiene nada que hacer en su oficio como ángel maléfico, pues los hombres según alega, no son capaces de elegir el Bien: *Me han superado* habría dicho LUCIO a Dios refiriéndose a la capacidad infinita de hacer Mal del ser humano; la soberbia, avaricia, rebeldía y maldad del demonio se mimetizan y pierden todo sentido y significancia en la posmodernidad.

En el siguiente diálogo Lucifer no otorga ni el beneficio de la duda acerca de una posibilidad de salvación para el ser humano y por ende de su propio trabajo retador: LUCIO dice dirigiéndose a Dios: *"¿En realidad crees que con este eterno retorno ellos van a aprender?"* y frente a una inquietud de ADÁN por el JEFE,

LUCIO le responde: *"El que puede responderte que sabe es el de arriba. Ese, al que le temes. (PAUSA) ¿Lo has visto alguna vez, Adán? Y si no lo has visto, ¿por qué le temes? Respóndeme... No requieres mucha inteligencia, monito. A ver, intenta sacudir esa supuesta masa más evolucionada. (PAUSA) Ni lo verás... Y a pesar de eso te preocupa qué sabe él o qué no? Como si temieras algo. Como si escondieras algo. ¿Cuál es tu pecado, Adán?"*

La obra termina cuando LUCIO decide "jubilarse" y dejar sólo a ADÁN con su inoperante libertad, que por abuso de la misma y exceso de estupidez humana ha labrado su propia destrucción creando demonios o mejor dicho EGRÉGORES (política, ideologías, ciencia, tecnología, etc.) sucumbiendo a las presiones diabólicas; dice LUCIO desesperado: *"Está bien! Basta! Fui yo: la política, la ciencia, la tecnología fueron mi reto a ver si reaccionabas! Pero se me fue de las manos y ahora no sé para dónde va esto... ¿Lo sabes Tú?"*

En un texto cargado de ironía, ante la creación del ser humano, una vez más LUCIO se dirige a Dios echándole en cara que los humanos son capaces de crear más maldad que el mismo Lucifer, creando sus propios demonios: *"No me fastidies. También tengo derecho a estar cansado. Sólo me pregunto algo, ¿de dónde salieron tantos depredadores? Demonios míos no son, te lo dije. Son fabricación de ellos, y tú lo sabes... ¿Por qué no le envías a tu favorito Miguel y los liberas de una vez antes que todo esto desaparezca?"*

No es un secreto que la sociedad postmoderna con todos los avances tecnológicos ha quedado a merced de los mismos y sin poder hacer nada a favor del ser humano que la conforma; asistimos a cambios vertiginosos que más que afirmar que es una época de grandes cambios tendríamos que aceptar que realmente estamos frente a un CAMBIO DE ÉPOCA, según sostiene el máximo exponente de la ideología del materialismo histórico Karl Marx quien advierte que el avance tecnológico tiene vida autónoma y que desplazará y someterá al ser humano carente de libertad ante su propia creación histórica; el triunfo de la materia y la ciencia sobre el espíritu y la religión.

El ser humano entra en comunión o se religa a Dios cuando realiza actos que tocan lo Sublime convirtiéndose en co-creador de la existencia humana, eso sí, siempre y cuando respete el ordenamiento natural de la Creación; sin embargo la embriaguez de la tecnología que lo hace todo posible y sin pedir permiso, sume al ser humano en una angustia indescriptible al no poder actualizar su Libertad paradójicamente como consecuencia del abuso de la misma, fruto de darle alas a su imaginación que al originarse en deseos desnaturalizados, en vez de tocar lo Sublime se encuentra sometido a los demonios generados por él mismo y que lo van mutando a un ser cualitativamente diferente a lo que ES.

Zygmunt Bauman (1925-2017) el filósofo social nacido en Polonia, caracteriza a la sociedad moderna como una sociedad *líquida*, queriendo hacer un paralelismo de la característica de los líquidos que *no se fijan al espacio ni se atan al tiempo*, con la esencia misma de la sociedad de la modernidad que también califica por supuesto de líquida. Afirma en su libro *Modernidad líquida* que los referentes estables por los cuales el ser humano podía guiarse, cada vez son más escasos, guiándose en buena medida por su propia imaginación y dirigidos "... hacia una era de "comparación universal" en la que el destino de la labor de construcción individual está endémica e irremediamente indefinido (...) la nuestra es una versión privatizada de la modernidad, en la que el peso de la construcción de pautas y la responsabilidad del fracaso caen primordialmente sobre los hombros del individuo." (Bauman, 2002:13)

Bauman sostiene que la sociedad actual es permanentemente cambiante e imprevisible, el hombre moderno luchó por la conquista de sus libertades civiles en el siglo XVIII, rompiendo con paradigmas y tradiciones, que lo ha obligado a ser irremediamente libre con todo lo que conlleva de responsabilidad; la *licuefacción* ha permeado todas las interacciones del ser humano, lo que nos lleva a intuir que esa liquidez es el origen de la angustia existencial en la sociedad moderna, la vida se resume en lo inasible, en la NADA, que peligrosamente y en honor al libre albedrío compele al ser humano a buscar significantes creados desde su terrenal deseo, que se volverán contra él como demonios, mutando su esencia.

En la obra que nos ocupa LUCIO advierte a Dios: *Hay una alteración en la historia, Padre y ya sabes el lío que eso trae... Ay, si esta creación tuya supiera lo que nos pone a trabajar...*

Gavlovski en su libro *Sublimaciones* señala: "... la hipermodernidad nos muestra variaciones por doquier, expuestas en el no-involucrarse del habitante de nuestros tiempos, para ligarse, justamente, a Nada." y más adelante: "Si bien no es nuevo encontrar rasgos de perversión en el arte, sus manifestaciones actuales, así como sus vínculos con las nuevas angustias, nos muestran mutaciones de las que debemos estar alertas. Combinatorias que han surgido como consecuencia de la diversificación de las ganancias de goce, bajo el comando del objeto a, que vienen a rellenar el vacío dejado por la caída de los ideales como causas de deseo." (2016:72-76)

"El Reto" es una obra metafísica, una propuesta dramática tan breve como sugerente, la cual invita a pasearse por las dimensiones profundamente imbricadas de la vida psíquica del ser humano, donde confluyen los aspectos más terrenales del mundo sensible con lo inspirado por el mundo suprasensible, y que resulta siempre difícil poner un límite o separación entre ambos para comprenderlos.

Es una obra que apunta a entender nuestros arcanos para intentar dar una explicación a la *avérmica* sociedad postmoderna, salpicando picarescamente el texto con expresiones como "enchufado" .que sólo tienen sentido semiológico en el contexto de la corrompida sociedad venezolana donde la avaricia desmedida se ha entronizado en la interacción social.

Referencias bibliográficas

Bauman, Z. (2002) *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Gavlovski, J. (2016) *Sublimaciones. Psicoanálisis y Arte*. Caracas: Universidad Metropolitana.

Gavlovski, J. (2017) *El Reto*. Obra corta para teatro. Caracas

Jung, C.G. (1981) *Psicología y religión*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Jung, C.G. (2014) *Respuesta a Job*. Madrid: Trotta.

Nácar, E. y Colunga, A. (1977) *Sagrada Biblia*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Steiner, R. (1909) " La acción de Cristo y las fuerzas espirituales opositoras." Conferencia Berlín 22-3-1909. <https://corpuslux.blogspot.com/2018/06/la-accion-de-cristo-y-las-fuerzas.html>

Tomberg, V. (Publicado anónimo,1987) *Los arcanos mayores del tarot*. Barcelona: Herder.



Johnny Gavlovski

EL RETO

Obra corta de Johnny Gavlovski E.

PERSONAJES

ADÁN, hombre contextura normal

LUCIO, oficinista débil, lentes de miope

LA ACCIÓN TRANSCURRE EN UNA OFICINA GRIS

TIEMPO

Actual

EL RETO

CUADRO 1

AL INICIAR LA ACCIÓN LUCIO Y ADÁN CADA UNO EN SU ESCRITORIO. ADÁN SE NOTA MOLESTO, QUIERE HACER ALGO PERO LAS MIRADAS FURTIVAS DE LUCIO NO LO DEJAN HACER...

ADÁN.— Que me miras?

LUCIO NO RESPONDE

ADÁN.— Te hice una pregunta. ¿Qué me miras?

LUCIO.— ¿Tengo que mirarte?

ADÁN No me gusta que me mires...

LUCIO NO RESPONDE

ADÁN.— En realidad no me gusta que estés acá

LUCIO (SUSURRA TEMEROSO) ¿Acaso hay algo que vayas a hacer que no deba verse?

ADÁN (SE ABALANZA CONTRA LUCIO).— ¿Qué insinúas?

LUCIO (UNÍSONO ORDENA SIN ALZAR LA VOZ).— No te atrevas!

CUADRO 2

ADÁN RETROCEDE. VUELVE A SU ESCRITORIO. ADÁN SE NOTA MOLESTO, QUIERE HACER ALGO PERO LAS MIRADAS FURTIVAS DE LUCIO NO LO DEJAN HACER...

ADÁN.— ¿Qué me miras?

LUCIO NO RESPONDE

ADÁN Te hice una pregunta. ¿Qué me miras?

LUCIO.— ¿Tengo que mirarte?

ADÁN.— No me gusta que me mires...

LUCIO NO RESPONDE

ADÁN.— En realidad no me gusta que estés acá.

LUCIO (SUSURRA TEMEROSO).— ¿Acaso hay algo que vayas a hacer que no deba verse?

ADÁN (SE ABALANZA CONTRA LUCIO) ¿Qué insinúas?

LUCIO (UNÍSONO ATERRADO SE APARTA).— ¡No te atrevas!

ADÁN (FURIOSO).— Repite lo que dijiste! ¡Repite lo que dijiste!

LUCIO EN SILENCIO. ATERRADO.

ADÁN.— Quien crees que soy, ah?.. (AMAGO DE GOLPEARLO) ¿Te crees el único empleado ejemplar? ¿Diferente? ¿Único? ¡Eres una rata! ¡Mírate! Una rata cobarde.

LUCIO ¡Cálmate! ¡Cálmate!

ADÁN HACE AMAGO DE GOLPEARLO.

CUADRO 3

ADÁN RETROCEDE COMO LLEVADO POR UNA FUERZA EXTRAÑA. VUELVE A SU ESCRITORIO. ADÁN SE NOTA MOLESTO, QUIERE HACER ALGO PERO LAS MIRADAS FURTIVAS DE LUCIO NO LO DEJAN HACER...

ADÁN.— ¿Qué me miras?

LUCIO NO RESPONDE

ADÁN.— Te hice una pregunta. ¿Qué me miras?

LUCIO.— ¿Tengo que mirarte?

ADÁN.— No me gusta que me mires...

LUCIO NO RESPONDE

ADÁN.— En realidad no me gusta que estés acá.

LUCIO (SUSURRA TEMEROSO) ¿Acaso hay algo que vayas a hacer que no deba verse?

ADÁN (SE ABALANZA CONTRA LUCIO).— ¿Qué insinúas?

LUCIO (UNÍSONO ATERRADO SE APARTA).— No te atrevas!

ADÁN (FURIOSO).— ¡Repite lo que dijiste! ¡Repite lo que dijiste!

LUCIO EN SILENCIO. ATERRADO

ADÁN.— ¿Quién crees que soy, ah?.. (AMAGO DE GOLPEARLO) ¿Te crees el único empleado ejemplar? ¿Diferente? ¿Único? ¡Eres una rata! ¡Mírate! Una rata cobarde.

LUCIO.— ¡Cálmate! ¡Cálmate!

ADÁN HACE AMAGO DE GOLPEARLO. LUCIO DE ALZA. ADÁN PARALIZADO. LUCIO VA A GOLPEARLO. MIRA HACIA ARRIBA. SE DETIENE. MIRA A ADÁN CON DESPRECIO. LUEGO, HACIA ARRIBA.

LUCIO.— *¿Y todavía quieres perder? «Si, ya sé que mientras no digas que está prohibido, podrá equivocarse mientras se esfuerce; cosa que siempre te agradeceré pues a los muertos nunca me ha gustado capturarlos. Sobre todo me gustan, las mejillas completas y frescas. Para un cadáver no estoy en casa. Me pasa como al gato con el ratón»*³⁷ (RESPONDE MOLESTO) Ya lo sé, el reto es que intente «desviar este espíritu de su fuente primordial y conducirlo por el camino hacia abajo» (RESPONDE) ¿Si puedo capturarlo? ¿Dónde has estado? No tengo vergüenza en confesarte nada, Señor. Te lo digo sin ningún tapujo. Me han superado... Me han superado tanto que me aburren... ¿Qué? (RETA) Tú estás seguro que en su apremio oscuro, el hombre está completamente seguro del camino recto« No... No lo hagas, por favor... No lo hagas...

CUADRO 4

ADÁN SE DEVUELVE A SU ESCRITORIO Y SE SIENTA EN LA POSICIÓN DEL INICIO. LUCIO SIGUE DE PIE EN SU MISMO SITIO, REBELÁNDOSE A SENTARSE. ADÁN SE NOTA MOLESTO, QUIERE HACER ALGO PERO LAS MIRADAS FURTIVAS DE LUCIO NO LO DEJAN HACER...

ADÁN.— ¿Qué me miras?

LUCIO NO RESPONDE

ADÁN.— Te hice una pregunta. ¿Qué me miras?

LUCIO NO RESPONDE. SIGUE LUCHANDO DE PIE CON UNA FUERZA INVISIBLE

ADÁN No me gusta que me mires...

LUCIO NO RESPONDE

ADÁN.— Te estoy hablando. ¿Me escuchas? Cobarde, mírame... ¿Por qué tiembles? Te estoy hablando. (LE TOMA CON FURIA EL ROSTRO)
¡Respóndeme!

LUCIO NO PUEDE MOVERSE, A PESAR DE LA FUERZA QUE LO EMPUJA A

³⁷ Versionado del prólogo de «Fausto» de W. Goethe.

SENTARSE (SUSURRA TEMEROSO A PESAR DE SÍ): ¿Acaso hay algo que vayas a hacer que no deba verse?

ADÁN (SE ABALANZA CONTRA LUCIO),— ¿Qué insinúas?

LUCIO (UNÍSONO GRITA HACIA ARRIBA) Detenlo! ¡Detenlo un momento!

ADÁN SE PARALIZA. LUCIO SE ZAFa DE ADÁN Y VUELVE «HACIA ARRIBA».

LUCIO.— *«Está bien! sólo que no dure esto mucho. Por mi apuesta no estoy de ningún modo asustado. Cuando alcance mi propósito, permitidme expresar mi triunfo con todo el pecho. Polvo debe comer él, y con gusto, al igual que mi tía, la serpiente»*³⁸. Está bien! De acuerdo! (SE COLOCA FRENTE A ADÁN. PONE SU MANO EN SU BARBILLA AL IGUAL QUE ANTES QUE LA ACCIÓN SE PARALIZARA) Uno, dos y tres (RETOMA TONO ASUSTADO) ¿Acaso hay algo que vayas a hacer que no deba verse? (DE PRONTO GRITA) ¡STOP! ¡STOP! (SE ZAFa) Así no era... Hay una alteración en la historia, Padre y ya sabes el lío que eso trae... Ayy, si esta creación tuya supiera lo que nos pone a trabajar... ¿Arranco desde acá, o unas líneas más atrás? ¿Cómo es qué era? (DE PRONTO, HACIA ARRIBA, MOLESTO REMEDA) Ja, ja, ja ¿De qué te ríes? No le veo la gracia... ¿Acaso a nosotros los siglos, las centurias, no nos pesan? (HACIA ARRIBA) ¿Desde el escritorio? (ABURRIDO) Nooo, por favor, Padre... Nooo... Taima... Taimita... (DE PRONTO MIRA A ADÁN DEVOLVERSE AL ESCRITORIO) NO, no, no... (TRATA DE DETENERLA ADÁN PERO ES IMPOSIBLE) Adán, no... Escúchame a mi... Adán, siempre me has hecho caso... Adán, mujeres, dinero, fama, sex, drugs, rock&roll... (ADÁN SE DEVUELVE A POSICIÓN ORIGINAL. LUCIO HACIA ARRIBA) Ajá, ganaste. Estás contento. Gran cosa. Mover a tu hombrecito... Gran cosa... (DE PRONTO SIENTE UNA FUERZA QUE LO ARRASTRA) No... NO... TE aquí no me muevo... (SE AGARRA DEL ESCRITORIO DE ADÁN) Te dije que no... Por qué, no... Porque el rebelde de aquí soy yo, y ya sabes que no podemos alterar la historia... (MOLESTO) Padre...Mira que mi furia es grande, la paga él y te echa la culpa a ti... (EL CUERPO «SE LE VA») Padreee... (EL CUERPO LO LANZA CONTRA EL ESCRITORIO COMO AL INICIO, MIENTRAS PROFIERE MOLESTO) ¡Padreeeeee!

³⁸ Op cit.

CUADRO 5

ADÁN RETROCEDE. VUELVE A SU ESCRITORIO. ADÁN SE NOTA MOLESTO, QUIERE HACER ALGO PERO LAS MIRADAS FURTIVAS DE LUCIO NO LO DEJAN HACER...

ADÁN.— ¿Qué me miras?

LUCIO NO RESPONDE

ADÁN.— Te hice una pregunta. ¿Qué me miras?

LUCIO (HACIA ARRIBA) ¿Tengo que mirarlo?

ADÁN.— ¿Qué murmuras?

LUCIA SUSPIRA Y LO MIRA EN SILENCIO COMO AL PRINCIPIO

ADÁN.— No me gusta que me mires...

LUCIO VUELVE LA MIRADA HACIA ABAJO Y NO RESPONDE

ADÁN.— En realidad no me gusta que estés acá

LUCIO (SUSURRA TEMEROSO).— ¿Acaso hay algo que vayas a hacer que no deba verse?

ADÁN (SE ABALANZA CONTRA LUCIO) ¿Qué insinúas?

LUCIO.— Yo no te he hecho nada.

ADÁN.— ¡Existir! Con eso es suficiente... Mirarlo a uno con esos ojos de rata aterrada. Clavarle a uno la mirada en todo momento como si trataras de encontrar el más mínimo detalle para... ¿para qué?

LUCIO.— No te miro... No te miro.

ADÁN.— Mírame... Prefiero eso a tu cobardía. Me da asco tu olor... tu miedo...

LUCIO.— No te temo.

ADÁN HACE AMAGO DE GOLPE. LUCIO SE APARTA ATERRADO

ADÁN.— ¿Por qué no te fuiste a tu hora?

LUCIO.— Siempre trabajo hasta tarde.

ADÁN.— Jalabola.

LUCIO.— ¿Por qué no te fuiste a tu hora?

ADÁN ¿Te estas burlando de mí?

LUCIO Tengo tanto derecho a preguntarte como tú a mí.

ADÁN Ahora te la das de valiente.

LUCIO.— Esto no puede continuar así. Somos dos hombres adultos. Podemos hablar

ADÁN.— No tengo nada que conversar contigo

LUCIO Yo no te he hecho nada. (PAUSA) No entiendo tu antipatía.

ADÁN.— Tu cara de Don nadie, no me convence. Todos los días, a esta hora, bajas.

LUCIO.— Si, a esta hora bajo... Subo...

ADÁN.— Bajas a los archivos.

LUCIO.— Forma parte de mi trabajo

ADÁN (BAJA LA AGRESIVIDAD).— Ese no es tu trabajo...

LUCIO Aunque no lo creas, tiene que ver...

ADÁN (LO AGARRA DE LA CORBATA).— ¿Fuera de horario?

LUCIO (ZAFÁNDOSE).— ¿Y tú no estás aquí fuera de horario también?

ADÁN LO MIRA. TENSIÓN ENTRE AMBOS

LUCIO.— Por lo menos es más usual que yo me quede más tarde que tú.

ADÁN.— Porque eres más eficiente, verdad.

LUCIO.— No seas imbécil. Al menos tú tienes una vida... (PAUSA) Una vida humana...

AMBOS HOMBRES SE MIRAN. PAUSA

ADÁN.— ¿Humana?

LUCIO CALLA

ADÁN Porque la tuya es extraterrestre... ¿Qué quieres? Dar lástima? No te esfuerces mucho... (SE VA A SU ESCRITORIO) Detesto la gente como tú... Y ese olor...

LUCIO (AVERGONZADO).— Prometo cambiar de desodorante.

ADÁN (SIN VERLO).— Ojalá fuera eso... Es el olor del miedo...

LUCIO (TRAS PAUSA. SE ATREVE) Yo solo bajo a los archivos a chequear los datos, ver que todo vaya de acuerdo a un plan.

ADÁN.— Tu no confías... Tú no confías... Y yo no confío en ti, Méndez... Y a mí no me gusta sentirme así. No puedo trabajar con alguien en quien no puedo confiar. Es...

LUCIO.— Un infierno.

ADÁN.— Lo reconoces (LO MIRA. DESCONFIADO) O sea que lo haces a

propósito

LUCIO.— No. Yo no. Eres tú el que se enreda solito Yo sólo hago mi trabajo; en cambio tu sólo estas pendiente si yo estoy o no...

ADÁN.— Espera... Espera... ¡Tú!.. Tú eres el que anda en algo raro

LUCIO Si tanto te molesta, regreso para abajo.

ADÁN ¿Qué tanto haces abajo? ¿Qué tanto revisas en los archivos? El jefe lo sabe

LUCIO.— El jefe lo sabe todo.

ADÁN (LO MIRA FIJAMENTE. TRAS PAUSA).— ¿Y qué sabe el jefe?

LUCIO (NERVIOSO A SU TRABAJO).— Preguntas demasiado.

ADÁN Eso fue una amenaza; LUCIO.

LUCIO (HUIDIZO).— Yo que sé lo que hace él. Hace mucho tiempo, quizás... cuando trabajaba arriba. Pero una vez que me trasladaron a los sótanos, nunca más me interesó conocer lo que ocurre en las alturas...

ADÁN ¿Trabajaste arriba?

LUCIO.— ¿Te sorprende?

ADÁN.— ¿Cómo es él?

LUCIO.— Nunca lo has visto.

ADÁN.— No.

LUCIO.— Ni lo veras... ¿Y a pesar de eso te preocupa que sabe el o qué no? Como si temieras algo... Como si escondieras algo. ¿Cuál es tu pecado, Adán?

ADÁN.— ¿Pecado?

LUCIO.— te preocupa el jefe... Es más, te preocupa mi cercanía a él. Lo puedo ver en tu rostro. Cambio cuando te dije que una vez yo estuve arriba.

ADÁN.— Y te degradaron. Haberte enviado aquí abajo...

LUCIO (COMPLETA).— Dónde tu estas... Eso sí es una degradación, hombrecito...

ADÁN SE LE VA A IR ENCIMA, PERO DE PRONTO ALGO LO FRENA



LUCIO.— ¿Qué te detiene? Golpea. No es eso lo que quieres hacer. Golpearme. Vamos, hazlo. No es esa tu forma. No es lo que quieres hacer desde el principio. ¡Golpea! (SE LE ENCIMA) Vamos. Golpea...

ADÁN PARALIZADO

LUCIO.— No puedes, hombrecito. No puedes... Solo te excita el olor del miedo, como tú lo llamas. Hasta que te das cuenta que ese olor es el tuyo. Tu propio hedor. Entonces allí te paralizas. Te vuelves nada... Es mejor creer que el miedo

es del otro. Entonces si es fácil golpear, humillar, controlar, someter, guerrear. Valentía es como llamas cuando el hedor es del otro. (SALTA SOBRE ADÁN HUNDIENDO EL ROSTRO DE ESTE CONTRA SU PROPIO CUERPO) ¡Huélete, hombrecito! ¡Huele tu miseria de barro aún húmedo. Lodo!

ADÁN SE APARTA ATERRADO

ADÁN.— ¿Quién eres?

LUCIO EL que se sienta en la esquina

ADÁN.— ¿Quién eres?

LUCIO.— El que baja a revisar los archivos

ADÁN ¿Quién eres?

LUCIO El que puede responderte que sabe el de arriba. Ese, al que le temes.

(PAUSA) ¿Lo has visto alguna vez, Adán? ¿Y si no lo has visto, por qué le temes? Respóndeme... No requieres mucha inteligencia, monito. A ver, intenta sacudir esa supuesta masa más evolucionada. ¿Cómo podría, por ejemplo yo, amenazarte con alguien que tú nunca has visto? Y lo que es peor aún, ¿cómo puedes tu sentir amenaza, miedo, en nombre de alguien a quien jamás le has visto el rostro? ¿Qué sabes tú de él? ¿Ah?

ADÁN.— Es el Jefe.

LUCIO.— Cierto. Por él comes. Por el recibes tu sustento. Pero, en realidad... ¿Es por él? ¿Estás seguro que es por él? ¿O por lo que tú te rompes trabajando aquí, día a día? Emanando ese olor que tú no soportas de mí... (CON DESPRECIO) Vamos... ¡Siéntate! Continúa con tu oficio y déjame a mí con lo mío... (CADA QUIEN A SU ESCRITORIO) Créeme que el infierno no necesariamente es hacer sufrir a otros. Las llamas arden más, cuando se trata de ser testigo de la estupidez humana.

ADÁN.— ¿Quién eres?

LUCIO.— Lucio.

ADÁN.— ¿Te conozco?

LUCIO.— Si leyeras quizás.

ADÁN.— Me fastidia la prensa

LUCIO.— (CON DESPRECIO POR SU IGNORANCIA) A mí también. No soporto el compendio de tu incompetencia para existir, tu poca capacidad para aprender de esto que llamas vida...

GRAN ESTRUENDO DANDO PASO A:

CUADRO 6

ADÁN RETROCEDE A SU ESCRITORIO. LUCIO TAMBIÉN PERO ESTA VEZ EMITIENDO UN TERRIBLE GRITO DE PROTESTA.

LUCIO.— Noooo...

Y A PESAR DE ELLO, LUCIO Y ADÁN, UNA VEZ MAS, CADA UNO EN SU ESCRITORIO, REPITIÉNDOSE.

ADÁN ¿Qué me miras?

LUCIO NO RESPONDE

ADÁN Te hice una pregunta. ¿Qué me miras?

LUCIO HACE GESTO TENSO HACIA ADÁN ESTE SE PARALIZA. SOSTENIENDO LA TENSIÓN, MIRA HACIA ARRIBA

LUCIO.— No me obligues a rebelarme una vez más

LA FUERZA DE LUCIO SE DEBILITA Y ADÁN CONTINUA

ADÁN.— No me gusta que me mires...

LUCIO EJERCE UNA VEZ MAS FUERZA Y ADÁN SE DETIENE

LUCIO.— (HACIA ARRIBA) ¿En realidad crees que con este eterno retorno ellos van a aprender?

ADÁN.— En realidad no me gusta que estés acá

LUCIO.— ¿Al menos yo si aprendí? ¿Te crees que necesitaba todas estas centurias para yo aprender?

ADÁN (SE ABALANZA CONTRA EL ESCRITORIO DE LUCIO AUN CUANDO ESTE NO ESTA ALLÍ, REPITIENDO EN AUTOMÁTICO LA ESCENA).— ¿Qué insinúas?

LUCIO ¡Haz que se calle!

ADÁN (ÍDEM ACCIÓN/FURIOSO). — ¡Repíte lo que dijiste! ¡Repíte lo que dijiste!

LUCIO.— ¿Envidiarlo? ¿Sigo envidiándolo? No me menosprecies. O es que olvidaste que yo soy tu creación también...

ADÁN (ÍDEM ACCIÓN).— Quien crees que soy, ah?.. (AMAGO DE GOLPEARLO)
¿Te crees el único empleado ejemplar?

LUCIO.— ¿Lo vas a detener o no? ¡No quiero seguir repitiendo a su lado!

ADÁN (ÍDEM ACCIÓN).— ¿Diferente? ¿Único?

LUCIO.— Sigue solo! (SORPRENDIDO) Es decir que no era necesario que yo... que yo repitiera... (DESCONCERTADO) ¿No era yo el que generaba la repetición?... ¿No era mi castigo?

ADÁN (ÍDEM ACCIÓN).— ¡Eres una rata!

LUCIO (OBSERVANDO A ADÁN —AJENO A ÉL— COMO UN OBJETO).— ¡Autómata! (HACIA ARRIBA) Te lo dije deje que lo moldeaste con aquel barro... (TOCA A ADÁN)

ADÁN (REPITE).— ¿Diferente? ¿Único?

LUCIO (RÍE).— Patético... (LO TOCA DE NUEVO)

ADÁN (REPITE).— Diferente? ¿Único?

LUCIO (RÍE).— ¡Mira tú juguetero, padre! (RÍE) VA A TOCARLO CUANDO SALE IMPULSADO HACIA UN EXTREMO OPUESTO) ¡Aaaah!.. Está bien, no lo toco... No lo toco...

ADÁN.— (REPITE) Diferente? ¿Único?

LUCIO.— ¿O sea que lo del libro albedrío no era un cuento para desvalorizarme a mí? (FURIOSO) OK... (MOLESTO) OK...

ADÁN.— ¡Eres una rata! ¡Mírate! Una rata cobarde.

LUCIO.— (FURIOSO EN GESTO CONTRA ADÁN) Basta!

ADÁN SE PARALIZA

LUCIO.— Bravo, Padre! Bravo! ¿Esta es mi lección entonces? (PAUSA TENSA) ¿La lección para mí o para él?

DE PRONTO, DESDE LA PARÁLISIS ADÁN COMIENZA A HABLAR CON VOZ FUERTE, PROFUNDA!

ADÁN.— *«Tú puedes también aparecerte solo y libre. Nunca he odiado a tus semejantes»³⁹.*

LUCIO (SORPRENDIDO).— Ya va, ya va, ya... (CÍNICO) Mira que el tema de las posesiones es asunto mío...

ADÁN (PROSIGUE).— *«De todos los espíritus que me niegan, el burlón es para mí la menor carga»⁴⁰*

LUCIO.— (CÍNICO) ¡Caramba! Si es verdad. Cuando se trata de ti no se llama

³⁹ Op cit

⁴⁰ Op cit

posesión, sino canalización...

ADÁN.— *«La actividad del hombre puede relajarse muy fácilmente, él ama para sí el pronto reposo incondicional. Por ello te doy gustoso un compañero, para que lo incites y obre, y tú como diablo alcance resultados»*⁴¹

LUCIO.— Ya, Padre. ¡Ya! ¿Hasta en esto nos repetimos? El mismo discurso que le dictaste al alemán aquel... El del tal «Fausto»... Goethe... Ese... Goethe...

UN TRUENO SACUDE LA ESCENA

ADÁN.— Y *«los verdaderos hijos de Dios, podrán regocijarse en la belleza rica, viviente de lo que vendrá, lo que siempre obra y vive. Circundaran con el amor sus propias barreras y lo que en fluctuante aparición flota. Afianzadlo con pensamientos duraderos»*⁴².

LUCIO.— Lo que falta es que ahora se aparezca uno de tus querubines a decir «Esto fue una grabación». Si desea oírla en latín marque uno; en arameo, marque dos. Si desea volver al Génesis oprima la letra numeral... (RETADOR) Ahora escúchame ya que me dispensas hablando *«tan humanamente con el mismo diablo»*⁴³. Yo no sé adónde vas con todo esto

ADÁN (MISMA VOZ).— Al aprendizaje, Lucio. A la evolución. A la confianza en mí Creación.

LUCIO.— ¿Confianza en qué? En esto? (TOCA A ADÁN)

ADÁN (ESTE REPITE LA ESCENA DEL INICIO).— ¿Quién crees que soy, ah?.. (AMAGO DE GOLPEARLO) ¿Te crees el único empleado ejemplar? ¿Diferente? ¿Único? ¡Eres una rata! ¡Mírate! Una rata cobarde.

LUCIO.— Agresión. Competencia. Desdén por el otro. ¿Qué hice yo? Sólo lo observaba. ¿Y tú sabes muy bien para qué? Estaba a punto de cometer un acto de corrupción. Si no fuera por mi mirada clavada en su nuca, hubiera hecho un desfalco inmenso a esta empresa que se lo ha dado todo, sin medir ninguna consecuencia. Lo ves. Ya no hace falta tentarlos! No-hace-falta-tentarlos! La avaricia cobro tal forma en sus corazones que no hace falta tentarlos. Ellos crearon un nuevo demonio que nada tiene que ver con mi averno. Les diste esta tierra, este verdadero paraíso entre paraísos, y en vez de apreciarlo, valorarlo, volver la cara a ti para agradecer, lo exprimen y exprimen y exprimen, secándolo, destruyéndolo...

ADÁN (MISMA VOZ).— Aprenderán, Lucio.

⁴¹ Op cit

⁴² Op cit

⁴³ Op cit

LUCIO (DESESPERADO).— En otro sitio. O es que no te das cuenta de la diáspora que han emprendido... Y cuando están afuera, la necesidad los obliga a olvidar, y sólo se adormecen en la queja...

ADÁN (MISMA VOZ).— Nacerá una nueva generación.

LUCIO (DESESPERADO).— La están matando! ¡Es que no ves. Miralos! ¡Miralos bien! No tienen guía.

ADÁN (VOZ FUERTE).— La guía está dentro de ellos.

LUCIO (ARMÁNDOSE DE PACIENCIA).— Viejo... Viejo... A ver cómo te explico. Ese discurso no funciona ya. Asúmelo. Nos sustituyeron. A mí, con males mayores, inventados por ellos mismos. Y a Ti, a Ti también... Y tú lo sabes. Te lo advertí cuando empezó el siglo XX. «Cuidado con eso de la Ciencia». No me hiciste caso. Y la ciencia se convirtió en la nueva religión. La verdad absoluta. Y luego te dije: «Cuidado con la Tecnología». Y ahora allí está. La tecnología te desplazó.

ADÁN (VOZ FUERTE).— Y yo te dije muchos siglos atrás: «Cuidado con la política». Pero sólo para rebelarte contra mí, la metiste en sus mentes, y ahora te quejas que su ignorancia humana te está desplazando.

LUCIO.— Nos sustituyeron. Y tú crees que con el recurso de la repetición serán conscientes algún día de sus propios errores... ¡No puedo creerlo! (COMO SI SE ACERCARA A VENTANA. 5 PARED) Mira esta tierra, que hermosa... por Dios...

ADÁN (MISMA VOZ) Gracias...

LUCIO (LO MIRA MOLESTO) ¿De verdad creíste que se merecían este paraíso? Les diste todas las oportunidades y mira... mira lo que he hecho... Una nueva generación está creciendo y no tienen ni idea de lo que esto una vez fue. Míralos... Sólo piensan en cómo van a aprovechar las oportunidades para su beneficio personal, pero cuántos piensan en el bien colectivo...

ADÁN (SIMPÁTICO. VOZ FUERTE).— Me gusta como hablas, Lucio. Estás cambiando...

LUCIO.— No me fastidies. También tengo derecho a estar cansado. Solo me pregunto algo, ¿de dónde salieron tantos depredadores? Demonios míos no son, te lo dije. Son fabricación de ellos, y tú lo sabes... ¿Por qué no le envías a tu favorito Miguel y los liberas de una vez antes que todo esto desaparezca?

ADÁN.— ¿Y tú crees que Miguel no sabe lo que tiene que hacer?

LUCIO (SACANDO MANZANA).— Hay medios más rápidos. (MALIGNO) Déjame despertarles el saber...



EXTRAÑO SONIDO QUE TODO LO ESTREMECE Y DE PRONTO, ADÁN SE ABALANZA CONTRA LUCIO

ADÁN (IMITANDO A LUCIO).— Te lo advertí cuando empezó el siglo XX. «Cuidado con eso de la Ciencia». No me hiciste caso. Y la ciencia se convirtió en la nueva religión. La verdad absoluta. Y luego te dije: «Cuidado con la Tecnología». Y ahora allí está. La tecnología te desplazó.

(EL TEXTO SE REPITE CANTIDAD DE VECES ATORMENTANDO A LUCIO HASTA QUE ESTE ESTALLA)

LUCIO (DESESPERADO).— ¡Está bien! ¡Basta! ¡Fui yo: la política, la ciencia, la tecnología fueron mi reto a ver si reaccionabas! Pero se me fue de las manos y ahora no se para dónde va esto... ¿Lo sabes Tú? (CONFRONTA A ADÁN) ¿Lo sabes Tú? (DE PRONTO) No... No te quedes callado...Conozco ese silencio de estar a tu diestra y no escucharte... (SACUDE A ADÁN) ¡Respóndeme! ¡No te

quedes callado! Conozco demasiado bien ese silencio... (SE VA A SU ESCRITORIO) Las estrellas callan para mantener un orden... cuando cada quien asume su responsabilidad... (MIRANDO A ADÁN) Ven hombrecito! ¡Asume tu destino! (LUCIO CHASQUEA DEDOS) LA ESCENA SE REPITE...

CUADRO 7

LA ACCIÓN SE REPITE: LUCIO Y ADÁN CADA UNO EN SU ESCRITORIO. ADÁN SE NOTA MOLESTO, QUIERE HACER ALGO PERO LAS MIRADAS FURTIVAS DE LUCIO NO LO DEJAN HACER...

ADÁN.— ¿Qué me miras?

LUCIO NO RESPONDE

ADÁN.— Te hice una pregunta. ¿Qué me miras?

LUCIO.— ¿Tengo que mirarte?

ADÁN.— No me gusta que me mires...

LUCIO NO RESPONDE

ADÁN.— En realidad no me gusta que estés acá

LUCIO (SUSURRA TEMEROSO).— ¿Acaso hay algo que vayas a hacer que no deba verse?

ADÁN (SE ABALANZA CONTRA LUCIO) ¿Qué insinúas?

LUCIO (UNÍSONO ATERRADO SE APARTA).— ¡No te atrevas!

ADÁN (FURIOSO) ¡Repite lo que dijiste! ¡Repite lo que dijiste!

LUCIO EN SILENCIO. ATERRADO

ADÁN.— Quien crees que soy, ah?.. (AMAGO DE GOLPEARLO) ¿Te crees el único empleado ejemplar? Diferente? ¿Único? ¡Eres una rata! ¡Mírate! Una rata cobarde.

LUCIO.— ¡Cálmate! ¡Cálmate!

ADÁN HACE AMAGO DE GOLPEARLO

LUCIO (SUSURRA TEMEROSO).— ¡NO quise ofenderte! ¡Disculpa! No fue mi intención. Yo... Yo voy de salida... Disculpa... (SALIENDO) Disculpa...

ADÁN.— Espera...

LUCIO.— ¿Si?

ADÁN (TRAMA).— No tiene sentido que tú y yo discutamos así... Al fin y al cabo

somos compañeros de trabajo; y el stress, la presión... A veces me pongo irritable... Y tú... No creas que no te he visto, ahí, todo deprimido. Y no tiene sentido cuando hay otros que... tú sabes... Se dan la buena vida... Y yo me pregunto, porque gente como tú y yo que trabajamos tanto no podemos vivir igual... Con ese olor a miedo... Con esos ojos de hambre... (VA A SU ESCRITORIO) Tengo algo para ti... (SACA DE UNA GAVETA UNA MANZANA Y SE LA OFRECE A LUCIO) Muérdela, Lucio... Muérdela... Y seamos socios... Muérdela y dame la llave de esos archivos de la empresa... Veras lo que ganamos vendiéndolos... Verás que fácil es enchufarse...

LUCIO VA A MORDER LA MANZANA. MIRA AL CIELO. RECHAZA LA MANZANA.

LUCIO.— ¡No! Gracias!

ADÁN.— ¡No sabes lo que podemos ganar!

LUCIO.— Conozco muy bien lo que podemos perder. Además... (LUCIO SACA UNAS LLAVES DE SU BOLSILLO) Me acabo de jubilar... (PONE LLAVES SOBRE EL ESCRITORIO) Aquí están las llaves de los archivos. Ahora el reto es tuyo... Tú decides como te enchufas, Adán... Tú lo decides...

LUCIO SALE DEJANDO SOLO A ADÁN, INMERSO EN UNA ESTRUENDOSA RISA.

FIN

“DESDE TUS RUINAS, JERUSALEN”

PERFORMANCE INACABADO

“Desde tus ruina, Jerusalén”, es un texto incompleto. De hecho, esta escrito como propuesta como performance. Cuando lo escribí en el año 1988, la idea era realizarlo en los espacios no convencionales del Ateneo de Caracas, empezando desde la calle, continuando al subir al público por el ascensor hasta el último piso del edificio, y continuar en descenso por las escaleras del mismo, hasta llegar al estacionamiento donde serían las luces de los carros quienes iluminarían la escena. Sin embargo, el proyecto no pudo realizarse. Tome el tiempo de la interrupción para investigar sobre los momentos de locura de Torcuato Tasso, personaje que entonces me intrigaba, sin embargo, entre una y otra cosa, el proyecto se fue postergando hasta convertirse en un montón de hojas, en el archivo del algún día.

Para mi sorpresa, treinta años después, este pequeño, incompleto y extraño performance se ha convertido en una pieza atractiva para una nueva generación de artistas. Hay algo de su sin sentido, que atrapa en la era del mundo de las imagines, donde descubren un espectáculo que les permite crear desde el desciframiento, amén del campo fértil del multimedia que les permite desplegar toda su imaginación.

A mi criterio, sigue teniendo infinidad de baches que necesito rellenar. Ellos insisten que no lo haga. Debo reconocer también que esta propuesta teatral no iba a ser publicada (al igual que el texto de Filippo de Crotona). Si hoy están aquí es por el rigor histórico de mi buen amigo José Ramón Castillo, quien insistió en incluirla en este volumen. Es parte de tu historia, me increpo. Y yo lo sé, la historia no puede borrarse”

Así que aquí está “Desde tus ruinas, Jerusalén”, esperando que yo cierre su ciclo. Aquí está, en fuga de sentido siendo alojada por una nueva generación. Aquí dejo este paisaje de la lucha por una ética de vida, donde yo habito, entre el recuerdo de un mundo ideal que una vez viví, y las ruinas de un país, cuyo reto está en su reconstrucción

Qué bueno sea que la nueva generación, esa que entiende este incongruente y extraño texto, pueda verlo como su metáfora país. Por eso pedí a Gabriel Duno, director del más reciente montaje 2018 de esta propuesta que nos hable desde él, de el surcando los escombros de estas ruinas de lo que fue nuestra Jerusalén

Gavlovski, agosto 2019

JERUSALÉN

La comprensión de la espiritualidad tiene certeros senderos al delirio, su interpretación tiene un código único y particular en la individualidad del ser, Gavlovski nos invita al viaje extraordinario de personajes icónicos de este trance de la fe cristiana a través del performance “desde tus ruinas, Jerusalén “.

Adentrarse en la representación de esta pieza siempre será un estado inconcluso para sus intérpretes, para quien dirige y para sus espectadores, su montaje es un pacto de entendimiento psíquico entre los involucrados. “Desde tus ruinas Jerusalén” te coacciona a una reflexión solitaria con mil aristas, cada función te garantiza que será diferente y sobre todo que descubrirás en ti las intensidades de tu luz y tus sombras.

Así fue nuestro proceso, libre en la creación aunque aferrado a la transgresión de nuestros bordes, introspectivo en la visión, colectivo en el accionar, íntimo con el mensaje al espectador pero incandescente con su energía.

Detallar el trabajo de Gavlovski como dramaturgo en esta obra, requiere una fina comprensión de la sutil Hilación que amalgama el texto con los personajes, con el espacio y tiempo teatral e inclusive con sus referencias musicales.

“Desde tus ruinas, Jerusalén“ es una mirada interna a nuestros cánones morales a través de nuestras sensaciones, donde confluyen nuestra espiritualidad con nuestros dogmas, los cuales se ponen en duda cuando se extingue la cordura y estos socavan nuestra serenidad.

“DESDE TUS RUINAS, JERUSALEN “

LA OBRA EMPIEZA CUANDO EL PUBLICO AUN ESTA HACIENDO FILA POR ENTRAR. PUEDE SER QUIEN ESTA EN TAQUILLA VENDIENDO LAS ENTRADAS, UN BEDEL LIMPIANDO EL PISO, LA SEÑORA QUE VENDE LAS GOLOSINAS, DECLAMA EL POEMA DE CHARLES BAUDELAIRE, SOBRE "EL TASSO EN PRISIÓN"

*En su celda, el poeta, harapiento y enfermo,
Teniendo un manuscrito bajo su pie convulso,
Contempla con mirada inundada de pánico
La escalera de vértigo donde su alma se abisma.*

*Las risas enervantes que pueblan la prisión,
Arrastran su razón a lo absurdo y lo extraño;
La Duda lo rodea y el ridículo Miedo,
Odioso y multiforme, circula en torno de él.*

*Este genio encerrado en un antro malsano,
Esas muecas y gritos, espectros cuyo enjambre
Amotinado gira detrás de sus oídos,*

*El soñador a quien el horror despertara,
Tal es tu emblema, Alma de tenebrosos sueños,
Que ahoga la Realidad entre sus cuatro muros.*

EL PUBLICO QUE ENTRA EN SALA LO HACE BAJO LA MUSICA DE LIST LAMENTO Y TRIUNFO DE TASSO, Y LA PERSONA QUE RECOGE LAS ENTRADAS VA RECITANDO EL POEMA DE TORCUATO TASSO. **“AL TIEMPO”**

*Viejo y alado dios, nacido con el sol
Con un parto universal y con las estrellas;
Qué destruyes las cosas y las renuevas,
Mientras por torcidas calles vuelas y revuelas;*

*Mi corazón, que languideciendo y se duele,
Y de las heridas y su espinas y ansias,
Después de mil argumentos uno no desarraiga,
No tiene, si no eres tú, quién otro, el cónsul.*

Tú de ello plasmas los pensamientos, y das alegre

Johnny Gavlovski

*Obligaciones, que esparces las llagas: y eres evanescente
La niebla de donde se llenan los regios claustros.*

*Y tú la verdad trágica del fondo,
Dónde es sumergida: y sin velo o sombra,
Desnuda y bonita a los ojos ajenos se muestra.*

AL ENTRAR A SALA, ENCONTRAMOS AL PERSONAJE, JUGANDO CON LA LLAMA DE UNA VELA. LA CANTIDAD DE PERSONAJES VARIA DEPENDIENDO DEL DIRECTOR, PUEDEN INCLUSO ACOMPAÑARLO LOS TECNICOS DE LA SALA. RECITAN EL POEMA NOCHES 1 DE TASSO.

PERSONAJES:

¡Ay!... Me abraso. ¿Qué fuego es este que circula por mis venas? Este fuego no es el que me inspiró los cantos de Reinaldo y Godofredo. Aquél obraba sobre mi imaginación, éste convierte mi pecho en llamas vivas.

La opresión es grande. Me falta aliento para expresarla, ¡tanto es el imperio que ha tomado sobre mí!

¡Torcuato! ¿Te engañas acaso? En medio de esta penosa opresión nace un oculto deleite que tú no cambiarías por cosa alguna. ¡Ah! ¡es el deleite del amor!

¡Ay de mí! ¿Qué palabra he pronunciado? ¿Quién explica su sentido? Hablé de amor otras veces. Bastante escribí de él en otro tiempo; pero sólo tracé una débil imagen del que ahora me consume.

ESTANCIA 1: "JERUSALEN".

UNA PROCESION DE MONJES CAMINAN EN LA OSCURIDAD, CIRIOS EN MANOS. AL FONDO SE ESCUCHA EL 2º RESPONSORIO DEL "SABBATO SANCTO" DE CARLO GESUALDO.

MONJES: Jerusalem, surge, et exue te vestibus jucunditatis...

MONJE 1: Ven a nosotros, Jerusalem

MONJE 2: Jerusalem celestial

MONJE 3: Jerusalen amada

MONJE 4: Jerusalen perdida

MONJE 1: Perdida entre nuestros pasos

MONJE 2: Perdida entre nuestras ruinas...

MONJES 3 y 4: Jerusalen, surge, et exue te vestibus jucunditatis...

TODOS LOS MONJES: Induere te cinere et cilicio: Quia in te occisus est Salvator Israel.

EN UN EXTREMO OPUESTO, SURGE UN **MEFISTO** MUY APESADUMBRADO

MEFISTO: Deduc quasi torrentem lacrimas per diem et noctem, et non taceat pupilla oculi tui.

UNA BOCANADA DE FUERTE LUZ APARECE. MEFISTO SE TAPA LA VISTA. ENTRE LA LUZ APARECE EL **ARCÁNGEL MICAEL**.

MICAEL: De nuevo por aquí.

MEFISTO: Quiero verlo.

MICAEL: Te ves triste.

MEFISTO: No fue buena estrategia hacerle creer a la Humanidad que no existo.

MICAEL: ¿Qué ocurre? ¿No te queda a quien tentar?

MEFISTO: Me tientan ellos a mí, Micael.

MICAEL: Estas cansado.

MEFISTO: Si por lo menos no se sintieran tan solos, tan apartados de El; entonces, yo todavía podría hacer algo... El vacío de sus vidas es más profundo que el mayor de mis abismos.

MICAEL: Creo que los estás comenzando a amar.

MEFISTO: (REACCIONA, MOLESTO) Quiero ver al Padre. Necesito un Fausto...

MICAEL: La Tierra esta llena de ellos. Su llanto resuena de dolor cual trompetas de Jericó. Su carne se amalgama con el polvo de las ruinas de Jerusalen.

MEFISTO (PARA SÍ): Si no fuera por la Misericordia Divina... (CON DOLOR)
Micael, déjame hablar con El...

SONIDO DE GRAN ESTRUEDO ARMONICO. EN OTRO EXTREMO ENCONTRAMOS AL **PERSONAJE** SENTADO CON UN **NIÑO** SOBRE SUS PIERNAS, LEYÉNDOLE EL "FAUSTO" DE GOETHE. FRENTE A ELLOS, UN BULTO EN EL PISO, CUBIERTO POR UNA SABANA. APAGÓN SOBRE MICAEL Y MEFISTO.

PERSONAJE: Y Mefisto le dijo a Dios: "Los hombres me producen piedad en sus días de miseria, pobres diablos"

NIÑO: ¿Qué le dijo Dios?

PERSONAJE: Le pregunto si conocía a su siervo Fausto. (LEE): "Pobre loco. No sabe alimentarse de cosas terrenas. La angustia que le devora le lanza hacia los espacios y conoce a medias su demencia".

NIÑO: ¿Que le dijo Dios?

PERSONAJE (LEE): "El hombre sólo se extravía mientras está buscando su objetivo"

AL FONDO, APARECE MEFISTO.

MEFISTO: "De los muertos, nunca me he ocupado"- le dije.

LA LUZ BAJA. LOS MONJES LOS RODEAN SUSURRANDO SU CANTO. EL NIÑO SE SEPARA DEL PERSONAJE Y SE ACERCA AL BULTO. LO DESCUBRE. BAJO ESTE, EL **JOVEN JOB**, CON PROFUNDAS OJERAS, LLORA EN SILENCIO. ESTA ACOSTADO SOBRE UN LECHO DE INYECTADORAS.

NIÑO: ¿Y qué le dijo Dios?

LA LUZ LOS APARTA A TODOS, EXCEPTO AL JOVEN, AL NIÑO Y A MEFISTO QUIEN SE TAPA LOS OJOS AL TIEMPO QUE SE ARRODILLA.

FUERTE VOZ (EN CITA DEL “FAUSTO” DE GOETHE): “Si puedes apodérate de él, pero confiéstrate vencido si tienes que reconocer que un hombre bueno, en medio de las tinieblas de su conciencia, se acordó del camino recto”

APAGÓN

DE PRONTO VUELVE EL PERSONAJE, JUGANDO CON LA LLAMA DE UNA VELA. LOS MONJES INVITAN A GENTE DEL PUBLICO A RECITAR EL POEMA NOCHES IV DE TASSO. LA ILUMINACION DEBE SER UN JUEGO TEATRAL Y ABSOLUTAMENTE SINIESTRO. LA MUSICA PUEDEN SER RUIDOS SECOS, CORTANTES, CRUJIDOS.

Noche IV

Mi delirio ha llegado a su colmo.

¡Ah! En aquellas elevadas torres en donde habita lo que más aprecia mi corazón; en aquellas torres... no hay quien se acuerde de Torcuato.

¡Corazones crueles! ¿Qué es lo que al fin merece más aprecio? Vuestro poder puede en un momento destruirse; vuestras riquezas dependen de aquel que os las ha transmitido; despojaos de cuanto os conceden los hombres insensatos, no siempre serán tales, y entonces seréis sólo unos miserables esqueletos dignos de compasión.

El ingenio se eleva sobre todo, y no está sujeto a ninguna vicisitud.

La violencia, el odio, la fuerza, nada puede dañarle. Yo viviré eternamente en la memoria de los hombres; y el tiempo destructor aniquilará bien pronto vuestro nombre, si yo no acudo a sostenerlo.

ESTANCIA 2: “OBRA DE TEATRO EN UN ACTO, PARA NOCTÁMBULOS”.

EN MEDIO DE LA OSCURIDAD, ENCONTRAMOS AL JOVEN. AL IGUAL QUE ANTES, EL PISO A SU ALREDEDOR ESTA RODEADO DE INYECTORAS, EN ALGUNAS SE PUEDEN VER RESTOS DE SANGRE. EL JOVEN JOB EVIDENTEMENTE ESTA BAJO LOS EFECTOS DE LA HEROÍNA, SE VE TEMBLOROSO. AL FONDO, CASI COMO SOMBRAS DIFUSAS, VEMOS MOVIMIENTO DE **COMPRADORES Y EXPENDEDORES DE DROGAS**. SON MOVIMIENTOS MUY SINCRONIZADOS, DE ACCIONES CORTAS Y FUGACES.

EN UNA DE VENDEDOR TRATA DE DARLE UNA CHUPETA AL NIÑO, CUANDO ESTE VA A TOMARLO, MEFISTO COMO VENDEDOR, CON LENTES OSCUROS, LO AGARRA POR LA ESPALDA, CARGÁNDOLO Y MOSTRÁNDOLE UNA INYECTADORA. LA IMAGEN SE DIFUMINA PARA DAR PASO AL JOVEN JOB.

JOVEN JOB: (10.1) "Esta mi alma hastiada de mi vida; daré libre curso a mi queja, hablaré con amargura de mi alma. (10.2) Diré a Dios: No me condenes; hazme entender por qué contiendes conmigo. (10.3) ¿Te parece bien que oprimas, que deseches la obra de tus manos, que favorezcas los designios de los impíos?

MEFISTO DEJA AL NIÑO EN EL PISO, Y QUITÁNDOSE LOS LENTES **MEFISTO (AL CIELO):** ¿Lo ves?. Ni siquiera me reconocen culpable de sus males.

APARECE MICAEL EN EL OTRO EXTREMO.

MICAEL: Quizás sea el momento en que comiencen a asumir la responsabilidad por sus acciones.

MEFISTO (MOLESTO): ¿Y en qué quedo yo, entonces?

APAGON BRUSCO. LA LUZ SE PRENDE EN EL CENTRO SOBRE EL PERSONAJE.

PERSONAJE: Obra de teatro en un acto, para noctámbulos. Había una vez un escenario vacío, y unos ojos expectantes de vacío... Obra de teatro en un acto, para noctámbulos. Abracadabra (OSCURIDAD TOTAL) y yo les entrego la noche. Obra de teatro en un acto, para noctámbulos. Entonces, no ven... Aconsejamos cerrar los ojos a ver si hallan luz.

SE ESCUCHA EL **CANTO DE UNA MUJER**. DE PRONTO, SE ILUMINA EL ROSTRO DEL PERSONAJE.

PERSONAJE: Obra de teatro en un acto, para noctámbulos, que buscan palabras en el insomnio.

ILUMINADO POR ANTORCHAS LOS MONJES CARGAN AL JOVEN EN HOMBROS Y LO COLOCAN EN EL CENTRO DEL ESCENARIO, AL TIEMPO QUE PRONUNCIAN COMO UN SUSURRO A MODO DE POLIFONÍA SU NOMBRE.

MONJES: Job... Job... Job....

JOVEN JOB: (10.18) “¿Por qué me sacaste de la matriz?. Hubiera yo expirado, y ningún ojo me habría visto. (10.19) Fuera como si nunca hubiera existido, llevado del vientre a la sepultura”.

PERSONAJE: Obra de teatro en un acto, para noctámbulos, que buscan palabras desde sus ruinas; que buscan el nombre del lugar donde se inicio su vida.

MEFISTO: ¡Retorno!... ¿Acaso existe vuelta atrás?.

JOVEN: (GRITA CUAL GEMIDO) ¡Jerusalen!...

MEFISTO (MOLESTO): Desde tus ruinas... (SALE)

PERSONAJE: Obra de teatro en un acto, para noctámbulos. Había una vez un escenario vacío, y unos ojos expectantes de vacío. Necesitabas estar solo y aquí estás: Abracadabra... (PAUSA. ESPERA EFECTO QUE NO OCURRE) Abracadabra?... (DESESPERADO) Abracadabra!... Abracadabra!... (VOZ RADIAL-MECANICA) Por razones ajenas a nuestra voluntad lamentamos anunciarles que la oscuridad (EFECTO DISCO RAYADO) la oscuridad... la oscuridad... la oscuridad...

VOZ (SOBRE DISCO RAYADO): Aconsejamos cerrar los ojos a ver si hallan luz.

APAGON. SE ESCUCHA MÚSICA POLIFÓNICA Y UNA SUAVE LUZ (AUN MUY DEBIL, ENTRA DESDE EL TECHO DEL TEATRO)

ESTANCIA 3: LOS DÍAS DE LA CREACION.

ALREDEDOR DEL JOVEN JOB, LOS MONJES EN SU LETANÍA... SON CANTOS ENLAZADOS, SILENCIOS, COROS, PALABRAS SUeltas... O QUIZAS NADA

MONJE 1: En el principio fue la nariz, y te dijeron: "No respire"

MONJE 2: Al segundo día, fue la boca y te dijeron: "No llores"

MONJE 3: Al tercer día, saliste a caminar y te dijeron: "No te desvíes"

MONJE 4: Al cuarto día, fueron los nervios y decidiste no pensar.

MONJE 5: El quinto día, eran los ojos. Y no sabías qué mirar.

JOVEN JOB: (BAJITO) ¿Había paisaje?.

EL NIÑO APARECE SORPRESIVAMENTE. DESESPERADO GRITA.

NIÑO: ¿Dónde están? ... ¿Mamá?

MONJE 6: Al sexto día, fueron tus oídos y te dije:....

EXPLOTA FUERTE EL SONIDO DE LA MUSICA "TECNO" SOFOCANDO LA VOZ DEL MONJE 6. EL JOVEN JOB EXTIENDE HACIA EL NIÑO LAS MANOS TRATANDO DE AGARRARLO, HACIENDO AMAGO DE GRITO QUE NO SE ESCUCHA. ABRUPTO CAE EL APAGON.

EL NIÑO APARECE FRENTE AL PUBLICO ILUMINADO DEBILMENTE POR LA LUZ DE UNA VELA Y RECITA LA NOCHE VI DE TORCUATO TASSO.

Los enemigos de mi gloria se han levantado furiosamente contra mí.
Sus gritos resuenan en el Arno, y se propagan velozmente por toda Italia.
Yo los destruiré y saldré vencedor en la lucha. Conozco mi causa. Mi
«Jerusalén» triunfará del tiempo y de la envidia.

EL PUBLICO SALE DEL TEATRO BAJO LA MUSICA DE LIST *LAMENTO Y TRIUNFO DE TASSO.*

PUEDA SER QUIEN ESTA EN TAQUILLA, UN BEDEL LIMPIANDO EL PISO, LA SEÑORA QUE VENDE LAS GOLOSINAS, LA PERSONA QUE CUIDA EL ESTACIONAMIENTO, DECLAMEN EL POEMA DE CHARLES BAUDELAIRE, *SOBRE «EL TASSO EN PRISIÓN*

*En su celda, el poeta, harapiento y enfermo,
Teniendo un manuscrito bajo su pie convulso,
Contempla con mirada inundada de pánico
La escalera de vértigo donde su alma se abisma.*

*Las risas enervantes que pueblan la prisión,
Arrastran su razón a lo absurdo y lo extraño;
La Duda lo rodea y el ridículo Miedo,
Odioso y multiforme, circula en torno de él.*

*Este genio encerrado en un antro malsano,
Esas muecas y gritos, espectros cuyo enjambre
Amotinado gira detrás de sus oídos,*

*El soñador a quien el horror despertara,
Tal es tu emblema, Alma de tenebrosos sueños,
Que ahoga la Realidad entre sus cuatro muros.*

Textos Críticos

“EL OBJETO DOBLE DEL DESEO Y SU LADO OSCURO”⁴⁴

(Claves de la dramaturgia de Johnny Gavlovski)

Prof. ATH dr. Hab. Carlos Dimeo Álvarez
Universidad de Bielsko-Biała

Johnny Gavlovski es un dramaturgo a quien aún todavía podemos considerar de la joven generación de escritores de teatro. Entendiéndolo en el sentido de que Gavlovski pertenece a una cuarta (o incluso quinta) camada del teatro venezolano, y que representa otra forma de escritura, la cual, en su momento, llegaría a ser considerada como un «renacimiento» en el teatro venezolano. Nacido en 1960, sus inicios formales en el teatro inicialmente se deben a dos obras, *El vuelo*⁴⁵ (1979) y *La cárcel del olvido* (1984)⁴⁶. La “textualidad dramática” del autor responde a un nivel de significaciones que por lo general es abordado desde un plano en el que se ha arriesgado demasiado poco dentro de la dramaturgia venezolana, nos referimos al tema psicológico. Si ha habido una recurrencia de tipo psicológico en el teatro venezolano, en todo caso la figura más emblemática de ella está representada por la dramaturgia de Isaac Chocrón⁴⁷. No obstante, es necesario decir que el teatro de Chocrón es muy distante (por sus diferencias temáticas y debido a las formas dramáticas que utilizó) al teatro de Gavlovski. Pero, de allí en más, en Venezuela lo psicológico parece tener poco “ruedo”. Salvo el caso específico de Chocrón, por ejemplo, en los 60, 70 y 80 encontramos muy pocos autores que se internan en la figura psicológica de sus personajes o sus tramas. Y no será sino hasta Gavlovski que se indagará en un tipo de escritura dramática orientada desde esa perspectiva.

En el caso específico de Gavlovski, la mirada psicológica tiene connotaciones diferentes, está tomada desde la vertiente psicoanalítica. De manera

⁴⁴ Reseñado por profesor Alfredo Rodríguez. Escuela de Humanidades. UNIMET Caracas

⁴⁵ Johnny Gavlovski, *El vuelo*, 1ª edición (Caracas, Venezuela: Arte Atid, 1987).

⁴⁶ Esta pieza está inédita.

⁴⁷ Isaac Chocrón (1930 – 2011) fue primordialmente dramaturgo, pero también traductor, ensayista y narrador. Además, desarrolló un estilo y una línea teórica-dramatúrgica de singular preponderancia en el país.

que, entre otros aspectos la importancia de su dramaturgia consiste en haber abordado temáticas que calificamos como de “tono diferente”. Probablemente “inspirado” en dramaturgias que ahondaron, antes que, en un referente formal, en la construcción interna del personaje (al modo de autores como Edward Albee p.ej. en sus obras *Historias del Zoo*⁴⁸ o *Quién le teme a Virginia Woolf*⁴⁹) o probando dentro de la búsqueda del monólogo “interior” escénico, enraizado en el contexto de la idea del mismo Henry James sobre el monólogo interior⁵⁰. Gavlovski apuntó así a estructurar los órdenes dramáticos partiendo de la creación de universos interiores. Utilizó esquemas y procedimientos teatrales en los que en cierto modo se diseñaba un ejercicio de «transferencia»⁵¹, o se generó aquello que en la teoría psicoanalítica se conoce como «transferencia positiva»⁵² y/o «transferencia

⁴⁸ Para la «Historia del Zoo» véase la versión de Madrid: Edward Albee, *Historia del zoo* (Madrid: J. García Verdugo, 1991).

⁴⁹ Esta obra fue estrenada el 13 de octubre de 1962. La primera edición para Cátedra (Letras Libres) es: Edward Albee, *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, 1ª ed, Letras Universales, N° 251 (Madrid: Cátedra, 1997) La primera edición en español es de Editorial Nueva Visión (Argentina) del año 1965. Igualmente la versión original en inglés de 1962. Para ambas referencias véase; Edward Albee, *Quién le teme a Virginia Woolf?*, 1ª edición en castellano (Buenos Aires: Nueva Visión, 1965); Edward Albee, *Who's Afraid of Virginia Woolf? A Play.*, 1st edition (New York: Atheneum, 1962).

⁵⁰ En el prólogo al libro de Henry James «La locura del arte» se afirma lo siguiente: «Cuando James renunció definitivamente a hacer carrera como dramaturgo no se olvidó en absoluto del género, sino que recicló algunos mecanismo y estrategias que había ensayado en él para invertirlo en la novela —una pulsión escénica incluso realizada por el hecho de haber sustituido la escritura a mano por el dictado—, con lo que, junto a la atención prestada al uso del monólogo dramático en poesía, abrió un camino de conocimiento, de reflexión dramática y de especulación moral que ha resultado muy provechosa». Henry James, *La locura del arte*, ed. Andreu Jaume, trad. Olivia de Miguel, 1ª edición en español (Madrid - España: Penguin Random House Grupo Editorial España, 2014), 11.

⁵¹ Para el concepto de transferencia como lo queremos entender en este trabajo, véase: Juan José Ruiz Sánchez, «Transferencia y contratransferencia. Del Psicoanálisis a la Psicoterapia Analítica Funcional», *REALITAS, Revista de Ciencias Sociales* vol. 1, n.º N° 2 (julio de 2013): 52-58.

⁵² Para una idea concreta sobre la transferencia tómese la siguiente definición: «Transferencia y contratransferencia son dos conceptos de origen psicoanalítico que desde una postura restrictiva solo pueden ser aplicados y explicados desde la práctica clínica psicoanalítica, pero que para muchos autores sobrepasan el marco de referencia tradicional original. Según Laplanche y Pontalis (1968) la transferencia solo tiene sentido en la cura psicoanalítica y se define como una repetición de prototipos infantiles donde los deseos inconscientes se actualizan sobre ciertas relaciones objétales. Así desde la perspectiva clásica hay una transferencia positiva débil donde se movilizan sentimientos amistosos y afectuosos del paciente hacia el terapeuta y una transferencia positiva erotizada que en la práctica se muestra como negativa, ya que es sinónimo de resistencia, en cuanto detiene el trabajo asociativo del analizado. La transferencia propiamente negativa se caracteriza por la expresión de sentimientos hostiles y de enojo hacia el psicoanalista. Lacan (1981) sostuvo que conviene una transferencia negativa suave para el mejor fluir del tratamiento.» Ibid., 53

negativa». En suma, por un lado, apareció tanto la influencia psicoanalítica, así como por otro lado se dio en su gramática-escénica, la aparición de ciertos ambientes, lugares, temáticas; que son de cita obligatoria se tiene la intención de comprender a fondo la dramaturgia de Gavlovski.

La tradición familiar que rodeó al dramaturgo, así como su origen personal y particular, reflejan experiencias que evidentemente están íntimamente vinculadas a su dramaturgia. Además, son recurrentes en todos los sentidos psicoanalíticos posibles, ya que poseen su mecanismo de expresión que se revelan a través de los conflictos, las tramas, los personajes, etc. La diferencia especial estriba en que las metáforas psicoanalíticas que aparecen en sus textos, son antes que estructuras connotativas, más bien denotativas, o que, se refieren más directamente a un hecho concreto, que a toda la atmósfera que rodean sus escenas. Dicho de otro modo, estas metáforas dicen y expresan directamente un orden irrestricto de ideas, que imponen tanto una interpretación sobre la "realidad", así como una visión bastante objetiva sobre el "mundo". Imágenes que se desplazan desde el inconsciente hacia el mundo exterior, pero que prontamente vuelven a este para ocultarse. Se debe aclarar sin embargo que en cuanto al juego en el que las imágenes transitan su viaje entre consciente e inconsciente, no son estas una expresión misma de la psique personal del autor, en otro sentido, en todo caso son la propia formación psíquica de los personajes y la representación concreta de estas en las acciones que durante el desarrollo de los conflictos y de las piezas suceden.

En el psicoanálisis, especialmente en el lacaniano, hay figuras representativas bastante explícitas que no pueden romperse bajo ningún concepto, el padre, la madre, los complejos. Figuras e imágenes que marcan e imponen una ley. Los motivos aquí presentados nos permiten volver la mirada a un tema que, tanto el teatro naturalista, como el expresionista psicológico⁵³, trataron con cierta

En este caso queremos argumentar de qué exactamente se trata cuando decimos que Gavlovski usa en su teatro una «transferencia positiva».

⁵³ Aquí nos estamos refiriendo específicamente a Henrik Ibsen (1828 – 1926), August Strindberg (1849 – 1912) y Anton Chejov (1860 – 1904).

relevancia; nos referimos a la figura del padre. El porqué de ello se resume, no solo en el hecho de que Gavlovski perteneció y pertenece al mundo del psicoanálisis (como ya se ha afirmado), sino que además las obras a concentran la figura del padre como un elemento detonador de los conflictos dramáticos que se exponen; así como, parte esencial para la motorización profunda de la acción. No es la madre (aunque en *Los puentes rotos*, sea una de los personajes fundamentales desencadenador de conflictos) la figura predominante del perfil que indaga Gavlovski.

No obstante, esta consideración mínima, el modelo crítico que intentaremos exponer aquí, no apunta exclusivamente en esa dirección. También nos basaremos en la propuesta metodológica planteada por el profesor José-Luis García Barrientos, y sostenida a partir de dos textos suyos donde se exponen los principios básicos de la misma. En este sentido nos referimos a: *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método* y *Drama y tiempo: dramatología* ⁵⁴. La propuesta desea incluir dos análisis diferentes. De esta manera presentaremos lo que hemos pensado como un «dos en uno», es decir se tratarán dos textos a partir de una misma metodología.

La primera parte contempla la apropiación de un modelo teórico sobre el que se sostendrá un intento más generalizado de la dramaturgia de Gavlovski de manera que nuestra lectura y la aplicación de un modelo a ella se bifurca en la aplicación de la teoría y el modelo a las obras de autor antes mencionado. Otro aspecto importante para resaltar es que los textos seleccionados fueron escritos en distintos tiempos (incluso se debe agregar, bastante alejados uno del otro) y por ende primariamente nos atrevemos afirmar (aunque quizá un poco tempranamente) que pertenecen a un dramaturgo («transformado» en dos). Así también, un autor que, aunque llevado por un camino escribe con dos textualidades y dos destinos diferentes, probablemente producto de su evolución dramática.

A pesar de ello, de esta bifurcación o escisión (no casual), el trabajo no

⁵⁴ José Luis García Barrientos, *Drama y tiempo: dramatología I*, 1.ª ed. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991).

tendrá carácter comparativo. No se pretende equiparar una obra a la otra, y mucho menos hacer prospectiva de algo que, aunque perteneciendo al mismo autor, se plantean diferencias extremas. No obstante, sí se sostiene en “bajo” cierta continuidad, ya sea temática, dramática, estética, etc. Al tratarse de dos textos diferentes (que no son solamente explorados por la misma persona) se despliega un «abanico» de reflexiones que parecen estar unidas bajo ciertos criterios. Dicho esto, pasemos ahora a la descripción misma de la teoría.

Marco teórico-metodológico para la comprensión de la dramaturgia de Johnny Gavlovski

En un ámbito bastante amplio podemos afirmar que la dramaturgia de Gavlovski se sustenta inicialmente desde una perspectiva que llamaremos dramático-centrada. En otras palabras que estamos ante un teatro que parte del texto como unidad formal de lo teatral, de la teatralidad y de lo escénico. de modo bastante esquemático podemos afirmar que la tesis de García Barrientos, plasmada entre otros libros en *Cómo se comenta una obra de teatro*⁵⁵, es plantearse al texto en mirada aristotélica y de este modo concentra todo su poder explicativo del drama, en algo que ya está bajo la perspectiva analítica de Gavlovski, el drama no como sentencia escénica, sino como sentencia texto-dramática. En consecuencia, nos avocaremos a la fuente primaria de la que podemos partir para su análisis: el texto teatral.

Una pieza fundamental (así parece que nos lo quiere asegurar Barrientos) de todo ello es la afirmación que puso Gavlovski para comprender sobre el texto mismo, sobre la escritura en sí, la propia escena teatral. Sin embargo, sin dejar de comprender sus diferencias con lo dramático y lo dramático. Es por ello que el problema central que parece haber ocupado a Gavlovski a lo largo de toda su obra, fuera pensar en cómo el texto se instala en lo propiamente escénico y cómo este se vuelve un “detonante” de la teatralidad. En cierta medida es probable que Gavlovski ha adoptado esa forma de interpretar el teatro a una necesidad de

⁵⁵ José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método* (Madrid: Editorial Síntesis, 2001).

restituir sobre el texto mismo el valor teatral que este posee. Que Gavlovski haya comprometido su escritura como una vía posible, se debe quizá a lo que el mismo Barrientos reafirma en su estudio, el carácter polisémico⁵⁶ con que históricamente se ha cargado a la categoría «drama». Y estriba en esa afirmación de que el carácter polisémico de la obra teatral es un elemento cuantitativo del texto, desde dónde se puede empezar a comprender el conjunto de la extensa escritura gavlovskiana. En el conjunto escénico de la obra, ese recorrido parece permanecer intacto. De la totalidad de su dramaturgia lo escrito por Gavlovski ha sido: *¿Serás feliz mañana?* (1977); *El Vuelo* (1978); *La Carcel del Olvido* (1979); *Espera...* y *Las Tres Caras de una Moneda* (1984) *Más Allá de la Vida* (1985); *Los Puentes Rotos* (1986); *Concierto para Tres Silencios* (1987); *Taquilla para Palabras no dichas* (1989); *Hombre* (1990); *El Ultimo Verano de Blanche* (1991); *Ruido de Piedras* (1994); *Larga distancia* (1995); *Habitante Para el Fin de los Tiempos* (1996); entre 1997 y 1998: las piezas cortas: *Dios al otro lado del mar*, *El otro Galilei*; *Desde tus ruinas*, *Jerusalen*; *El Gato de Freud*; *El Día que ganó Susana Duijm*; *Filipo de Crotona*; *La Ultima Sesión y Hola, Tú* (2000); *Error de Cálculo* (2004); entre el 2000 y el 2009 *La Bruja*; *Babel* (2012) versión libre sobre *La Cocina* de Arnold Wesker; en el 2013-2014 *Dios al otro lado del mar*, *Par de Tres*, *La Escalera de Jacob*; en el 2015 *Orquesta de señoritas... en Macuto*. Finalmente y en preparación: *Bendito* y *La bola que tumbó el Majestic*.

Obviamente que el carácter polisémico de la obra dramática y aquella asignación que García Barrientos ha atribuido a la definición, nos permite observar en el contenido general de la dramaturgia de Gavlovski, una clara tendencia a demostrar este carácter polisémico. Sin embargo, la opción que nos ofrece Barrientos no es en modo alguno una única vía en la que podemos acotar a Gavlovski, incluso también aquella definición de Radoslaw Ivelić quien ha sustentado una propuesta similar. Veamos que Ivelić afirma lo siguiente:

Debido a la polisemia de los términos «drama» y «teatro», que

⁵⁶ José Luis García Barrientos, *Análisis de la dramaturgia cubana actual*, 1ª ed. (La Habana, Cuba: Alarcos, 2011), 24.

generalmente se utilizan como sinónimos, conviene empezar este ensayo delimitando el sentido en el que se emplearán. (...) La palabra «drama» designará el texto literario escrito por el dramaturgo, y frente a la diversidad de espectáculos teatrales, nos restringiremos a considerar el «teatro» en relación a la puesta en escena del drama (unidad dramático-teatral).⁵⁷

Claro que Barrientos al afirmar «La *dramaturgia*, término tan abusivamente polisémico hoy, puede definirse con precisión como la práctica del modo de representación teatral»⁵⁸ por lo que acordamos que lo “dramatúrgico” no es el texto en sí; sino, las posibilidades de puesta en escena que ofrece ese texto. Y efectivamente Gavlovski ha pensado ya en esta posibilidad. Hay dos fuentes que parecen confirmarnos la tendencia del dramaturgo a mirar el texto como fuente por excelencia de la creación escénica; ambas corrientes tienen que ver explícitamente con la puesta en escena. El texto mismo es escena y Gavlovski intenta en cada obra demostrarlo, para él, si no lo fuera así no lo podríamos considerar «teatro».

En el libro *Análisis de la dramaturgia cubana actual*⁵⁹ se expone cómo el carácter interventor de la obra dramática es principal y primariamente exegético, e inmediatamente y acto seguido diegético. Barrientos nos ha explicado las virtudes y las vicisitudes del dramaturgo, y los problemas que este debe afrontar con respecto a su respectiva escritura. Gavlovski tiene un grupo de piezas que se adecúan a esta doble consideración, tanto en el plano estilístico, así como en el estético; o en el valor tanto exegético como diegético que nos permite comprender el sentido con el que el dramaturgo venezolano se ha internado en la propia estructura del drama. El texto teatral no es pues un guión técnico del drama⁶⁰. Y es un aspecto claro que reseña una posición «marginal» (en el sentido del concepto de Caupolicán Ovalles) Tal como otros⁶¹ han señalado García-Barrientos “aprehende” la obra «dramática»

⁵⁷ Radoslav Ivelić, «El drama», en *Creaciones humanas: el drama*, de Rajmund Kupareo, 1.ª ed. (Santiago, Chile: Centro de Investigaciones Estéticas, 1966), 51.

⁵⁸ García Barrientos, *Análisis de la dramaturgia cubana actual*, 24.

⁵⁹ García Barrientos, *Análisis de la dramaturgia cubana actual*.

⁶⁰ No tomamos en consideración la posibilidad del «texto» para el cine. Desde esta perspectiva que hay guión literario y/o guión técnico.

⁶¹ Recordamos aquí las intervenciones de Abel González Melo, Juan Mayorga y Miguel Ángel Garrido en la presentación del libro (del mismo autor que nos convoca) *La razón pertinaz: teoría y teatro actual en español*, 1.ª ed. (Bilbao: Artezblai, 2015).

desde una perspectiva que en suma se transforma en un «aparcamiento» aristotélico, es decir ajustándose a la tradición que el sentido del hecho «teatral» propone. Sin embargo, no como un mecanismo propio de la representación, sino como una anterioridad a ese acto que consume lo teatral, lo dramático (y en esto se empeña bastante Gavlovski) se puede sostener si el texto es capaz de llevar el drama escénico a una nueva, en profundizar sobre los campos del texto. Aun cuando en su artículo sobre el tema de los tiempos del recitado, Barriento ha afirmado:

Si tenemos en cuenta, por último, la complejidad semiótica del teatro, la diversidad de códigos o de signos que intervienen en su producción significativa, puede precisarse la oposición entre los dos tiempos del contenido teatral en término de tiempo *representado* (el del drama) y tiempo *significado* (el de la fábula). Si se entiende la representación teatral estrictamente como icónica, cabe considerar el tiempo representado del drama como tiempo icónico – en el sentido en que habla Bettetini de iconismo temporal en el cine.⁶²

Sin embargo, querríamos previamente intervenir esta noción de tiempo en el drama que intenta imponer García Barrientos, porque efectivamente ya ha hablado del carácter polisémico en el arte teatral y el tiempo, o mejor dicho de que la temporalidad ejercida en el cuerpo del drama es tanto así de carácter soluble, como voluble.

Los factores que intervienen explicando el problema del tiempo en el sentido de la continuidad de la acción no son en modo alguno referentes en sí mismos a su desarrollo. Dicho de otro modo, si el tiempo del drama es referente/congénito de su *tempo* particular, esto es: si '*tempo*' es igual a '*tiempo*', esto no sería un drama, sino la vida real, la vida misma. Pero, aunque Gavlovski nos lleva a situaciones que puntualmente acontecen en la vida (no intenta plasmar la vida misma, tampoco piensa en la «realidad»), juega con esos cambios '*tempo*'-'*tiempo*' en tanto que surgen como elementos propios del drama para explicar el eventual desarrollo de conflictos. Esta puede ser una clave de importancia tanto para el conjunto de

⁶² García Barrientos cita a Gianfranco Bettetini, en su texto: *Tiempo de la expresión cinematográfica: la lógica temporal de los test audiovisuales* (México: FCE, 1984), 26-46.

dramaturgos, que han aportado cambios sustanciales al echo escénico venezolano, así como para el propio autor que nos convoca. Históricamente en Venezuela, la dramaturgia ha desplegado un sinnúmero de discursos que fueron creando significativamente la propia escena nacional, sin embargo, así como el manejo psicológico se debe a escasísimos ejemplos (ya los hemos nombrado al principio de este trabajo), así también esta concepción y manejo de la temporalidad en escena, pudiera considerarse casi una exclusividad de Gavlovski. La forma como Gavlovski se plantea las situaciones, a través de sus «ires» y «contravenires» juegan en diferentes planos a transformar el desarrollo del drama. Aquí parece necesario acordar dos fuentes, la primera por supuesto Freud (mencionada siempre por Gavlovski a través de la influencia de su padre) que deriva finalmente y casi como consecuencia natural en Lacan; la segunda es la de Gilles Deleuze, agregada por nosotros pero que no está lejos tampoco del psicoanálisis. Y ahora sí, Deleuze visto en dos tiempos, es decir a través de la imagen-tiempo y la imagen-movimiento⁶³. Dos «cuerpos» que vienen a ser los dos conceptos centrales para analizar la estructura de la temporalidad en el cine. La figura de Deleuze en Gavlovski viene en pareja junto con Freud y Lacan. La relación primera está sostenida en la figura del Padre o dicho de forma más concreta en el Nombre del Padre⁶⁴, y acto seguido través de los sueños. El sueño es un flujo de inconsciente,

⁶³ Bergson lo sabía mejor que nadie, pues -él mismo había transformado la filosofía al plantear la cuestión de lo «nuevo» en lugar de la de eternidad (¿cómo son posibles la producción y aparición de algo nuevo?). Por ejemplo, él decía que la novedad de la vida no podía aparecer en sus inicios, porque al comienzo la vida forzosamente tenía que imitar a la materia... ¿No sucedió lo mismo en el cine? El cine, en sus comienzos, ¿no estaba forzado a imitar la percepción natural? Más aún, ¿cuál era la situación del cine al principio? Por un lado, la toma era fija, y en consecuencia el plano era espacial y formalmente in-móvil; por el otro, el aparato de tomar vistas se confundía con el aparato de proyección, dotado de un tiempo uniforme abstracto. La evolución del cine, la conquista de su propia esencia u originalidad será llevada a cabo por el montaje, la cámara móvil y la emancipación de una toma que se separa de la proyección. Entonces el plano deja de ser una categoría espacial para volverse temporal; y el corte será un corte móvil en vez de inmóvil. El cine arribará exactamente a la imagen-movimiento del primer capítulo de Materia y memoria. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1987), 16; Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1984).

⁶⁴ No es lo mismo decir que hay una persona que debe estar ahí para sostener, si se puede decir, la autenticidad de la palabra, y decir que hay algo que autoriza el texto de la ley, porque ese algo que autoriza el texto de la ley es algo que se basta por estar él mismo a nivel del significante, es decir el Nombre del Padre, lo que yo llamo el Nombre del Padre, es decir el padre simbólico. Esto es algo que subsiste a nivel del significante. Es algo que en el Otro, en tanto que es la sede de la ley,

un reflujo que avanza y se detiene, se desplaza y se convierte construyéndose objetivamente en aquello que Deleuze ha analizado a través del cine en las metáforas imagen – tiempo – movimiento. El Padre es una figura que representa esta modalidad del tiempo en el marco de una acción. En detalle aparece en todas y cada una de sus obras; pero si queremos mirar algunos títulos podemos referir obras como *Más allá de la vida*, *Taquilla para palabras no dichas* y otras, fluyen con ese sentido.

La evolución que históricamente ha transformado el concepto de tiempo en el drama escénico gavlovskiano, supuso un cambio sustancial no solo en el marco de su escritura, sino también en el efecto que ella misma definió en torno a la totalidad del teatro nacional. Gavlovski le dio a la temporalidad escénica una tonalidad que mayormente se separó del modelo prescrito en el conjunto de dramaturgos que lo acompañaron durante su generación. No obstante, ello no supuso una renovación estructural definitiva de la totalidad. No obstante, visto en el conjunto de su obra dramática es necesario destacar la forma en que este utilizara el manejo de elementos escénicos, no solo los aspectos psicológicos, que ya hemos mencionado previamente en la primera parte, sino también en los procedimientos dramáticos y estructurales de la escena, echos que definitivamente marcaron una nueva identidad teatral para él mismo y en correspondencia con otros. En este sentido, se podría afirmar, por cierto, teniendo un buen espíritu, que Gavlovski perteneció y pertenece así, a una generación de autores de pronto «olvidados» por la dramaturgia y la escena nacional debido a que no encuadra en el perfil tradicional de la escena nacional. Pero este olvido “involuntario” forma, claro está, parte de una “tradicción” dentro de la escena venezolana. En el conjunto de esas formas que no parecen formar parte del “repertorio” del teatro nacional, que parecen estar olvidadas, podremos incluso encontrarnos con otros nombres como los de Ricardo Acosta, Gilberto Agüero, y hasta el mismo Paul Williams, o más recientemente, Domingo Palma, José Tomás Angola, entre muchos otros, etc.

representa a este Otro en el Otro, ese significante que da soporte a la ley, que promulga la ley. Véase en: Jacques Lacan, Jacques Alain Miller, y Enric Berenguer, *Seminario de Jacques Lacan (libro 5): Las formaciones del inconsciente, 1957-1958.*, 1ª ed. (Argentina: Paidós, 1999), 150.

Pero, volvamos al aspecto central del tiempo del drama. En realidad, no importa cuál sea el tiempo dentro del drama, este siempre funcionará de manera independiente de cualquier otra cosa. Dependerá sí, por supuesto, del sentido dramático de la escena misma. Así que en el teatro; tiempo es uno, y *tempo* es otro. El motivo por el cual el desarrollo de la tensión dramática surge inevitablemente de la continuidad marcada a través del tiempo y del espacio dramático, es un hecho que interpretado de otro modo nos lleva directamente a pensar en la estrecha cercanía relacional que aparece entre acción y tiempo. De tal manera que tanto la acción (escénica) así como el tiempo que la desarrolla, se entrelazan mutuamente hasta tal grado, que se vuelven imprescindibles una del otro. En relación con la dramaturgia gavlovskiana la acción escénica, aparece en este modo incrustada en el desarrollo mismo de la trama como un elemento propio de la estructura interior y esto supone un cambio en los fundamentos de la estética dramática, los estilos de escritura, las formas, e incluso las temáticas, que surgen en especial a partir de los 90.

En el contexto de lo que se consideraría una nueva dramaturgia, los autores se abocaron a mirar aspectos que en otros tiempos les hubiera sido impensable abordarlos. Una de esas temáticas fue la del SIDA, con la que se incursiona en el tema, ya desde finales de la década del 80. Así en torno a ello Edgar Moreno Uribe nos dice que:

Aquí en Venezuela, a lo largo de los años 90 de la centuria pasada, Marcos Purroy, Elio Palencia, Johnny Gavlovski, David Osorio Lovera e Isaac Chocrón se fijaron en ese tema del Sida, lo amaron y optaron por escribir sus textos: *Anatomía de un viaje* (1990), *Habitación independiente para un hombre solo* (1990), *Hombre* (1990), *El último brunch de la década* (1993) y *Escrito y sellado* (1993)⁶⁵.

Será pues este año de 1990 en el que Johnny Gavlovski escriba su obra *Hombre* donde se plantea por primera vez la temática. Luego vendrá en 1996 la pieza *Habitante del fin de los tiempos* (1996). La significativa relación que posee el

⁶⁵ E. a Moreno-uribe, «EL ESPECTADOR venezolano: Vuelve "Escrito y sellado"», *EL ESPECTADOR venezolano*, 22 de octubre de 2016, <http://elespectadorvenezolano.blogspot.com/2016/10/vuelve-escrito-y-sellado.html>.

tema con la estructura de temporalidad de la obra nos muestra que entre la rítmica de un tiempo y otro hay una diferencia. Los 90 fueron tiempos de aceleración y Gavlovski confronta esta visión social y de la cotidianeidad en cuatro aspectos centrales. Los sucesos del llamado Caracazo, La violación de un chico menor de edad que conmocionó a la sociedad venezolana de entonces, y que obviamente es un acontecimiento despreciable demostrativo de la propia degradación humana que lo condujo a escribir *La última sesión*, el deslave sucedido en la ciudad de La Guaira y finalmente su vinculación y «desvinculación» con el psicoanálisis.

Es probable también esta cuestión esté supeditada al desarrollo de momentos de tensión y conflicto durante el desenvolvimiento de los acontecimientos y la acción escénica. En consecuencia, asumimos al conflicto como el detonante acumulado de los momentos de tensión (aunque al decir esto parezca una verdad de Pero Grullo). Nuestra interpretación se deduce de lo que Peter Szondi en su libro *Teoría del drama moderno (1880-1950): Tentativa sobre lo trágico*, y que refiriéndose al tema del «acto único»⁶⁶, argumenta. Szondi nos alerta sobre las diferencias sustantivas y no menores que hay entre el «acto único» y la obra de «sesión entera». Lo hace tratando de orientarse hacia lo que en realidad había significado en esencia el «drama de acto único» tal como August Strindberg lo explicó en sus ensayos sobre teatro⁶⁷. Pero no solamente Szondi se acerca a ello, también otros investigadores como Egil Törnqvist y Birgitta Steene, que refiriéndose al mismo Strindberg en la introducción de su libro *Strindberg on Drama and Theatre: A Source Book*⁶⁸ (edición de compilación de ensayos de Strindberg sobre el drama) afirman lo siguiente:

He sees the short one-act play, the *quart d'heure*, as the paradigmatic form for modern drama. Alternatively, he regards "the fully executed one-act play" as "the formula of the drama to

⁶⁶ Peter Szondi, *Teoría del drama moderno, 1880-1950, tentativa sobre lo trágico*, ed. Javier Orduña, 1ª ed. (Barcelona: Destino, 1994), 150-155.

⁶⁷ Para una compilación de sus ensayos se debe revisar la compilación que ha realizado Michael Robinson en: August Strindberg, *August Strindberg: Selected Essays*, ed. Michael Robinson (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), <http://dx.doi.org/10.1017/CBO9780511554223>.

⁶⁸ August Strindberg, *Strindberg on Drama and Theatre: A Source Book*, ed. Egil Törnqvist y Birgitta Steene, 1ª ed. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007).

come." Using Musset's proverbs as a model one might, he declares, "by means of a table and two chairs [-] present the most powerful conflicts of life," and this by resorting to "the discoveries of modern psychology." Strindberg was at this time strongly influenced by the so-called psychology of suggestion. He was also extremely anxious to be staged in Paris, where Zolaesque naturalism was en vogue. But uncertain about his chances there, he was at the same time trying to establish his own Scandinavian Experimental Theatre. The demand advocated by naturalism that the staged events should mirror reality is eminently fulfilled in most of Strindberg's one-act plays, where the unity of time and place are usually strictly adhered to, so much so that playing time sometimes matches scenic time (the time assumed to pass between the raising and the lowering of the curtain) this cannot occur in a play of more than one act.⁶⁹

Sin alejarnos tanto de la propia teoría de García Barrientos, queremos hacer énfasis en que uno de los elementos a considerar de manera preponderante, para llevar a cabo el análisis de las obras de Gavlovski, se refiere evidentemente al factor de lo que Konstantin Stanislavski había declarado como «tempo-ritmo». García Barrientos lo toma por el lado del tiempo, la duración, la velocidad. No obstante, lo que García Barrientos declara en estas tres categorías, nosotros queremos pensarlo desde un frente un tanto diferente, o, mejor dicho, enlazando, acotando, bajo cierto tenor sus propias definiciones. Por ejemplo, Barrientos explica el concepto de «Escena temporal» y afirma: «El concepto de *escena* temporal se define como un segmento dramático de desarrollo continuo»⁷⁰ y luego agrega:

la discontinuidad del tiempo dramático da lugar a un sintagma compuesto de varias escenas que se suceden, es decir a una *secuencia* de escenas temporales. La distinción anterior permite abordar la cuestión de la velocidad teatral sin pasar por alto que puede medirse en dos trayectos o relaciones: drama-representación y drama-fábula.⁷¹

Sobre este punto en particular queremos nosotros argumentar una «extensión» de esta idea que convendría asumir de la siguiente manera: En primer lugar, se intenta

⁶⁹ *Ibid.*, 15.

⁷⁰ José Luis García Barrientos, «Tiempos del teatro y tiempo en el teatro», en *Le Temps du Récti*, ed. Casa de Velázquez, 1.ª ed. (Madrid: Casa de Velázquez, 1989), 61, <http://hdl.handle.net/10261/44819>.

⁷¹ *Ibid.*

establecer una relación estructural en el orden temporal–cíclico y de movimiento; así que, en el teatro (y acotándonos a la referencia anterior) la estructura (tiempo \leftrightarrow velocidad \leftrightarrow movimiento) sería aquello que p.ej. Greimas clasifica como una «isotopía discursiva»⁷². No obstante, no queremos anteponer una relación, sino antes bien una oposición o cuando menos una estructura que funciona dialécticamente. En el teatro la velocidad no incluye una orden de tiempo, la velocidad es un ritmo, se acelera o se desacelera, y así pasamos a definirla como contraposición teórico-práctica: velocidad vs. Tiempo (donde velocidad es ritmo, tiempo puede ser duración). Pero el ritmo gavlovskiano responde a tiempos que no representan la tradición teatral en Venezuela. Ritmos e incluso velocidades donde la «lentitud» es representación misma de trama y lenguaje, y por lo tanto desarrollo de las unidades de conflicto dentro de la escena. Sin embargo, la tradición teatral venezolana suspendió casi definitivamente la idea de que la duración pueda dar al teatro un efecto de condensación, a veces requerido, o diríamos, bastante requerido en la dramaturgia de Gavlovski. El teatro venezolano, podríamos casi afirmar taxativamente, es un teatro de vuelo, donde la palabra no condensa el espacio y el tiempo de la escena, sino que abre camino a un tipo distinto de resoluciones escénicas que proponen otro marco de estructuras. Así, a finales de la década de los 70, toda una generación de monólogos o monodramas dio inicio a una tradición de escritura y también de actores que se iniciaron en esta “especialidad”. El caso más emblemático de los actores que marcaron una pauta y una tradición en esta técnica fue el de Omar Gonzalo, que llevó a escena un sinnúmero de estos monólogos y además de muy diversos autores, pero no solo él giró en el sentido de esta estética, le siguieron años después, muchos otros y de larga tradición, que respondieron efectivamente a lo que Omar Gonzalo había

⁷² «En el plano textual, cuando se quiere acondicionar el tránsito de una frase realizada en una lengua natural a la frase que le sigue inmediatamente, el problema que se plantea es el de la coherencia discursiva: la existencia del discurso —y no de una serie de frases independientes— solo puede ser afirmada si es posible postular, para la totalidad de las frases que lo constituyen, una isotopía común, reconocible gracias a la recurrencia de una categoría o de un haz de categorías lingüísticas a lo largo de todo su desarrollo». Tomamos esta definición de J. Greimas en: Algirdas Julien Greimas, *La semiótica del texto: ejercicios prácticos: análisis de un cuento de Maupassant*, 1ª edición en español (Barcelona: Paidós, 1983), 43.

iniciado en escena, tales como Orlando Urdaneta, Gustavo Rodríguez, etc. En relación con los textos que respondieron a la tradición, los más emblemáticos de la década de los 80 fueron *Madame Pompinette*⁷³ (1980), *L.S.D. (Lucio in the sky with diamonds)*⁷⁴ (1983) o *La semana de la Patria*⁷⁵ (1983), pero le precedieron famosos textos como *El hombre de la Rata*⁷⁶ (1963) de Gilberto Pinto, cuando todavía el género no se había extendido lo suficiente.

En realidad, el monólogo u obras de pequeño formato, es decir solo para dos actores, o actores y actrices, fue una modalidad que tuvo exactamente que ver con distintos aspectos del desarrollo de la escena nacional de entonces y que tuvo continuidad años después, pero de otra manera derivando en el mal llamado *Stand up Comedy*.

No obstante, estas consideraciones, debemos agregar otra categoría referida con la velocidad y el tiempo, esta es la del: Tempo–Ritmo (que no es ni tiempo, ni velocidad, ni duración, sino: Secuencia → orden (movimiento) → temporalidad → (y finalmente el *sumun* de la estructura escénica) la ACCIÓN. Hacemos gran hincapié en estos aspectos, porque Gavlovski parece haber asentado gran parte de su dramaturgia sobre cada uno de ellos, incluso tanto los que describe y anota García Barrientos, como los que queremos nosotros anexar aquí. Uno de los aspectos que no pueden pasarse por alto es lo que el autor define como “duración relativa” y expone la diferencia a través de ello de la escena continua y la discontinua. Así Barrientos apunta:

Para tratar la duración relativa o *velocidad* en el teatro es preciso distinguir primero un desarrollo continuo de un desarrollo discontinuo del tiempo dramático (tanto el tiempo escénico, real, como el diegético, «natural», son por definición

⁷³ José Gabriel Núñez, *Teatro del des-olvido* (Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2010).

⁷⁴ Ibsen Martínez, *Humboldt & Bonpland, taxidermistás; LSD. Lucio in the sky with diamonds (memorias de un venezolano en la democracia): teatro*, 2ª edición (Caracas: Fundarte / Alcaldía del Municipio Libertador, 1991) Este texto fue escrito especialmente para el actor Lucio Bueno en la que se rememora una serie de acontecimientos históricos en la vida social, política de Venezuela a través de la vida personal de un personaje y a la vez de un actor. Ibsen Martínez utilizó así el título de un texto de John Lennon de la canción «Lucy in the Sky with Diamonds» —en español «Lucy en el cielo con diamantes»—.

⁷⁵ Néstor Caballero et al., *Piezas del desamor*, 2014.

⁷⁶ Gilberto Pinto, *El hombre de la rata: monologo en un acto* (Caracas: Publ. del CELCIT, 1987).

de desarrollo continuo). El concepto de *escena temporal* se define como un segmento dramático de desarrollo continuo. La discontinuidad del tiempo dramático da lugar a un sintagma compuesto de varias escenas que se suceden, es decir a una *secuencia* de escenas temporales.⁷⁷

Es esta producción continua–discontinua con la que Gavlovski jugará una y otra vez, y con la que podremos evocar que la discursividad del texto dramático se asocia directamente con la del texto escénico. Dicho de otro modo, la propuesta nos lleva a pensar la estrecha relación dada entre la acción escénica, evocada por el actor a través de su forma y creación, y la que el dramaturgo quiere otorgar a la teatralidad de su drama. Adelantándonos un poco al análisis de los textos de Gavlovski, debemos afirmar el sentido de continuidad que se produce por ejemplo en una obra como *La última sesión*, donde hay una dinámica de continuidad tanto en el tiempo escénico, así como en el tiempo referencial (es decir en el que los personajes declaran su “voluntad” de seguir adelante en el tiempo, pero además, en el que no son capaces de romper su propio marco de temporalidad); y viceversa, en *Los puentes rotos* hay en cambio, discontinuidad debido a que la estructura de las escenas representa tanto en tiempo como en espacio; tanto en el lugar como en duración, rupturas que solo son posibles a partir de personajes que irrumpen diferentes ocasiones sobre la su “personalidad”. Ocasión se refiere aquí al hecho mismo de dónde se coloca la acción, el motivo que la exige y la fuerza que ella misma le otorga al texto. El “tiempo” o más bien la temporalidad (la que ha sido enunciada por García Barrientos como continua o discontinua) nos pone en perspectiva a los personajes de Gavlovski. Aunque parezca que la comparación sea abstrusa (y esto es sumamente probable) recordamos aquí el breve ensayo de Samuel Beckett sobre Marcel Proust intitulado como *Proust*⁷⁸. En este texto Beckett pone en cuestión el problema de la temporalidad en texto literario y explica cómo opera esta categoría en la obra narrativa del mismo Proust, que por consecuencia le lleva incluso a describir su propia obra. El tiempo para Beckett juega un papel

⁷⁷ García Barrientos, «Tiempos del teatro y tiempo en el teatro», 61.

⁷⁸ Samuel Beckett, «Proust», en *Proust y otros ensayos*, 1ª edición (Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2008), 49-100.

primordial, especialmente en la “narración” dramática. Beckett explica:

Las criaturas de Proust, entonces, son víctimas de esa condición y circunstancia predominante –el Tiempo–; víctimas como son víctimas los organismos inferiores, conscientes sólo de dos dimensiones y enfrentados repentinamente con el misterio de la altura: víctimas y prisioneros. No hay cómo escapar de las horas y los días. Ni de mañana, ni de ayer. No hay cómo escapar del ayer porque el ayer nos ha deformado, o ha sido deformado por nosotros.⁷⁹

Lo mismo que explica Beckett sobre la condición de victimario que adquiere el tiempo –no porque el todo se acabe para la vida de ellos– de la misma forma los personajes de Gavlovski en obras como *Los puentes rotos* parecen ser víctimas de ese tiempo. Y así, también “víctimas y prisioneros”⁸⁰ de sus circunstancias y de sus “tiempos” o mejor dicho de su temporalidad. No obstante, no todos han sido víctimas de la estructura. Si bien en el teatro venezolano los juegos con los tiempos pueden ser significativos para el desenvolvimiento de la estructura dramática y para su desarrollo, en la especificidad de cada autor se retrotrae a ciertas tendencias. Pero si rastreamos a Gavlovski en ese esquema, quedamos supeditados más a una mirada propia del tiempo (y diríamos el tiempo del Análisis⁸¹) que, al reflejo de una totalidad, de un grupo o de una década. En el conjunto Gavlovski es una individualidad. Un esquema breve puede ilustrarnos probablemente mejor esta idea:

1. En el teatro de los 50 – 60 el valor del tiempo en la escena está sostenido por la continuidad casi absoluta. Dicho de otra forma, vamos de punto a punto, de Z a Y. El texto se desarrolla de principio a fin, casi sin poseer saltos en el tiempo, las obras de César Rengifo durante este periodo, así también como las de Román Chabaud;
2. a partir de la década de los 60 empieza a subvertirse este orden, o más a descuidarse, y comienza a funcionar desde distintas perspectivas como una estructura donde se utiliza con frecuencia el procedimiento de *flash-back*; esta ilusión del cine que no es una cuestión propia del teatro pero que en el teatro

⁷⁹ *Ibid.*, 50.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Entiéndase aquí Análisis, en la sesión psicoanalítica. El tiempo del Análisis en cada sesión varía de 50 min. (algunos estudiosos del tema opinan que esto es demasiado), le siguen 45, 30 y hasta 10 minutos por la sesión. La cantidad de veces, en ocasiones pueden ser 2, 3, hasta incluso 5 veces por semana.

venezolano marca el inicio de una transformación dramática. Aquí se hallan presentes las piezas de Isaac Chocrón, José Ignacio Cabrujas, algunas más de Chalbaud y las nuevas de Rengifo o también Gilberto Pinto;

3. durante los 70 y 80 el desarrollo de unidades temporales de diversa índole, pasando por un cierto absurdismo, un teatro existencialista y hasta filosófico llevaron a la dramaturgia nacional a una escisión entre la relación tiempo y espacio escénico, que generaron rupturas dramáticas de diversa índole. Nos encontramos ante los llamados dramaturgos de las nuevas generaciones, empezando por Rodolfo Santana, Mariela Romero, Paul Williams, Edilio Peña en los 70; hasta llegar a Gustavo Ott, Romano Rodríguez, Elio Palencia, Marcos Purroy, etc., en la década de los 80;
4. Johnny Gavlovski pertenece precisamente a esta última generación de los 80, sin embargo, su esquema dramático no responde en lo que a la temporalidad se refiere lo que tradicionalmente otros autores "jóvenes" del momento llevaban a cabo. La idea de la duración del Análisis está representada en la mayor parte de sus dramas. En *Los puentes rotos* es precisamente la fragmentación del tiempo que actúa como lo que se denomina un corte sesión. El uso de este procedimiento podemos considerarlo un hecho singular en la historia del teatro venezolano, en tanto y en cuanto el manejo de criterios psicológicos, así como temporales dentro de la obra comprendidos desde la experiencia del psicoanálisis es inédito en el teatro nacional.

El objeto doble del deseo y su lado oscuro (Dramaturgia de *Los puentes rotos* y *La última sesión*)

El valor del tiempo en *Los puentes rotos* suspende la posibilidad de que este se vea como una figura rectilínea. Gavlovski apunta (quizá también desde su perspectiva psicoanalítica) algún tipo de expresión cartesiana, incluso schopenhaueriana del tiempo (que representan los dos fundamentos de debate en Beckett). Así, por ejemplo, Marcia en *Los puentes rotos* dice:

Marcia. - ...Todavía yo recuerdo, y muy bien, el día en que Max se fue. Una puerta cerrada no es suficiente para ocultar el llanto..., ni esas palabras que se dicen gritando y que un niño atrapa y..., y... Yo lo oí perfecto (*imitando a Max*): "... Hasta cuándo, Catherina. ¿Qué pretendes?, ¿una niña o un monstruo?... (Pausa... Protesta) Necesito decírtelo..." (Pausa) Y luego el silencio... Mamá va a trabajar, niña a la escuela. Luego niña a la casa, mamá llega cansada y la niña a la cama... Quizás algún sábado al parque...⁸²

Pero no es solo en esta pieza, también en obras como *Más allá de la vida* (el propio título ya resulta más que elocuente) la temporalidad juega un papel de suma importancia en el desarrollo de las acciones dramáticas. Volviendo a la tesis principal de esta manera queda claro que el concepto de continuidad y discontinuidad son parte esencial de la estructura dramática que modifica no solo las relaciones internas de los personajes sino también los acontecimientos y finalmente la forma de comprender el drama.

No obstante, debe quedar muy en claro que la teoría de García Barrientos trasciende mucho más allá en otros ítems (si se nos permite el término) y no solamente los que estamos tratando. De esta manera Barrientos se plantea cinco grandes aspectos para la construcción de una poética y una teoría dramática a saber:

⁸² Johnny Gavlovski, *Los puentes rotos; Más allá de la vida: teatro*, 1ª edición, Cuadernos de Difusión, N° 148 (Caracas: FUNDARTE : Alcaldía del Municipio Libertador, 1991), 29.

1. Escritura, dicción y ficción;
2. Tiempo;
3. Espacio;
4. Personaje;
5. Visión.⁸³

Cada una de estas grandes partes contempla también otras tantas características similares en relación con sus definiciones particulares de manera que la primera atiende a la estructura textual del drama, la dramaturgia misma; la segunda (de la que ya hemos hablado) al tiempo en relación con los planos, grados de representación, duración, etc., la tercera a los lugares de comunicación, los planos, signos, grados de (re)representación, distancia; la cuarta a los personajes en características similares a la anterior, el personaje en referencia a la acción, la jerarquía que contemplan entre sí, su significado, etc., y finalmente la quinta en la que se estudia desde la distancia⁸⁴. No obstante, todas ellas derivadas del principio aristotélico que impulsa impertérritamente la fusión y consolidación de las tres famosas unidades, a saber, unidad de tiempo, unidad de espacio y unidad de acción.

En el análisis que nos toca queremos hacer por supuesto una exposición amplia de los aspectos previamente mencionados, pero poniendo énfasis en el carácter propio de la temporalidad y sus íntimas y estrechas relaciones con la duración. En efecto, porque el carácter del tiempo en el teatro de Gavlovski es de suma importancia y porque también parece serlo en el carácter psicoanalítico. No solo ello, el tiempo juega (en las más de las ocasiones) a forjarse como una perspectiva determinante sobre la dramaturgia, sobre la textualidad dramática de la obra teatral. No se debe olvidar, por ello, que en el tramo referido a la duración en el teatro griego era, sino igual por lo menos muy cercana al tiempo, así que si la acción duraba un día la obra tardaría sino lo mismo pues por lo menos poco menos que el tiempo mismo de la escena. En realidad, pensamos que la isotopía

⁸³ García Barrientos, *Análisis de la dramaturgia cubana actual*, 23-53.

⁸⁴ Todas estas categorías que hemos mencionado muy rápidamente están descritas, explicadas analizadas por el autor de la esta poética del drama José Luis García Barrientos en: *Ibid.*

ficción/acción⁸⁵ (la ficción depende directamente de la noción de tiempo) es una construcción derivada de la diferencia y divergencia entre tiempo escénico y duración de la obra. Singularmente (aunque pueda parecernos un poco extemporáneo) queremos traer aquí lo que afirmaba ya en 1838 Francisco Martínez de la Rosa en su libro *Poética. Anotaciones a la poética* de la Rosa explica:

Añádase a esto que los modernos llevan gran ventaja a los antiguos, aun reducidos unos y otros al mismo espacio de veinticuatro horas: en el teatro griego no queda nunca la escena vacía de gente, ni suspensa la atención de los espectadores, los entreactos los llenaba el coro, que unía con su canto un grupo de escenas con otro; de tal suerte, que el público veía seguidamente y sin interrupción el curso del drama: así era muy fácil apercibirse de que en la dos o tres horas que hubiese durado la representación de una tragedia, no podía haber sucedido una acción que necesitaba veinticuatro.⁸⁶

De otra manera, García Barrientos en su artículo *Tiempos del teatro y tiempo en el teatro*⁸⁷ toma una serie de consideraciones que parecen ser fundamentales en su teoría. Inicialmente establece una diferencia entre el tiempo escénico, y el tiempo real. Acto seguido alude a un tema por demás teatral y filosófico a la vez: la duración; y divide esta en absoluta y relativa. En relación con la idea de la duración, además atribuye un argumento que es cuando menos «raro» en el teatro, nos referimos a la idea de velocidad. También toma el mismo sentido (ya sea interno, ya sea externo) para referirse a ella. Porque García Barrientos se ha acercado persistentemente desde este camino al sentido profundo del análisis dramático, no sin antes entender el nexo que hay entre narración y estructura perfilándolo o bien a través Gerard Genette, o bien en George Gadamer y otros. Esta metodología es abordada según Barrientos en:

(...) las posibilidades que ofrece al modo dramático de representación cada uno de los cuatro elementos "fundamentales" del teatro, el tiempo, el espacio, el personaje

⁸⁵ No hay ficción sin acción y viceversa.

⁸⁶ Francisco Martínez de la Rosa, «Poética. Anotaciones al Canto V de la poética», en *Obras Literarias*, 1ª edición, vol. I (Londres: imprenta de Samuel Bagster, 1838), 366.

⁸⁷ García Barrientos, «Tiempos del teatro y tiempo en el teatro».

(actor y papel) y la recepción que prefiero denominar «visión» para subrayar el carácter primordialmente visual del teatro y que es del aspecto del público que considero pertinente para la dramaturgia y la dramatología.

Aun cuando sigamos estos principios haremos hincapié en dos aspectos que para nuestra lectura funcionan un poco de manera diferente. El primero de ellos se refiere a esta idea de personaje o papel y el segundo la noción de «visualidad» en el teatro. En este sentido y en primer lugar, no pensamos en la posibilidad de existencia del personaje. Como tal la obra y luego el actor no impulsan la idea de que «hay», «haya» o «habrá» un personaje (el actor es uno e indivisible, que pone adelante una voz, una resonancia psicológica. Resonancia que muchas veces que conserva un carácter universal) por lo tanto no hablaremos así de personaje porque eso referiría directamente a carácter, pensamiento, sentimiento y el actor es un vehículo. En cuanto a lo visual, si es percibido desde el público, con exactitud el teatro requiere de «visualidad». No obstante, si esta noción parte desde adentro, el teatro es en esencia texto. Su carácter de totalidad (vemos la escena siempre de un solo modo) nos remite directamente al texto y la palabra. Pero con excepción de esta concepción ahondaremos desde lo que nos propone la fuente teórica.

Teoremas y funciones del diálogo escénico

Pasemos un momento a hablar sobre el diálogo, puesto que García Barrientos pone énfasis en este tipo de enunciado y sus diferencias en el texto dramático. Según nos plantea en *Cómo se comenta una obra de teatro* el diálogo se clasifica en 6 partes, a saber:

- a) Dramática
- b) Caracterizadora
- c) Diegética o narrativa
- d) Ideológica
- e) Poética
- f) Metadramática

De esta manera para caracterizar a cada una de ellas tenemos lo siguiente:

1. La función dramática: “es la función del diálogo como forma de acción entre los personajes: amenazar, humillar, seducir, agredir, etc. con palabras”⁸⁸ Y ahora, según Barrientos si en un texto dramático la función dramática predomina expone una diferencia entre el “hacer” y el “decir”. De tal manera que el decir es sobrepasado por la acción dramática.
2. La segunda, clasificada por Barrientos como la “caracterizadora” se define como: “la función del diálogo que se orienta a proporcionar al público elementos para «construir» el carácter de los personajes.”⁸⁹ La importancia de esta segunda estructura se plantea en relación al carácter descriptivo que ofrece tanto al espectador como al actor sobre el personaje. Hemos sostenido de manera bastante insistente en que el actor y luego el espectador no pueden saber más del personaje sino por lo que en el texto está dicho. Cualquier otra cosa que queramos agregar a él es pura ficción. Incluso si el mismo autor o dramaturgo quisiera explicar o enunciar algo más de lo escrito también podríamos considerarlo como una exageración, invención, un “exabrupto” del autor (en este caso) por querer inventar algo más. No, el personaje dice de sí solamente lo que en el texto se afirma.
3. La función “diegética o narrativa”⁹⁰ es: “la función mediante la que el diálogo proporciona al público información que se sale del marco propiamente dramático, que pertenece al «fuera de escena», en el espacio, en el tiempo o en cualquier aspecto de la percepción”⁹¹. Esta función podría aumentar el carácter teatral del drama. Al contrario de lo que comúnmente aseguraba la teoría del drama, el valor de la narración en tanto que se pueda traducir en acción aporta al texto teatral (al menos en el sentido tradicional) su valor dramático para llegar al clímax y desenlace. En la más de las veces esta función es necesaria, porque aporta explicaciones al espectador y al actor que intensifican el valor de los conflictos. Sin ella estaríamos ante un modo de expresión abstracto. Incluso podemos afirmar que la función diegética o narrativa aparece en las obras del teatro del absurdo, o en textos muy experimentales del teatro Surrealista y del teatro Dadá⁹².
4. La función ideológica o didáctica es: “la función del diálogo que se pone al servicio de la transmisión al público de unas ideas, de un mensaje, de una lección”⁹³. En este caso estamos ante la apuesta por una proposición en el sentido de aquello que Erwin Piscator (primero) y después Bertolt Brecht ya ponían en práctica con la función didáctica del teatro. Aunque debemos decir de antemano que el teatro de Gavlovski en general no apuesta por un tipo de texto orientado hacia la función ideológica, por otro lado, siempre el dramaturgo (cualquiera que este fuera) puede acercarse a este nivel narrativo. La mención a Gavlovski en este punto es porque en piezas como *La última sesión* su impresión ideológica se plantea desde el lugar que él mismo ve en el psicoanálisis, aún y cuando la tradición psicoanalítica en Venezuela no haya sido a lo largo de este tiempo tan determinante. Debemos agregar que en este tipo de narración Barrientos pone como corolario que estamos en presencia de 3 formatos de voces: la voz del narrador, la del autor, y la que es propiamente del drama.

⁸⁸ García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, 2001, 56.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*, 56-57.

⁹¹ *Ibid.*, 57.

⁹² Para la referencia de teatro Dada véase la siguiente edición: Gian Renzo Morteo y Ippolito Simonis, *Teatro dada*, 1ª edición (Barcelona: Barral, 1971).

⁹³ García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, 2001, 57.

5. La quinta función es la “poética” derivada de las teorías de Román Jakobson que Barrientos declara como “se caracteriza en el teatro por su orientación al público y su neutralización en la dimensión comunicativa interna”⁹⁴ Según Barrientos en ocasiones se ordena una normalización de lo poético. Dicho de otra forma, se “aplana” el valor profundo del texto para hacerlo “común” al propio diálogo.
6. La sexta y última función descrita por Barrientos es la “metadramática”, que según él mismo: “es la función «particular», mucho más infrecuente que las anteriores (y de ahí la reserva a ponerla en serie con ellas), por la que el diálogo se refiere al drama que se representa (...)” Barrientos explica que esta función ordena las diferentes estructuras del drama y sus relaciones internas. Se refiere a un código textual que se da en el marco interior del texto y que, según nuestra percepción, difícilmente el público pueda llegar a observarlo. Un lenguaje metadramático podría inclusive ser parte de los intercambios de visión entre director, actor, obra. O también dentro del texto mismo y las formas de su escritura.

Como hemos dicho ya al principio del trabajo, este es un «dos en uno». Toda vez que hemos dado una vista muy general a la teoría de José Luis García Barrientos, vamos a tratar de confrontar esta tesis con el autor y las obras seleccionadas para ello. Ambos textos son *Los puentes rotos*⁹⁵ (1989) y *La última sesión*⁹⁶ (2008).

Los puentes rotos: memoria y lazos familiares

La primera de las obras a trabajar, *Los puentes rotos* es textualmente un monólogo, declarado formalmente al principio del propio texto: «monólogo en seis tiempos» y además recalcado en algunos «Apuntes sobre la puesta en escena»⁹⁷, citemos:

La obra fue concebida como un homenaje a la primera actriz Gladys Cáceres, quien había protagonizado magistralmente la obra “Más allá de la vida”. Por este motivo, todo el montaje fue elaborado a manera de monólogo, género en el cual firmemente cree el autor que la obra cobra una dimensión especial en cuanto a trabajo actoral y puesta en escena se refiere, pues destaca de manera orgánica y dinámica, la transfiguración de los ocho personajes que cobran vida en el mundo de los recuerdos de Marcia, la protagonista.⁹⁸

⁹⁴ José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método* (Madrid: Editorial Síntesis, 2001), 57.

⁹⁵ Aunque esta pieza fue escrita y estrenada originalmente en 1989 por el grupo ARTE ATID que dirigió el propio Gavlovski, no fue publicada sino recién en 1991 por editorial FUNDARTE del municipio Libertador - Caracas en Venezuela. La referencia editorial véase en: Gavlovski, *Los puentes rotos ; Más allá de la vida*.

⁹⁶ *La última sesión* es una pieza que permanece inédita.

⁹⁷ Gavlovski, *Los puentes rotos ; Más allá de la vida*.

⁹⁸ *Ibid.*, 13.

Además, tal como la cita misma lo refiere, en la obra intervienen, un total de ocho personajes. La relación a continuación: Marcia, Catherina, Madeimoselle Guillmont, Mónica, Abuela de Eduardo, Eduardo, Padre de Marcia y un Oficial de las SS. El conflicto central está dado entre la madre (en la obra Catherina) y su hija (en la obra Marcia). El desarrollo de las escenas y los planteamientos escénicos gira fundamentalmente en torno a ellas (Madre e Hija). No obstante, la figura central completa sería así al personaje de la hija Marcia, pues tal como explica Gavlovski en el texto es un texto escrito para la actriz Gladys Cáceres, que ya había interpretado otra de las obras del autor, citemos sus palabras exactas:

La obra fue concebida como un homenaje a la primera actriz Gladys Cáceres, quien había protagonizado magistralmente la obra "Más allá de la vida". Por este motivo, todo el montaje fue elaborado a manera de monólogo, género en el cual firmemente cree el autor que la obra cobra una dimensión especial en cuanto a trabajo actoral y puesta en escena se refiere, pues destaca de manera orgánica y dinámica, la transfiguración de los ocho personajes que cobran vida en el mundo de los recuerdos de Marcia, la protagonista.⁹⁹

Como aspecto básico cabe destacar que el espectador acude a la historia de una «frustración» que por extensión sucede y colma a ambas. Las colma no solo como personajes, sino también como mujeres hecho que aquí puede ser determinante para aquello que Barrientos separa entre «texto diegético» y «texto escénico». De la misma manera que se cuenta la historia de Madre e Hija, a la vez también se representa la de la familia, e incluso aquellos términos, o lazos que nos unen o nos desunen. Cada escena lleva un título, si vemos la lista podremos interpretar una cierta «circularidad temporal», ya que empieza con Recuerdos y termina con estos, para que tengamos una idea clara se detalla de la siguiente forma:

- I. Recuerdos;
- II. Palabras de bienvenida;
- III. El regreso
- IV. La infancia es algo tan hermoso;

⁹⁹ *Ibid.*

V. Los puentes rotos;

VI. Recuerdos.¹⁰⁰

De tal manera que la obra es la vida de Marcia con sus conflictos, los cuales han sido guardados durante toda su vida. Además, parece haber preponderancia entre dos elementos que según García Barrientos corresponden al cuerpo de «Escritura, dicción y ficción»¹⁰¹ nos referimos según, la clasificación que él mismo nos plantea «Texto y paratexto»¹⁰² donde se pone en evidencia que:

La inmediatez del drama determina la estructura, peculiar, que es común al texto y a la obra dramática y consiste en la superposición de dos subtextos nítidamente diferenciados e impermeables entre sí, el del diálogo y el de la acotación. El peso relativo de cada uno de ellos varía según épocas, culturas, autores y obras.¹⁰³

A partir de la década de los 70 el teatro venezolano parece abandonar progresivamente el uso de la acotación a favor de una didascalía que pudiéramos clasificar como implícita, y que es fiel reflejo de un cambio sustantivo en los patrones de la escritura dramática. Sin embargo, un aspecto relevante y que es necesario destacar es que, si observamos por ejemplo el uso que se daba a la didascalía en obras de los años 60, e incluso hasta de principios de los 70, el texto «no decible», tal como lo apunta García Barrientos, frente al «texto escénico», experimentó singulares cambios. Demos una rápida pasada, y podremos comprender sobre la base de un cuerpo mínimo de ejemplos a qué exactamente nos referimos, veamos algunos de ellos:

En el vasto silencio de Manhattan (1963 – 1964) Autor: Elisa Lerner

Final de la escena III ... (Joe comienza a pasar un plumero por la máquina N° 1, **mientras mueve la cabeza con cierto desconcierto** y las dos máquinas de escribir restantes

¹⁰⁰ Gavlovski, *Los puentes rotos ; Más allá de la vida.*

¹⁰¹ Para este apartado en específico véase: García Barrientos, *Análisis de la dramaturgia cubana actual*, 26-32.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, 26.

comienzan a girar como columpios que **van apresurando hacia el drama** de Rosie)¹⁰⁴

Los ángeles terribles (1967) Autor: Román Chalbaud
Zacarías.– (Dando por buena la explicación de Sagrario)¹⁰⁵ p.
1854

La Cueva (1967) Autor Alejandro Lasser
Refiriéndose a Farfán y Silvia se acota: (Se aproximan a la entrada de la cueva, dónde **se detienen unos minutos**)
Farfán.– (Mirando su reloj) ...¹⁰⁶

Las Torres y el viento (1969) Autor: César Rengifo
(... El viajero lo **mira irse con cierto asombro**. Luego continúa **comiendo con lentitud y desgano**. Por la puerta de la calle entra Nicanor. Viste traje de dril muy usado y raído. Cubre su cabeza con un sombrero de fieltro oscuro, viejo y roto. Calza alpargatas. Trae en una mano una botella de ron y en la otra un vaso de aluminio. Desde el dintel grita)¹⁰⁷

Las marcas de los paratextos¹⁰⁸ presentadas en estos ejemplos son declarativas, enunciativas de la propia estructura interior del texto dramático. Formas que hacen referencia directa a una serie de elementos bien especificados por García Barrientos¹⁰⁹ p.ej. al de temporalidad como en «se detienen por unos minutos» o sobre las actitudes que el actor debe tomar en escena o expresión psicológica como en «mira con asombro» o simplemente de movimiento «come con lentitud y desgano»¹¹⁰, etc. No obstante, la dramaturgia de la década de los 70 quiso entender que todos estos son elementos que bien pueden formar parte de la propia interpretación del actor; o bien, que simplemente se pueden dejar de lado dependiendo de la concepción con que el autor “piense” la obra. De manera que la

¹⁰⁴ Para simplificar las referencias hemos escogido de «Clásicos del teatro venezolano» todas las referencias. Véase en: Leonardo Azparren Giménez, ed., *Clásicos del teatro venezolano*, 1ª edición, vol. 3 (Caracas, Venezuela: Bib & Co. editor, 2014), 1751.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 3:1854.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 3:1879.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 3:1971.

¹⁰⁸ García Barrientos, *Análisis de la dramaturgia cubana actual*.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 27-28.

¹¹⁰ Tal como el mismo García Barrientos lo expresa: «cabe distinguir acotaciones espaciales (decorado), temporales (ritmo), sonoras (música) o personales; que a su vez pueden ser nominativas, paraverbales (entonación), corporales –de apariencia (vestuario) y de expresión (gesto)–, psicológicas (sentimiento) u operativas (acción).» véase en: *Ibid.*, 27.

didascalia expresada en el propio texto (lo dicho sin decir) o en la dinámica de la acción y el conflicto, se transforma en lo que podríamos llamar como una: acotación implícita. Más allá de estas distinciones, parece claro que el uso recursivo, reiterativo de la «acotación obligatoria» (el texto debería marcar y marcarse en sus acotaciones) se fue perdiendo el “peso” que la misma exigía con base a su presencia en la escritura. Los cambios aparecieron de forma gradual y a partir de la década de los 70. A pesar de ello, debemos decir con recelo que no hay todavía, hasta donde se pueda observar o se tenga conocimiento, un estudio detallado de este tema para la dramaturgia nacional. Salvo casos puntuales como en algunos libros de Leonardo Azparren Giménez, verbigracia *Estudios sobre teatro venezolano*¹¹¹, en realidad no se ha ahondado a profundidad sobre el tema de la acotación.

Pero lo que deseamos resaltar aquí, es que el teatro venezolano fue así paulatinamente dando un giro que terminó siendo de 180°; y abandonando el problema de la forma o la psicología colocada en la marca misma del paratexto y superponiéndola dentro o en el propio centro del texto dramático. En consecuencia, no «diciendo» la acotación, no mencionándola, no explicitándola, sino insinuándola en la palabra «decible», en el camino más claro que posee el personaje: el texto mismo; y de ninguna manera convirtiendo el sentimiento, el movimiento, la acción, el desarrollo del personaje, etc., en un acto narrativo o reflexivo¹¹² o en un acto propiamente enunciativo de la acción. Aquí, en parte parece necesario recordar a John R Searle y sus *Actos de habla*¹¹³ cuando afirma:

Al hablar normalmente sobre el mundo real no puedo referirme a

¹¹¹ Leonardo Azparren Giménez, *Estudios sobre teatro venezolano* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, Rectorado, Vicerrectorado Académico, Dirección de Cooperación y Relaciones Interinstitucionales: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, 2006).

¹¹² No discutiremos este tema aquí ahora porque nos extenderíamos en un objeto diferente. Sobre el aspecto que hace referencia a las acotaciones o didascalias hay un larguísimo debate, incluso hay una nueva dramaturgia que se atreve a hablar de lo narrativo en el teatro, pero que debemos tocar en otra oportunidad. La referencia la hacemos para el lector y para comprender que la acotación, o el «paratexto» – acotación, no es un objeto cerrado y único que se permite una sola forma de escritura y de pensarse.

¹¹³ John R Searle, *Actos de habla: ensayo de filosofía del lenguaje* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1980).

Sherlock Holmes porque jamás ha existido tal persona. Si en este 'universo de discurso' digo: «Sherlock Holmes llevaba un sombrero de cazador» no logro referir, lo mismo que no lograría referir si digo «Sherlock Holmes va a venir a cenar esta noche a mi casa». Ninguno de los dos enunciados puede ser verdadero. Pero supongamos ahora que paso a un modo de discurso de ficción, de teatro o figurado. Aquí si digo «Sherlock Holmes llevaba un sombrero de cazador», me estoy refiriendo, efectivamente, a un personaje de ficción (esto es, a un personaje que no existe, pero que existe en el mundo de ficción), y lo que digo aquí es verdadero.¹¹⁴

como la acotación no está en el lugar del «habla normalizada» en el sentido de que no es un enunciado directo del texto fictivo (léase dramático), tampoco lo es del texto real (del sentido escénico que posee el actor en la escena). Pero es de suponer de acuerdo con la propuesta de Searle, que la acotación puede ser una marca que ocurre en el centro de la ficción, pero real a la vez, y esta doble significación le otorga al trabajo que se le exige al actor un valor diferente. Es decir que estamos ante un «acto de habla» solapado. Actos, por supuesto, que en ocasiones se asume como una realidad efectiva, concreta, denotativa; y en otras se queda en el lugar mismo de su función inicial, es decir un paratexto que si algo explica lo hace mínimamente. Dicho de otra forma, un inciso que puede ser revocado cada vez que el actor o director lo decidan así.

De manera tal que el propio paratexto no goza de una fortaleza absoluta, sino más bien goza de algunas debilidades, porque el mismo hecho de que siempre estará suspendido y dependiente de la otra entidad real que directa o indirectamente lo enunciará. En *Los puentes rotos* tenemos un ejemplo claro de ello, otro tipo de paratexto, que en este caso no es o no podemos llamarlo acotación, sino una referencia al tipo de drama. Gavlovski ha escrito a posteriori del título: «monólogo en seis tiempos»¹¹⁵. Sin embargo, al final de la acotación inicial donde el autor explica detalles fundados y fundamentales para el montaje y detalles a su vez sobre la puesta, agrega: «... todo el montaje fue elabora a manera de monólogo, género en el cual firmemente cree el autor (...) Sin embargo, el autor no

¹¹⁴ *Ibid.*, 86.

¹¹⁵ Gavlovski, *Los puentes rotos ; Más allá de la vida*, 11.

deja de prestar atención a aquellos directores que han pensado redimensionar la obra utilizando varios actores en función del texto original.»¹¹⁶ Es de esta manera que queremos explicar la movilidad que (al menos en Gavlovski) se presta para su condición relativa de presencia. Si adelante explicaba «monólogo en seis tiempos»¹¹⁷ al final él mismo consiente la posibilidad de abandonar el patrón-paratextual monólogo y abrir el compás a enfrentarnos con un drama completo.

Efectivamente estamos ante una especie de «contraversión» textual. En realidad, lo que Gavlovski ha hecho es llevar a cabo el proceso en sentido inverso, y ha convertido este procedimiento¹¹⁸ textual-dramático nuevamente en un recurso propio de su teatralidad. Hacer mención a ello nos parece de suma importancia, porque a la vez que en el teatro mundial ha habido así una pérdida de espacio para el texto dramático (quizá por las devenidas dramaturgias del actor, dramaturgia de la escena y otros tipos de dramaturgias alojadas fuera del escritor) por otra parte se ha vuelto a tener un creciente interés por utilizar en la escritura dramática este tipo de paratextualidad. La acotación, la didascalia, han tenido por supuesto sus «idas y vueltas», pero han funcionado de acuerdo a lo que se cree del «teatro» mismo y a las exigencias que ella impone. Claro que podemos aceptar la posibilidad de que Gavlovski use la acotación en algunas piezas, y sin embargo no en otras. También se podría argumentar a su favor que para él un texto lo exija y otro no. Pero, en todo caso, parece ser significativo que en el texto precedente (nos referimos a *Los puentes rotos*) casi no haya acotaciones, o que como máximo demarquen solo ciertas orientaciones básicas (v.g. pausa, ríe, interrumpe, etc.) mientras que, en *La última sesión*, sí. Es como si Gavlovski las utilizara en ciertos sentidos muy específicos, acotados a sí, y propios de los «deseos» del autor y nos la necesitara para nada en otros.

Si nos referimos a *La última sesión*, la acotación está cumpliendo una funcionalidad totalmente diferente, por lo que se puede asumir que exige su

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ En el sentido como lo definieron por primera vez Rafael Spregelburd, Javier Daulte y Alejandro Tantanián.

presencia. Pongamos algunos ejemplos de ellas para que entendamos sus diferencias:

Los puentes rotos	La última sesión
<i>(edad indefinida. Tonos sepias y/o acromáticos)</i>	<i>(se arma de paciencia)</i>
<i>(reflexiva. Para sí)</i>	<i>(trata de tomar pausa) (continúa desesperada)</i>
<i>(pausa. Control total de afectos. Rígida)</i>	<i>(remeda "como justificando") (Pausa. Se miran inquisitivos)</i>

Los puentes rotos es un pieza que en términos de Barrientos está plagada de paratextos, y las acotaciones no son aquí una excepción, sino que muy al contrario se pueden considerar como una condensación. En referencia a este tema retomemos lo que el propio García Barrientos explica en relación con ello:

De acuerdo con el significado del prefijo «para-» (junto a), llamamos paratexto a cuanto pueda acompañar, fuera de sus límites, al texto, que es la suma de diálogos y acotaciones (y nada más). Atendiendo a la autoría de estos «añadidos», conviene distinguir el paratexto autorial, debido al mismo autor, del crítico, fruto de editores, estudiosos, etc.; y en cuanto a la posición, los paratextos preliminar, interliminar y posliminar, como el prólogo, las notas a pie de página y el epílogo, respectivamente. La frontera entre texto y paratexto es nítida, aunque en ocasiones pueda parecer problemática. El sujeto de la enunciación del paratexto es el autor o el crítico reales; el de los diálogos, cada personaje; la acotación no tiene.¹¹⁹

Aunque Barrientos explica que la acotación propiamente dicha no tiene (en su fuero interno) paratextos, nosotros diferiríamos un tanto de esta apreciación ya que en algunas ocasiones otro tipo de texto, eventualmente subyace en el propio contenido de la obra, y consecutivamente en la puesta en escena. En cierta oportunidad el dramaturgo venezolano Néstor Caballero (también director de teatro) comentó¹²⁰ la propuesta de poner en escena una pieza del poeta y dramaturgo romántico venezolano José Antonio Maitín (1804 – 1874). Explicó que

¹¹⁹ García Barrientos, *Análisis de la dramaturgia cubana actual*, 27.

¹²⁰ La conversación no posee un registro.

la haría colocando a un actor para que leyera las acotaciones en voz alta (por supuesto) dentro de la propia escena (convirtiendo al paratexto «acotación», en un texto más, levantándolo de su propio ocultamiento). La respuesta parecía ser clara, era tan dramático el texto como la acotación. Y esa dramaticidad otorgaba al texto dramático una teatralidad que nosotros vamos a calificar aquí de «irresistible». Si la acotación se perdía en la oscuridad del propio texto, la obra, literalmente hablando, se «desmoronaba», y la acción se disolvería sin más ni más. Dicho de otro modo, no habría teatralidad. Pero si se hacía del modo que él mismo explicaba la acotación se convertía en otro texto teatral que expresaba una intencionalidad más dramática. La obra en cierto modo era «sosa» teatralmente hablando, pero era dramática y muy escénica si se acompañaba con aquel texto que era imposible de decir o que es en la mayor de las ocasiones invisible al espectador, a la recepción. Esto, en nuestra interpretación, no es más que un caso (aunque reconozcamos bastante aislado) de un paratexto dentro del paratexto, una meta-metatextualidad que sale a flote de acuerdo con su dramaticidad. Claro que en modo alguno Johnny Gavlovski quiere asegurarnos su dramaturgia dentro de este esquema meta-metatextual, ni mucho menos. Creemos comprender sus necesidades particulares de escritura. Primero enfrentando una condición devenida a menos en los últimos tiempos, el dramaturgo-escritor¹²¹ y en segundo lugar que conocedor de los elementos propiamente escénicos la escritura está contrapuesta directa e indirectamente a ellos.

En *Los puentes rotos* parece estar más cerca de la modernidad teatral venezolana, en *La última sesión* un poco más lejos de ella. En el apartado que hemos hecho para este segundo texto hablaremos de tema, por ahora retomemos la forma como nuestro dramaturgo asume este paratexto.

¹²¹ Entiéndase que decimos el dramaturgo escritor y no el escritor dramaturgo. El primero es aquel que se «sienta» a escribir teatro, es decir es escritor de teatro, pero no parte de la puesta, o no está en la esencia misma del hecho escénico. El segundo es un escritor por lo general narrador que también en ocasiones ha escrito teatro, verbigracia: Manuel Puig, Mario Vargas Llosa, Mario Benedetti, José Watanabe, etc.

La última sesión: tensión dramática y conflictos interiores

La segunda: *La última sesión*, es una pieza «temática» de Gavlovski, anclada en el espectro básico del drama en un acto (presentado de forma similar a lo que mencionábamos en la primera parte del trabajo de la «obra completa»). Tres personajes: en primer lugar, Claudia y Eduardo, un matrimonio trazado por el desgaste de su amor; y un tercero, que resulta ser un activador del leitmotiv durante el desarrollo de los acontecimientos (Jorge) jardinero de la casa y analizado (desde la terapia psicoanalítica) por el propio Eduardo. De esta manera, Gavlovski nos presenta un juego de intrigas y situaciones que cambia a cada momento y que hace de la acción un desenlace inesperado. Jorge, contratado por Eduardo para fingir el rapto de su hijo y quedarse con todas las pertenencias del matrimonio que ha llevado durante mucho tiempo con Claudia, seguido finalmente del suicidio o suicidio inducido del mismo Jorge.

La última sesión es una lucha de poderes personales y también psíquicos. Con profundas reminiscencias del teatro naturalista, simbolista y expresionista de finales del siglo XIX y principios del XX, representado a través de obras como *Acreedores*¹²² (1889) de August Strindberg. Aunque las piezas de Gavlovski no tengan el mismo carácter autobiográfico, que sí tuvo *Acreedores*, y otras tantas de Strindberg, es cierto que la exploración psicológica es una clara constante en toda la dramaturgia del autor venezolano. Los puntos de conexión entre *Los puentes rotos* y *La última sesión* son más que evidentes. En especial si nos referimos al desarrollo de la trama de ambos textos. Cuando decimos la trama, no queremos asegurar el tratamiento temático sea el mismo en ambos casos, sino que el modelo estructural para la primera y la segunda obra es el mismo.

García Barrientos en *Tiempos del teatro y tiempo en el teatro*¹²³ ha declarado tres aspectos fundamentales para el estudio de la temporalidad en el drama que a su vez resultan necesarios para comprender la estructura profunda del texto teatral. De tal manera que, el tiempo del drama (de acuerdo con

¹²² August Strindberg, *Los acreedores*, ed. Alfonso Sastre (Hondarribia (Gupuzkoa): HIRU, 1993).

¹²³ García Barrientos, «Tiempos del teatro y tiempo en el teatro», 57 y ss.

Barrientos y siguiendo a Cesare Segre) está compuesto por tres elementos fundamentales, esto es:

- (I) *Discurso*: «el texto narrativo significante».
- (II) *Intriga*: «conjunto de las unidades de contenido correspondientes al nivel del discurso».
- (III) *Fábula*: «unidades de contenido organizadas en sucesión lógico-temporal».¹²⁴

De acuerdo con esta clasificación para el estudio de la pieza *La última sesión* debemos hacer algunas distinciones que creemos de importancia. Si el *Discurso*, representa al “texto narrativo significante” entonces nos estamos refiriendo a la unidad textual que hace posible el desarrollo contentivo de la acción escénica y la acción dramática. Algunos hechos parecen relevantes manifiestan la fuerza del tiempo del drama en relación con los elementos antes mencionados. De manera que “discurso”, “intriga” y “Fábula” están simplemente unidas entre sí. Es un entramado fuerte que se une a través de elementos, los que se desarrollan progresivamente en cada uno de los niveles de referencia a los que aluden. La complejidad de la estructura de la fábula complica un poco la explicación de la misma y el desarrollo de sus acciones, aunque en el desenlace el autor logra exitosamente salir de este entrecruzamiento “trámico” y sus respectivos conflictos.

No obstante, estas consideraciones son de hacer notar que entre *Los puentes rotos* y *La última sesión* se ejecuta una diferencia sustantiva. Y es que los elementos compositivos que integran a cada una de las obras así lo exigen necesario y por qué no obligatorio. Pongámoslo a través de un ejemplo para que se pueda visualizar más claramente lo que deseamos plantear. Lo primero que se debe decir es que en *La última sesión* recorre a través del desarrollo de los acontecimientos escénicos al menos 5 hilos dramáticos, a saber:

- 1) **Primera trama**: presentación de Jorge y Claudia (jardinero y dueña de casa).
 - a) Aquí se deja entrever una atracción sexual, física, amorosa de Jorge hacia Claudia, y que probablemente sea recíproca (aunque este segundo aspecto queda aún más solapado).

¹²⁴ García Barrientos citando a Cesare Segre en: *Ibid.*, 57 La cita de Cesare Segre corresponde a: Cesare Segre, *Las estructuras y el tiempo: narración, poesía, modelos* (Barcelona: Editorial Planeta, 1976).

- 2) **Segunda trama:** se refiere a la relación entre Claudia y Eduardo (su esposo).
 - a) Durante el desarrollo de las acciones se deja entrever en ellos un agotamiento de la relación amorosa y por ende un quiebre.
 - b) También eso nos pone en presencia (probablemente) del desarrollo de una teoría de género dada a través del personaje de Claudia. O que como mínimo nos introduce en el campo del psicoanálisis.
- 3) **Tercera trama:** La relación de Eduardo y Jorge (psicoanalista, psicoanalizado).
 - a) Que haya una vinculación analista-analizado es un hecho que descubrimos al final de la obra y lo que permite elaborar su desenlace. También permite al autor desanudar los conflictos de manera más sorpresiva de lo que se espera por lo que el texto adquiere una suerte de complejidad técnico-expresiva haciéndolo a su vez más teatral.
- 4) **Cuarta trama:** los conflictos interiores de las parejas, presentadas las relaciones del siguiente modo:
 - a) Eduardo y Jorge;
 - b) Claudia y Eduardo;
 - c) Claudia y Jorge;
 - d) Eduardo y Claudia.
- 5) **Quinta trama:** última y necesaria para la resolución de los conflictos planteados en escena es el desenlace de todos los conflictos ocultos en la obra.

Los puentes rotos se plantea el desarrollo de acción, así como de sus tramas de distinto modo. A diferencia de *Los puentes rotos*, las tramas de *La última sesión* no operan concentradas e incluso podríamos asegurar "condensadas"¹²⁵ en el contenido de los títulos de las escenas¹²⁶. De hecho, las escenas en este último, ni siquiera llevan títulos. Sin embargo, en la diversidad, pero a diferencia de *La última sesión*; observando la conclusión hacia la que nos conducen todos sus personajes, una sola trama a lo sumo podríamos decir dos, confluyen en el desarrollo de *Los puentes rotos*. Queda claro que nos referimos a la que, a través de sus relaciones, se desarrolla entre Madre (Catherina) e Hija (Marcia). Debemos decir que la comparación no es vana, porque resultan ser diferencias sustantivas planteadas entre una y otra. Diferencias que no responden directamente a la distancia temporal en la que fueron escritas, ni a los cambios que Gavlovski pudo haber tenido en este tiempo.

Aquí es necesario hacer un alto y plantearse en qué modo se perfilan los

¹²⁵ Nos estamos refiriendo en el sentido que Todorov lo toma de Freud. Para un examen detallado del tema de la condensación en los discursos véase: Tzvetan Todorov, *Teorías del símbolo*, 1ª edición (Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores, 1981), 341 y ss.

¹²⁶ Véase página 9 del presente artículo.

cambios de una y otra, o cómo se pueden observar aquellas diferencias entre una u otra. Por ello queremos ahora poner el énfasis en el concepto de Barrientos en torno a “diálogo genuino” o no. Barrientos plantea:

no todas las formas de diálogo literario, ni mucho menos, corresponden a ese estado del lenguaje funcionando a pleno rendimiento, es preciso subrayar el carácter de verdadero diálogo del dramático. Se produce en él esa auténtica interacción verbal, ese despliegue del lenguaje en todas las direcciones funcionales que tan raramente se encuentra, por ejemplo, en el género denominado precisamente «diálogo». Si este se contenta solo con adoptar la «forma» dialogada, el dramático encarna también y sobre todo el «espíritu» del diálogo (insólito ya en la vida pública, replegado si acaso a la esfera privada y quizás una de las causas profundas de la crisis del teatro en la actualidad) (...)¹²⁷

Aunque Barrientos establece clara distinción entre el diálogo narrativo y el dramático, tomando a este último como “genuino”, podemos hallar entre *Los puentes rotos* y *La última sesión*, esta diferencia. ¿Deberíamos pensar por ello que el monólogo es un diálogo menos genuino que el diálogo en sí? No enteramente, pero sí en parte desde nuestra lectura. Lo que Barrientos llama como “interacción verbal” está siendo cortado o interrumpido por la esperpéntica estructura del diálogo consigo mismo. No es tampoco aquello que en la vida real se trata como “pensar en voz alta”, mucho menos el “monólogo interior”¹²⁸ de James. El monólogo gavlovskiano (si así se puede decir) se sostiene sobre una estructura propiamente narrativa que suspende la relación dialógica entre los personajes. Ellos dialogan, en efecto sí lo hacen, pero inicialmente de distinto modo y acto seguido en un diálogo que se vuelve “escueto” de su misma condición dialógica. Aquí sucede lo que Barrientos ha clasificado como “«forma» dialogada” (el entrecomillado del investigador no resulta casual, no hay una estructura en los géneros del discurso que pueda plantearse como una “«forma» dialogada”. Y tanto Catherina como Marcia se internan en el campo de la vida privada y no de la vida pública. Es su privacidad la que está en juego y no los hechos exteriores a ellas.

¹²⁷ García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, 2001, 53.

¹²⁸ Para el concepto de monólogo interior véase: James, *La locura del arte*.

Por supuesto que los acontecimientos “narrados” son eventos del mundo público de sus personajes, pero no están ex profeso enunciados a los otros. Por el contrario, en *La última sesión* el diálogo (y no los monólogos, puesto que ni siquiera los hay) hacen que la obra intervenga en la vida pública. Claudia, Jorge y Eduardo no hablan de sí mismos, hablan de los otros, en tanto y en cuanto los otros están fuera de sí, y son el referente dramático y conflictual del texto mismo, pero a la vez de ellos.

El sistema de relaciones dialógicas – «no» dialógicas, nos obliga a atenernos a la estructura profunda de la teatralidad que lleva o debería (al menos) llevar el drama. La diferencia entre un tipo de texto y otro es la representación de la esencia misma, la naturaleza de la obra dramática. En consecuencia, en la última sesión esta relación dialógica (no solo dada por los diálogos entre sí) nos plantea el siguiente esquema:

ESTRUCTURA DIALÓGICA de *La última sesión*

Claudia (habla de:) → Eduardo y/con Jorge
Eduardo (habla de:) → Claudia y/con Jorge
Jorge (habla de:) → Claudia y/con Eduardo

Como se puede observar, cada uno habla de los otros y con los otros, pero ninguno de sí mismo. En el marco central de esta teatralidad esto significaría estar ante la “realidad” en tanto tal. La dimensión dialógica del texto siempre está planteada como si accionaran referencias para el público. Los personajes saben todo de ellos y entre ellos. Por supuesto que ninguno de los otros conoce sus tramas, pero sí la fábula de la situación. El personaje es una entidad que desde el principio toma en cuenta su mismo destino, sabe a dónde va, está consciente de cuál será su conflicto, y finalmente esa plenitud de conocimiento le permite establecer una fuente de saber sobre su desarrollo. Aún más, lo sabe, aunque simule no verlo, aunque simule que no lo tiene en el marco de su conocimiento. Es allí precisamente donde está la esencia de lo teatral. El personaje finge no saber del otro, lo que ya evidentemente conoce, y es de la propia mano del autor que

esta conducción está planteada. Es teatro porque el teatro en fin es una ficción (y no una mentira).

Refiriéndonos al personaje exclusivamente se debe decir que la ficcionalidad de su discurso le permite interrelacionarse de antemano directamente con el otro. Si bien la acción escénica actúa en un “presente”, los personajes, previamente fuera de escena, se han puesto de acuerdo para acordar esa “presentización”. No obstante, a escena no sale el presente, ni tampoco el pasado, sale el acuerdo exterior de los personajes, de allí el diálogo. Digamos que lo que vemos (como espectadores) es –para decirlo de una manera bastante coloquial– “puro teatro”. Y este “puro teatro” (...) “pura ficción” (...) “pura invención” (...) “puro drama” cabría acotarlo a la definición de Barrientos cuando pone el énfasis final sobre el tema de las funciones poéticas del diálogo. De tal forma que apunta:

Cabría en todo caso hacer dos precisiones: la tendencia, ya también mencionada, de la «poética» a funcionar en la dimensión externa (hacia el público) y a neutralizarse en la interna (entre personajes); y las diferencias, respecto a las obras estrictamente literarias, de la función representativa, a consecuencia del diferente estatuto de las realidades representadas, incluso de las que solo tienen existencia lingüística, pues en el teatro.¹²⁹

Tal como se puede leer la complejidad de la estructura escénica, junto a sus respectivos conflictos por momentos permite su desarrollo, así como por momentos no. Aquí estamos ante un escollo de difícil resolución. Es la combinación de lo que podríamos denominar como los seis grados o de gradación que definen las funciones de diálogo dramático o tal como él lo llama “funciones teatrales”¹³⁰ del diálogo, ya las hemos expuesto según la clasificación que ha hecho García Barrientos en la parte teórica. No obstante, para recordar su enumeración tenemos:

- a) Dramática
- b) Caracterizadora
- c) Diegética
- d) Ideológica
- e) Poética
- f) Metadramática

¹²⁹ García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, 2001, 55.

¹³⁰ Para sus definiciones en particular véase *ibid.*, 55 - 58.

En este cuadro podemos observar los ejemplos de ambas obras analizadas de acuerdo con cada una de las funciones descritas por García Barrientos:

Función Dramática	Los puentes rotos	La última sesión
Caracterizadora	<p>MARCIA: ¿Recuerdas cuando jugábamos a las muñecas?...Allí el juego no era a papá y mamá, sino madre e hija... Y tú me hablabas de tus sueños, y la casa se convertía en un gran escenario, y algún día vendría un príncipe azul que compondría un ballet para las dos, y bailaríamos juntas y... y... ¿Quién se quedaba con el príncipe, mamá? Es que... es que duele, porque... Con las niñas en el parque yo lograba captar la atención con tu historia pero luego dejaba de ser la famosa hija de... para convertirme en la famosa huérfana de... Y es que tú alejabas a los príncipes... a los tuyos... a los míos... Max te amaba mamá y tú a él... No, no te pongas brava... ¡Admítelo! Lo amabas.</p> <p>Catherina: Ah, Marcia, ha pasado tanto tiempo...! (<i>traviesa</i>) Por cierto, espero no se te haya olvidado traer la botella de vino que te pedí... y los chocolates, los chocolates de leche que tanto me gustan... (<i>defensiva</i>) Si, si, ya sé... ¡El colesterol!... (<i>confidente</i>) Te digo un secreto: me importa un bledo el colesterol... (<i>despreocupada</i>) Antes de que lo descubrieran nadie se preocupaba si iba a morir de eso... (<i>confidente</i>) Tengo dos pretendientes... (<i>severa</i>) No te rías, es cierto, pero eso sí...</p>	<p>CLAUDIA: Como sea. Pero ya. De inmediato. No tengo que oír toda esa porquería que sale de tu boca para atemorizarme...</p> <p>JORGE: Ufff, usted habla en serio.</p> <p>CLAUDIA: Llévame dónde está mi niño.</p> <p>JORGE: (<u>UNISONO</u>/ GRAVE) Esa mirada... Me da usted miedo...</p> <p>CLAUDIA: (<u>UNISONO</u>) Quiero verlo a salvo...</p> <p>JORGE: (<u>UNISONO</u>) No me gusta sentir miedo.</p> <p>CLAUDIA: (<u>SE IMPONE</u>) Después podrás hacer conmigo lo que quieras.</p>
Diegética/Narrativa	<p>Marcia: ¿Cómo podía creerte, mamá? ¿cómo?... Tú me decías que los muchachos se iban a aprovechar de mí, que se burlarían, que jugarían con mis sentimientos... Y yo... Yo sentía miedo... Yo... Yo no entendía lo que me pasaba... Mis amigos organizaban grupos, salían, paseaban, bailaban... y yo... yo quería hacerlo y tú me lo prohibías... pero no era justo, no era justo... ¡Maldición!, ¿por qué tenía que pagar tus frustraciones?... Entonces, comencé a salir a escondidas; a callar ante ti; a desconfiar... "No salgas, no vayas, no hables"... Y yo, con más razón, salía, iba, hablaba... "Los hombres son unos ogros, ogros..." Entonces comprendí que eran TUS monstruos, no míos... y ¿sabes quién me hizo ver todo eso?, ¿sabes quién?... ¡Exacto! ¡Eduardo!, tu despreciado</p>	<p>EDUARDO: El padre Juan venía, y te contaba historias bonitas, mientras te besaba en secreto... El sólo quería tu cariño, sentir tu piel, acordarse que se siente haber sido joven alguna vez... Una historia tan vieja como la humanidad misma, Jorge. Una historia que arranca cuando comienzas a sentir que el cuerpo te falla, que la persona con la compartes tu vida ya no tiene secretos para ti, y que necesitas a como de lugar inventarte un futuro, para no morir antes de tiempo... ¿Tú quieres saber por qué hice lo que hice? No lo sé. Fue miedo.</p>

Abriendo el telón. Una historia... Teatro breve y textos críticos

Ideológica	<p>yerno... Cuando tú me asustabas, cuando yo flaqueaba, cuando descubría que mi mundo era mentira, yo corría a sus brazos y lloraba... (<i>con rencor</i>) ¿Recuerdas aquel día que me encontraste?, ¿por qué tuviste que reaccionar así?... entonces sólo era un amigo... Tú querías alejarnos, pero con eso lo único que conseguías era que nos uniéramos más...</p>	No tiene
Poética	<p>MUJER ¿Qué hora es?... Imposible saberlo. En Auschwitz el tiempo era gris, siempre gris. Quizás variaran los tonos..., dependiendo de las nubes que escupieran los hornos crematorios. Nubes de seres queridos suspendidas sobre los escombros de nuestras vidas... ¿Qué hora era? No lo sé. Para mí ese día se detuvo el tiempo. Primero nos separaron: "hombres a la derecha, mujeres y niños a la izquierda"... Joseph, Joseph..., si nos hubieran dejado hablar tras las rejas. Él lo intentó. Yo no pude responderle. Unas garras me empujaban... Con mi cuerpo trataba de proteger a nuestro pequeño Jakob... Teníamos miedo, Joseph. Y tú... desapareciste luego y...¹³¹</p> <p>MONICA: (<i>entrando</i>) Hoy te recuerdo, mamá... No preguntes por qué... (<i>pausa</i>) Sólo quería decirte que... que te recuerdo... No, no pasa nada. Simplemente yo... A veces la vida quita el sueño... A veces los hijos... No se puede decir de esa agua no beberé, ¿verdad?... (<i>pausa</i>) Mamá, tu vieja hija te necesita hoy... A veces es difícil ser adulto, especialmente cuando no te quedan más alternativas y... Mamá, estoy desnuda ante ti... (<i>pausa tensa</i>)... Mamá, por favor... Abrazame... Ambas sabemos que la distancia es una mentira..., que la vida es un espacio tan pequeño... Mamá, juntas será más fácil... Podemos empezar de nuevo. Hacerlo juntas... (<i>risa triste y comprensiva</i>) Claro que no he cambiado, señora Marcia. Soy yo, Mónica. Tu hija, la misma de siempre... (<i>con cariño</i>) Mamá. Mamá... ¡Cómo se me llena la boca cuando menciono tu nombre!... Mamá...</p>	<p>JORGE: Venía de la montaña, doctor. El desborde del río me sorprendió allí, donde había acampado. Me despertó obligándome a huir, evitando rocas que caían por todas partes; que se llevaban todo por delante: Árboles, casas, gente. Rocas inmensas y lenguas de barro. Lenguas, como de serpiente, de perro hambriento que lo convertían todo en un solo amasijo de piedras, sangre y carne... ¿Suficiente como para estar exaltado, doctor? ¿Ver a un niño enterrado vivo por aferrarse a su madre, es suficiente como para perder el control?... (PAUSA TENSA) Ver un cerro deslizándose sobre miles de vida le corta el aliento a cualquiera... Esas lenguas de barro entre las grietas de la tierra, tratando de calmar un hambre vieja... Dios, la tierra tenía hambre de vida y para eso había que sembrar la muerte... Y la cosecha fue grande. (TR) Y fui testigo de todo eso: Yo, que intentaba regresar del Infierno, me encontré con uno mayor... La Nada... La Nada sembrada de miembros descompuestos. De hombres convertidos en bestias tratando de... ¿De qué?... ¿Qué nos pasó?</p> <p>No tiene</p>
Metadramática	No tiene	No tiene

¹³¹ En este ejemplo podemos decir que la función no se cumple a cabalidad, aún y cuando la referencia a Auschwitz es semejanza de la función ideológica.

Con respecto a la función “metadramática” aparentemente ninguno de los dos textos posee esta función. Creemos que ello se debe a la íntima relación estructural que el texto de montaje¹³² debe tener con el texto escrito.

Volviendo a la relación entre discurso y texto dramático, fábula e intriga, afirma Barrientos que el texto dramático supera (o, mejor dicho) profundiza las relaciones entre el texto de la “superficie” (el que dice el personaje) y el texto de la profundidad, el que está por “debajo” de propio texto dicho. En relación con ello García Barrientos trae a colación algunos elementos que explican las funciones del discurso y Genette le sirve de patrón para (incluso) establecer sus diferencias con Segre (también previamente mencionado), citemos:

Con buen criterio, a mi juicio, no considera Segre, previo al «discurso», un nivel pragmático literario escrito, la narración necesariamente es una enunciación enunciada y, por consiguiente, forma parte del discurso mismo. En el teatro el plano (correspondiente) de la representación es el de una enunciación efectiva que contiene un texto o discurso representante que se confunde con ella. Nuestro concepto de «fábula» coincide con el de Segre y el de los formalistas rusos (del que procede) y se opone al de «drama» con el de aquél y éstos al de «intriga» (*sjuzet*)j) y como los de *story* y *plot* en inglés.¹³³

El valor pragmático del texto parece estar colocado del lado del personaje, de lo que él dice y es “real”. No obstante, todo ello se resume en “tiempo”. Tiempo de acción y de ejecución. Exactamente eso es lo que él busca. El personaje busca siempre ganar tiempo con el objeto de llegar más rápido al logro de sus “objetivos”. Y en ello emplea los argumentos que le parecen más válidos. Puesto que el personaje siempre actúa conforme no a una ética social mínima impuesta desde el exterior, sino a una que es generada por sí mismo. El personaje no tiene ética y no vela o responde por sus acciones porque no posee un pasado. Dicho de otra forma, responde a los intereses de su creación y como tal se mueve y así se

¹³² Con “texto de montaje” nos referimos a algunas estructuras metateatrales explícitas en el texto y que deben colocarse puntualmente sobre la escena. La función metadramática podría estar presente en el teatro del absurdo o en el teatro dentro del teatro. Se debe diferenciar entre “texto de montaje” y “texto escénico”.

¹³³ García Barrientos, «Tiempos del teatro y tiempo en el teatro», 57.

desempeña. Unos se confabulan contra los otros y ello nos aporta el elemento de fundamental para el desarrollo de la trama que García Barrientos lo califica en la "intriga".

Si en todo caso la obra llegara a carecer de intriga, no sería posible en ella misma dar cuenta de la existencia del hecho teatral. De este modo la "obra" debería constituirse en un tipo de texto que demasiado expuesto para que permaneciera "viva" sobre la escena. Dicho de otra forma, la teatralidad, ese "manto" que debe cubrir todo juego escénico, no sería capaz de sostenerse por sí mismo. Si el personaje entra a escena sin un objetivo predefinido, preclaro, muere. A consecuencia de ello ninguno de los otros, incluso los espectadores podrían creer en él, y no le quedaría más remedio que irse, tendría que retirarse de la escena. Por ejemplo, los argumentos que uno y otro exponen en *La última sesión*, v.g. los argumentos de Eduardo para inducir a Jorge al suicidio, y con ello liberarse de su propia culpa; son una muestra más que plausible de la fusión que surge entre fábula, trama e intriga. Si en todo caso los elementos están correctamente dispuestos en el drama. Eduardo fabula (y confabula) solo con el objeto de lograr separarse de su mujer y asimismo salir de su propia culpa a través de Eduardo. Si Eduardo se suicidara (como efectivamente suponemos que hace al final de la obra) nadie podrá interrogar después a Eduardo. Al menos será la palabra de un vivo con la de un muerto. De tal manera que esa es su fábula y su intriga y todo ello junto lleva al desarrollo de una trama, en exceso compleja.

Como hemos visto a lo largo del trabajo, se ha tratado de ejecutar (a partir de una poética del drama planteada por José Luis García Barrientos) como se estructuran y definen aquellos elementos (descritos) en la dramaturgia de Johnny Gavlovski. Pensamos que esta nueva teoría del drama, o al menos esta perspectiva ahonda en matices que pueden resultar bastante particulares para el estudio de la obra de Gavlovski. Sus textos, obviamente, no responden a un "tejido fácil" y mucho menos "liberador" de los sujetos. Muy al contrario son "árboles"¹³⁴ de compleja estructura que se entrelazan en su misma complejidad. Muchas veces

¹³⁴ Recordando a Alejandro Casona en *Los árboles mueren de pie*.

imbricándose en un juego que termina siendo un “todos contra todos” otras en donde las luchas ocultan de unos a otros su propia condición.

No obstante, es precisamente allí donde se pone a prueba la teoría de García Barrientos. Desde el mismo momento en que puede dar cuenta (sino de todos) de un sinnúmero de elementos que funcionan como descriptores de la obra estudiada en cuestión, desde ese lugar la teoría del investigador se pone a prueba y se transforma en una poética. Una poética porque no da cuenta solo de un grupo de obras, o de un conjunto de ellas, sino de una totalidad bastante amplia. Tan amplia que abarca no solo una época, un tiempo, sino también una vasta geografía. Un territorio que si intentáramos ahondar resultaría de sí mismo inabarcable. Claro está, y también es imperioso decirlo, el método/poética arroja resultados y conclusiones en abundancia si se toma desde la perspectiva del texto escrito, pero un poco menos si se intenta hacer desde el texto espectacular. En ocasiones, esta poética analiza la obra desde lo que ofrece el texto para la crítica literaria y no tanto desde el lugar del texto espectacular. Sin embargo, esta distancia es necesaria, aunque también obligante en su rigurosidad. Claro que tiene sus propias razones de ser y que finalmente son más que comprensibles. No cerraremos este trabajo sin antes colocar algunas conclusiones que resultan más que necesarias y que presentamos a continuación:

Conclusiones mínimas

Finalmente tratando de acotar las referencias dadas a ambas obras en la teoría dramática de José Luis García Barrientos podemos concluir lo siguiente:

1. El comportamiento dramático de la obra de Gavlovski se corresponde directamente con las definiciones que García Barrientos aporta para el análisis textual-dramático.
2. Si hablar de “funciones «teatrales» significa ante todo observar el diálogo en función del público, plantearse «para qué» dice tal o cual personaje lo que dice (...)”¹³⁵ tanto monólogo como diálogo en la dramaturgia de Gavlovski conservan la conceptualización que intenta remitirnos.
3. Tanto en el caso de *Los puentes rotos* como *La última sesión* se dan a saber las seis estructuras planteadas en el diálogo dramático/escénico, enumerados por

¹³⁵ García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, 2001, 56.

Barrientos como: diálogo dramático, diálogo caracterizador, diegético, ideológico, poético (entendido como poética) y metadramático.

4. Trama, fábula e intriga están entrelazadas y unidas de tal forma que no pueden separarse una de la otra. Esta característica que da cuenta igualmente de la tesis de Barrientos apunta a describir las formas procedimentales implementadas y experimentadas por Gavlovski no solo en las obras estudiadas aquí, sino en el resto de su dramaturgia. De todas formas, el modelo, como todo modelo, no siempre se ajusta a los contenidos.
5. Uno de los aspectos donde la obra de Barrientos pone más énfasis es en el tema del tiempo y de la duración de la obra. Para nuestro estudio es imprescindible abordarlo desde el tema de su temporalidad porque en la dramaturgia de Johnny Gavlovski representa una característica fundamental para el desarrollo de sus dramas.
6. La velocidad se equipara al tempo-ritmo, Gavlovski puede acogerse o bien a un fuerte desarrollo esquemático donde imprime velocidad a la obra (p.ej. *La última sesión*) o bien, un texto donde los cambios de velocidad son fundamentales para el desarrollo de los conflictos y las tramas (p.ej. *Los puentes rotos*).
7. El concepto de duración relativa que define según Barrientos segmentos de continuidad y discontinuidad. La continuidad es un patrón para *La última sesión*, la discontinuidad para *Los puentes rotos*.
8. Las acotaciones o didascalias juegan un papel de suma importancia en la teatralidad de Johnny Gavlovski, desplazándose en diferentes direcciones que le otorgan al texto otros valores de dramaticidad.
9. Ha habido una evolución dramática en los textos de Gavlovski, no obstante, la estructura poética de Barrientos se ajusta para unos procedimientos u otros de la misma manera.
10. El modelo poético que se ha planteado a lo largo del trabajo nos permite observar, de qué forma ha evolucionado el proceso de construcción del personaje en la dramaturgia de Gavlovski; en la que ha pasado de un personaje intimista, que mira hacia sí mismo sin ver a los otros (por supuesto siempre ahondando en lo psicológico) yendo hacia un personaje que busca en el exterior de sí mismo, pero siempre sin abandonar sus formas introspectivas.
11. La teoría dramática de García Barrientos puede significar un modelo explicativo que da cuenta no de un texto en particular, sino de uno cuerpo amplio de textos, por tanto y por cuanto la hemos clasificado como un poética.
12. El teatro "gavlovskiano" es una muestra representativa de las posibles formas dramáticas que aborda el teatro venezolano contemporáneo y se expresa como una dramaturgia psicológica e intimista que parece ser una peculiaridad del un grupo pequeño de autores.

BIBLIOGRAFÍA

- Albee, Edward. *Historia del zoo*. Madrid: J. García Verdugo, 1991.
- . *Quién le teme a Virginia Woolf?* 1ª edición en castellano. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965.
- . *¿Quién teme a Virginia Woolf?* 1ª ed. Letras Universales, N° 251. Madrid: Cátedra, 1997.
- . *Who's Afraid of Virginia Woolf? A Play*. 1st edition. New York: Atheneum, 1962.
- Azparren Giménez, Leonardo, ed. *Clásicos del teatro venezolano*. 1ª edición. Vol. 3. 3 vols. Caracas, Venezuela: Bib & Co. editor, 2014.
- . *Estudios sobre teatro venezolano*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Rectorado, Vicerrectorado Académico, Dirección de Cooperación y Relaciones Interinstitucionales: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, 2006.
- Beckett, Samuel. «Proust». En *Proust y otros ensayos*, 1ª edición., 49-100. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2008.
- Bettetini, Gianfranco. *Tiempo de la expresión cinematográfica: la lógica temporal de los test audiovisuales*. México: FCE, 1984.
- Caballero, Néstor, Bruno Mateo, Néstor Caballero, Néstor Caballero, Néstor Caballero, Néstor Caballero, Néstor Caballero, y Fondo Editorial Fundarte. *Piezas del desamor*, 2014.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1984.
- . *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1987.
- García Barrientos, José Luis. *Análisis de la dramaturgia cubana actual*. 1ª ed. La Habana, Cuba: Alarcos, 2011.
- . *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. Madrid: Editorial Síntesis, 2001.
- . *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. Madrid: Editorial Síntesis, 2001.
- . *Drama y tiempo: dramalogía I*. 1ª ed. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.
- . *La razón pertinaz: teoría y teatro actual en español*. 1ª ed. Bilbao: Arzobizblai, 2015.

———. «Tiempos del teatro y tiempo en el teatro». En *Le Temps du Récti*, editado por Casa de Velázquez, 1.^a ed., 53-65. Madrid: Casa de Velázquez, 1989. <http://hdl.handle.net/10261/44819>.

Gavlovski, Johnny. *El teatro de Gavlovski*. 1.^a edición. Caracas, Venezuela: Pomaire, 1992.

———. *El vuelo*. 1.^a edición. Caracas, Venezuela: Arte Atid, 1987.

———. *Habitante del fin de los tiempos*. 1.^a edición. Caracas, Venezuela: Grupo ARTE ATID, 1998.

———. *Los puentes rotos; Más allá de la vida: teatro*. 1.^a edición. Cuadernos de Difusión, N° 148. Caracas: FUNDARTE : Alcaldía del Municipio Libertador, 1991.

———. *Ruido de piedras: teatro*. 1.^a edición. Caracas: Pomaire, 1995.

Greimas, Algirdas Julien. *La semiótica del texto: ejercicios prácticos: análisis de un cuento de Maupassant*. 1.^a edición en español. Barcelona: Paidós, 1983.

Ivelić, Radoslav. «El drama». En *Creaciones humanas: el drama*, de Rajmund Kupareo, 51-62, 1.^a ed. Santiago, Chile: Centro de Investigaciones Estéticas, 1966.

James, Henry. *La locura del arte*. Editado por Andreu Jaume. Traducido por Olivia de Miguel. 1.^a edición en español. Madrid - España: Penguin Random House Grupo Editorial España, 2014.

Lacan, Jacques, Jacques Alain Miller, y Enric Berenguer. *Seminario de Jacques Lacan (libro 5): Las formaciones del inconsciente, 1957-1958*. 1.^a ed. Argentina: Paidós, 1999.

Martínez, Ibsen. *Humboldt & Bonpland, taxidermistas; LSD. Lucio in the sky with diamonds (memorias de un venezolano en la democracia): teatro*. 2.^a edición. Caracas: Fundarte / Alcaldía del Municipio Libertador, 1991.

Moreno-uribe, E. a. «EL ESPECTADOR venezolano: Vuelve “Escrito y sellado”». *EL ESPECTADOR venezolano*, 22 de octubre de 2016. <http://elespectadorvenezolano.blogspot.com/2016/10/vuelve-escrito-y-sellado.html>.

Morteo, Gian Renzo, y Ippolito Simonis. *Teatro dada*. 1.^a edición. Barcelona: Barral, 1971.

Núñez, José Gabriel. *Teatro del des-olvido*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2010.

Pinto, Gilberto. *El hombre de la rata: monologo en un acto*. Caracas: Publ. del CELCIT, 1987.

Rosa, Francisco Martínez de la. «Poética. Anotaciones al Canto V de la poética». En *Obras Literarias*, 1.^a edición., l:351-433. Londres: imprenta de Samuel Bagster, 1838.

Ruiz Sánchez, Juan José. «Transferencia y contratransferencia. Del Psicoanálisis a la Psicoterapia Analítica Funcional». *REALITAS, Revista de Ciencias Sociales* vol. 1, n.º N° 2 (julio de 2013): 52-58.

Searle, John R. *Actos de habla: ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1980.

Segre, Cesare. *Las estructuras y el tiempo: narración, poesía, modelos*. Barcelona: Editorial Planeta, 1976.

Strindberg, August. *August Strindberg: Selected Essays*. Editado por Michael Robinson. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. <http://dx.doi.org/10.1017/CBO9780511554223>.

———. *Los acreedores*. Editado por Alfonso Sastre. Hondarribia (Gupuzkoa): HIRU, 1993.

———. *Strindberg on Drama and Theatre: A Source Book*. Editado por Egil Törnqvist y Birgitta Steene. 1.ª ed. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno, 1880-1950, tentativa sobre lo trágico*. Editado por Javier Orduña. 1ª ed. Barcelona: Destino, 1994.

Todorov, Tzvetan. *Teorías del símbolo*. 1ª edición. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores, 1981.

ABRIENDO EL TELÓN. UNA HISTORIA...
TEATRO BREVE Y TEXTOS CRÍTICOS

Esta obra difunde una parte importante de la labor intelectual del profesor Johnny Gavlovski, prestigioso dramaturgo internacional, en la que se recogen diversos contenidos de teatro breve del autor y textos críticos. Como se indica en el prólogo, firmado por el profesor Alfredo Rodríguez Iranzo, "el texto que tienen en sus manos reboza de verdades. Las verdades que expresa no desalojan la anterior por distantes que se encuentren. Hay además una voz autoral que suma vivencias milimétricamente enhebradas. En el contenido encontramos potentes imágenes descritas en un delicado lenguaje que nos instalan en un ambiente en que se mueven personajes de todo tipo, inclusive fantasmales, con sus características psicológicas, porque la obra se afinsa en la realidad..".



Johnny Gavlovski Epelboim es un psicoanalista, psicólogo clínico, docente y dramaturgo venezolano. Estudió psicología en la Universidad Católica Andrés Bello (1982) y realizó un postgrado en psicología clínica (1985). Su obra como dramaturgo es reconocida a nivel internacional. Estudió dirección teatral en la Escuela Juana Sujo con el maestro Herman Lejter, dramaturgia con los maestros Juan Carlos Gene y Rodolfo Santana; y artes plásticas, como escultura, dibujo y materiales, en prestigiosos centros y escuelas de arte. Tanto en cine como televisión ha participado como guionista, y obtuvo, por "Luna llena", el Premio del Público al Mejor Guión de Cine en el Festival de San Remo, Italia, del año 1992. Comienza la incursión de su carrera teatral con las obras "Más allá de la vida", y "Los puentes rotos" para luego realizar varios montajes en el Ateneo de Caracas. Hasta que en 1998, tres de sus puestas en escena de "Casa de muñecas", "Hedda Gabler" y "Espectros", de Henrik Ibsen, lo llevarán a una intensa actividad docente y de investigación en Escandinavia. Después de la Tragedia de Vargas publica la obra "La última sesión" (2001), que será la consecuencia de su trabajo de voluntariado con más de 3000 damnificados. Actualmente, es docente en la Universidad Metropolitana, en el Departamento de Humanidades y Ciencias del Comportamiento, y además es director académico de la plataforma de educación virtual *Cultura Mundis*. Aquí ofrece conferencias y ponencias sobre temas de interés artístico y psicoanalítico en cuanto a cine, series de *streaming* y series televisivas a través de diversas plataformas de difusión.