



**Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Teatro**

**ELEMENTOS ESTÉTICOS DEL ROMANTICISMO EN LA OBRA “CAÍN”
DE ALEXIS MORENO: UN ACERCAMIENTO AL TEATRO DEL TERROR**
Tesis para optar al título de Actor

**Autor: Javier Ignacio Ibarra Letelier
Profesor Guía: Marco Espinoza Quezada
Santiago de Chile, 2011**

A Javiera y Antonieta

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría dar las gracias a mi queridísimo maestro Fernando González por enseñarme a disfrutar del mundo del teatro y de la música... parte importante de lo que él me ha enseñado, está en esta tesis. Gracias también a Javiera, por acompañarme, leer y opinar apenas iba avanzando en lo escrito. Y gracias a mi querido profesor y amigo Marco Espinoza, quien me guió en esta tesis de manera muy clara, otorgándome herramientas de conocimiento e investigación.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN: El Teatro del Terror	3
II. CAPITULO 1: El Romanticismo; cuatro visiones	7
1.1. "Prólogo de Cromwell" (1927) de Víctor Hugo	8
1.2. "Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello" (1757) de Edmund Burke	17
1.2.1. La Vastedad	22
1.2.2. El Poder	23
1.2.3. La Privación	23
1.2.4. Luz y Sombra	23
1.2.5. El Sonido y el Ruido	23
1.2.6. Gritos de Animales	24
1.2.7. Olor y Gusto	24
1.2.8. La Infinitud	24
1.3. "Lo Ominoso" (1919) de Sigmund Freud	25
1.3.1. Animismo, la magia y los encantamientos	27
1.3.2. La omnipotencia del pensamiento	28
1.3.3. Complejo de castración	28
1.3.4. La repetición involuntaria	29
1.3.5. Retorno involuntario a un mismo lugar	29
1.3.6. Las actitudes frente a la muerte	29
1.4. "Displacer y trascendencia" (1978) de Luis Advís	30
III. CAPITULO 2: Los elementos estéticos románticos en el teatro; ejemplos de autores y obras	33
2.1. Exacerbación Pasional	36
2.2. La Muerte	39
2.3. El Subjetivismo	42
2.4. El Héroe y el Melodrama Romántico	44
2.5. Prosa – Verso	48
2.6. La Evasión de la Realidad hacia lo Infinito	52

IV. CAPITULO 3: Análisis de los elementos románticos en la obra "Caín" de Alexis Moreno

56

3. 1. <i>Terror, Romanticismo y la María</i>	56
3. 2. <i>El Teatro la María</i>	56
3. 3. <i>"Caín"</i>	58
3. 3. 1. <i>Reseña de la obra</i>	59
3. 3. 2. <i>Justificación: El apocalipsis romántico</i>	59
3. 3. 2. 1. <i>"Caín" como una obra romántica</i>	61
3. 4. <i>Clasificación de algunos conceptos en "Caín" bajo la perspectiva lo romántico</i>	63
3. 4. 1. <i>Exacerbación Pasional en "Caín"</i>	63
3. 4. 2. <i>La Muerte en "Caín"</i>	68
3. 4. 2. 1. <i>La amenaza</i>	69
3. 4. 2. 2. <i>La otra interpretación</i>	71
3. 4. 3. <i>El Subjetivismo en "Caín"</i>	72
3. 4. 4. <i>Melodrama Romántico en "Caín"</i>	75
3. 4. 5. <i>Los Pequeños Héroes en "Caín"</i>	78
3. 4. 6. <i>La Evasión de la Realidad hacia lo Infinito en "Caín"</i>	80
3. 4. 6. 1. <i>La naturaleza</i>	80
3. 4. 6. 2. <i>La riqueza de las imágenes</i>	81
3. 4. 6. 3. <i>Las ansias de lo infinito</i>	82
V. CONCLUSIONES: Los nuevos románticos; La Enfermedad	84
VI. BIBLIOGRAFÍA	92
VII. CAÍN (texto dramático completo)	93

I

INTRODUCCIÓN

El Teatro del Terror

El terror en la historia del arte, surge como reacción a acontecimientos sociales. Muchos relatos de terror han representado de manera crítica modelos políticos, poniendo en duda el orden burgués amenazado por la llegada de un monstruo o un enemigo no sometido a los procesos de alineación laboral y social. El terror en ocasiones trata de una parte oculta y reprimida de la humanidad. Los relatos de terror han develado miedos, odios, sospechas, traumas y aversiones que se encuentran en nuestra sociedad, además de coincidir con hitos históricos tales como guerras, crisis económicas y sociales, como respuesta a ciertas ideologías políticas.

En el cine del siglo XX se dan algunos ejemplos de esto: el expresionismo alemán puso de manifiesto la angustia de la sociedad en el periodo de entreguerras. La edad de oro del cine de terror norteamericano coincidió con la Gran Depresión; el breve esplendor de la RKO¹ fue durante la segunda Guerra Mundial. Las dos últimas etapas importantes del género fueron la iniciada por la película "Night of the Living Dead" de George Romero, que opina sobre los millones de muertos durante la Guerra de Vietnam, una metáfora representada a través de los muertos vivientes (zombies) que caminan en vida porque ya no hay más espacio en la tierra para tantos cadáveres; y la comenzada por la película "Psycho" de Alfred Hitchcock, que dio inicio a lo que se conoce como Slasher Films; subgénero del terror que critica al sistema moral decadente de la época de los 70, en donde el terror se encarna en un psicópata que persigue adolescentes que gozan de sexo y del consumo de drogas.

Todos estos ejemplos corresponden al cine y no al teatro. Es lamentable, pero esto sucede porque el teatro carece de estudios teóricos que estén directamente vinculados con el género de terror. Durante esta investigación no

¹ Lo que es hoy la productora Paramount Picture.

se han encontrado, hasta el momento, estudios que hablen directamente de este estilo en el teatro, a diferencia de lo que se puede encontrar en el cine.

Asimismo, para acceder al teatro de terror, habrá que adentrarse en los elementos del Romanticismo como espacio de conceptualización del terror. Desprendiéndose de esta poética conceptos legibles como terror. Es por eso que la relación de este estilo bajo la poética del Romanticismo que se encuentra en la pintura, la música, la ópera y fundamentalmente -para efectos de esta investigación- el teatro, serán útiles para una definición.

El Romanticismo, que nace teóricamente con el "Prologo de Cromwell" de Víctor Hugo, comienza a finales del siglo XVIII, desarrollándose durante la primera mitad del siglo XIX. Esta corriente emerge como manifiesto de rebeldía ante el clasicismo imperante del siglo XVIII, que –en líneas generales- está identificado por ser una corriente artística regida por leyes armónicas, de equilibrio y belleza, inspirada principalmente por los patrones estéticos y filosóficos de la Grecia clásica. El romántico rompe con esta estructura de orden de las cosas, y le otorga a las distintas áreas artísticas, de forma cualitativa, todo lo que ocultaba y negaba el clasicista, es así como aparece lo feo, lo grotesco, lo demoníaco, lo oscuro, lo malvado, lo disonante, lo displacentero, etc., frente a lo bello, lo armonioso y lo equilibrado. En la literatura, en novelas como "Drácula" de Bram Stoker y "Frankenstein" de Mary Shelley, aparecen grotescos monstruos frente a hermosas mujeres bajo una atmosfera lúgubre; en las pinturas de David Capar Friedrich y William Turner se ve la inmensa y hermosa naturaleza como ente sublime y dominante que está sobre el hombre; y en la música de Richard Wagner se percibe la fuerza estrepitosa de sus pasajes con momentos de placenteros sonidos; son ejemplos de distintas manifestación artísticas románticas que actúan por contraste en el arte.

Para teorizar acerca de lo que es el Romanticismo en el teatro, Víctor Hugo -iniciador del concepto romántico- utiliza a William Shakespeare como ejemplo de un potencial creador romántico. Dicho por él, Shakespeare en sus obras utiliza ambientes oscuros, tenebrosos y maravillosos, con personajes

perversos y ocultos tales como Ricardo III, las brujas de "Macbeth" y la misma Lady Macbeth, Titus Andrónico, el fantasma del padre en "Hamlet", etc., los que coexisten en sus obras junto a la hermosa Ofelia, el amor de Romeo y Julieta, la fantasía y los personajes maravillosos de "Sueño de una noche de verano", entre otros. Esta dramaturgia sin duda está en el terreno de lo sublime y lo grotesco, sublime en la belleza ensalzado por su opuesto; grotesco en todo lo que atrae lo perverso, lo feo y lo oculto.

Lo que se desglosa en esta investigación son tres capítulos que asocian la idea de lo romántico y del terror desde su poética hasta la obra "Caín" de Alexis Moreno.

El primer capítulo. Denominado "El Romanticismo; cuatro visiones", pretende agrupar diversos elementos estéticos e ideológicos que se repiten a través de la historia del pensamiento. Estos conceptos se acercan al ideal poético del Romanticismo, pero son más amplios a la época propiamente llamada romántica, puesto que exceden temporalmente al final del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Este capítulo es una visión multidisciplinaria que pretende tomar textos que se adhieren al fenómeno del terror en algunos de sus conceptos acerca de lo romántico. En él se analizan cuatro autores con sus respectivos estudios; "Prólogo de Cromwell" (1827) de Víctor Hugo, "Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello" (1757) de Edmund Burke, "Lo ominoso" (1919) de Sigmund Freud y "Displacer y trascendencia en el arte" de Luis Advis (1978).

El análisis presentado en este primer capítulo sirve de soporte para el estudio del capítulo dos, dónde se utilizarán los conceptos desprendido de estos cuatro autores al servicio del teatro.

El segundo capítulo. Denominado "Los elementos estéticos románticos en el teatro; ejemplo de autores y obras" pretende comprobar ciertos enunciados de Víctor Hugo, Edmund Burke, Sigmund Freud y Luis Advis en el teatro. Aquí se utilizan diversos ejemplos de obras teatrales que son analizadas según lo desprendido de los cuatro autores ya mencionados. Para eso se llegó a seis

enunciados, con el fin de ordenar conceptos del Romanticismo bajo sus distintas temáticas, estos son: *Exacerbación Pasional*; *La Muerte*; *El subjetivismo*; *El Héroe y el Melodrama Romántico*; *Prosa – Verso*; y *La Evasión de la Realidad hacia lo Infinito*. Estos seis conceptos serán el soporte para analizar la obra “Caín” de Alexis Moreno bajo la perspectiva de lo romántico en el siguiente capítulo.

En el tercer capítulo. Denominado “Análisis de los elementos Románticos en la obra “Caín” de Alexis Moreno” se pretende analizar la obra “Caín” de Alexis Moreno, bajo la perspectiva de lo romántico estudiado en los capítulos anteriores. Alexis Moreno pertenece al Teatro la María y es autor y director de la mayoría de las obras de la compañía. Desde la “Trilogía Negra” donde se alude a silencios terroríficos, en situaciones absurdas y grotescas, pasando por el terror atmosférico de “El Pelicano” de August Strindberg (obra ya de carácter lúgubre), sumando la necesidad de montar un “Hamlet” entendiendo lo romántico que puede ser William Shakespeare, la grotesca sangre de “Numancia” de Miguel de Cervantes, la escena de horror del “sapo” en “La Tercera Obra”, el demonio en “Las Huachas” y por último la agrupación de elementos románticos en “Caín” refleja una constante que se podría visualizar y analizar bajo esta poética.

Finalmente, luego de obtener una perspectiva teórica de lo que puede llegar a poseer una obra romántica en el teatro, las conclusiones obtenidas demostrarán la existencia de un teatro de terror en Chile, no tildado bajo ese nombre, pero si demostrable a partir del significado de lo romántico. ¿Es o no es terror? A continuación se invita al lector a reflexionar y sacar sus propias conclusiones.

II

CAPITULO 1

1. El Romanticismo; *cuatro visiones*.

El presente capítulo pretende agrupar diversos elementos estéticos e ideológicos que se repiten a través de la historia del pensamiento. Dichos conceptos se acercan al ideal poético del Romanticismo, pero son más amplios a la época propiamente llamada romántica, puesto que exceden temporalmente al final del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

La época llamada romántica, aparece con el “Prólogo de Cromwell” escrito por Víctor Hugo el año 1827. Este escrito surge por la necesidad de un grupo de creadores para manifestar su oposición ante las ideas impuestas por los neoclasicistas. Sin embargo, se considera a través de la historia, previa y post a la época llamada romántica, diferentes manifestaciones artísticas que concentran las mismas visiones de esta época.

Pero antes de todo este análisis es prudente mencionar la descripción etimológica, de la palabra romántico.

“ROMANTICO: La insoslayable palabra “Romántico/a” que el castellano importó del francés “romantique” apareció siglo y medio antes del protagonismo que tuvo la escuela literaria y estética llamada el “Romanticismo”. Primero correspondió a “romanesco” y a mediados del XVIII a “pintoresco”, en particular tratándose de paisajes. A principios del XIX, ser “romántico” era ser moderno oponiéndose a la escuela clásica. Parece que el adjetivo viniera del alemán “romantisch” y en cuanto al movimiento estético, se llamó primero “romanticisme”, pero pronto “romantisme” se impuso. Huelga decir que el origen de dichas palabras se halla en la voz “romance”.²

“ROMANCE: La palabra “romance” viene de “Roma”. Cuando Europa estaba controlada por los romanos, los cultos hablaban latín, pero la gente común y corriente hablaban un lenguaje vulgar que era una mezcla del latín de los romanos y del lenguaje autóctono de cada país. De esta mezcla de latín (de

² <http://etimologias.dechile.net/?roma.ntico>

*Roma) y del idioma de cada país aparecen las lenguas romance como: castellano, italiano, portugués, catalán, francés, rumano, etc. Según dicen, los hombres nos enamoramos con los ojos y las mujeres por sus oídos. Los mejores poemas de amor vienen de las lenguas romance. De allí las palabras romance (en el sentido de amor) y romántico.*³

A continuación, se revisarán principalmente cuatro pensamientos artísticos provenientes de tres puntos de vista aparentemente distintos pero que, según lo que intenta reflexionar este análisis, se unen bajo el nombre de Romanticismo. Es una visión multidisciplinaria que se justifica por tomar textos que se adhieren al fenómeno del terror en algunos de sus conceptos acerca de lo romántico; manifiesto poético, lo estético, el psicoanálisis y los tres conceptos anteriores unidos en la autoría de un chileno. Los textos escogidos son; "Prólogo de Cromwell" (1827) de Víctor Hugo, "Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello" (1757) de Edmund Burke, "Lo ominoso" (1919) de Sigmund Freud y "Displacer y trascendencia en el arte" de Luis Advis (1978).

1.1. "Prólogo de Cromwell" (1927) de Víctor Hugo

Convengamos que el "Prólogo de Cromwell" de Víctor Hugo es llamado en otras ocasiones "Manifiesto Romántico". Podría ser acertado este título, aunque es preferible hablar de "Prólogo de Cromwell", ya que la guía fundamental para este capítulo es la existencia de diferentes manifestaciones románticas, que concentran similares características y que no surgieron principalmente a partir de este escrito.

Víctor Hugo escribe el prólogo de manera contestataria al neoclasicismo de fines del siglo XVIII, es más, comienza con una pequeña advertencia al lector.

"(En)... el drama que presentamos no hay nada que justifique de antemano la atención o la benevolencia del público. No goza, con vistas a despertar el interés de las opiniones políticas, de la ventaja del veto de la censura

³ <http://etimologias.dechile.net/?romance>

*administrativa, y ni siquiera, a fin de conciliar desde el primer momento la simpatía literaria de los hombres de gusto, del honor de haber sido oficialmente rechazado por un comité de lectura infalible.*⁴

Desde ya puede dilucidarse una oposición a quienes comandaban y regían las opiniones artísticas de la época; llamémoslos conservadores.

Esto es una primera característica del espíritu romántico; la rebeldía, donde las reglas se transgreden hacia una infinitud⁵.

Otra característica es que se comienza a comprender el arte no desde el intelecto sino desde la exacerbación de los sentimientos, entre otros, la melancolía. Sentimiento, que desde el comienzo de este prólogo, se manifiestan contestatariamente, para la construcción de una nueva visión de arte.

*"Debemos señalar, a fin de no omitir ningún rasgo del esbozo que nos hemos aventurado a trazar, que en esta época, con el cristianismo y gracias a él, se introducía en el espíritu de los pueblos un nuevo sentimiento, desconocido por los antiguos y singularmente desarrollado en el hombre moderno, un sentimiento que es más que la gravedad y menos que la tristeza: la melancolía."*⁶

Una tercera característica es el abandono de las reglas. Por dar un ejemplo, para los conservadores, si un determinado cuadro era acertado o no, si era de buen gusto o no, respondía a modelos conocidos y estructurados de un tipo predeterminado de juicio de gusto, lo cual no privilegiaba a los jóvenes artistas con sus innovaciones, que en muchos casos, como todo va en constante cambio, rompían las reglas preestablecidas. Eran una amenaza, producían temor a los antiguos próceres del arte a ser desplazados. Ellos eran los dueños de la verdad.

⁴ Hugo, Víctor. "Manifiesto Romántico". Ed. Península. España 1971. (Página 19)

⁵ En este caso lo infinito tiene que ver con romper las reglas y a no limitar la creación del autor. El arte no posee límites. Acerca de lo infinito en el Romanticismo se profundizará más adelante en Edmund Burke.

⁶ Hugo, Víctor, Op Cit. 28.

Frente a una crítica que se le hace a los nuevos talentos de antaño como Corneille, quien fue "*suavemente censurado*" como dice Víctor Hugo, este hace un paralelo con sus contemporáneos tomando como ejemplo a Lord Byron.

"Este corto e instructivo fragmento encierra la táctica eterna adoptada por la rutina envidiosa contra el talento naciente, la misma táctica que se sigue aún hoy y que ha vinculado, por ejemplo, una curiosísima página a los jóvenes ensayos de Lord Byron".⁷

Esta reacción de los conservadores no es gratuita, ellos establecen que hay reglas que seguir. La respuesta es un pensamiento más profundo por parte de los románticos. Cuestionan si las reglas fueron primero o la precedencia de éstas. La pregunta es dónde se ubica el artista. Los conservadores piden seguir modelos, el romántico no desea seguirlos. El genio es el creador, no el imitador. El arte no tiene en cuenta a la mediocridad, esta no debiera existir.

"El arte da alas y no muletas"⁸

La imitación de los modelos coarta la creación, corresponde a soluciones fáciles que niegan la creación.

Para el romántico es importante observar la naturaleza y cómo es el hombre dentro de su entorno. La revolución romántica consiste en abolir las reglas. Descubrir que en la naturaleza existe un universo de elementos inspiradores, allí se encuentran leyes de creación que otorgan a cada uno una visión infinita de mundo. Dentro de esta naturaleza, para el romántico es fundamental descubrir que detrás de la luz existe una sombra y que puede resultar tan atractiva como su opuesto. Hasta el hombre más centrado y feliz debe conocer su oscuridad. El día no existe sin la noche. El conservador tiende a armonizar todo, la belleza es del arte y nada más, es una manifestación bella⁹ irradiada de luminosidad y, por supuesto, carente de sombra. El

⁷ Hugo, Víctor, *Ibíd.* 56.

⁸ Hugo, Víctor, *Ibíd.* 60.

⁹ En el sentido literal de la palabra.

romántico no cree en lo contrario, sólo agrega que existen otros caminos¹⁰, los descubre en la naturaleza y, como la función del arte es hacer una radiografía ficcionada de nuestra realidad, otorga nuevas posibilidades de creación.

"(...) la musa moderna contemplará las cosas desde una perspectiva más elevada y más amplia. Comprenderá que en la creación no todo es humanamente bello, que en lo feo existe al lado de lo bello, lo deforme cerca de lo gracioso, lo grotesco en el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz (...) ser incompleto es el medio de ser armonioso (...) la naturaleza, mezclará en sus creaciones, pero sin confundirlos, lo grotesco con lo sublime, la sombra con la luz, en otros términos el cuerpo y el alma, la bestia y el espíritu."¹¹

Esta nueva forma de creación combina elementos de lo sublime y lo grotesco. Lo sublime, al igual que la luz existe mientras haya sombra, es decir sólo existe junto a lo grotesco.

"Nos limitaremos a decir aquí que, en tanto que objetivo que apunta a lo sublime, en tanto que medio de contraste, lo grotesco es, a nuestro modo de ver, la más rica fuente que la Naturaleza puede abrir el arte."¹²

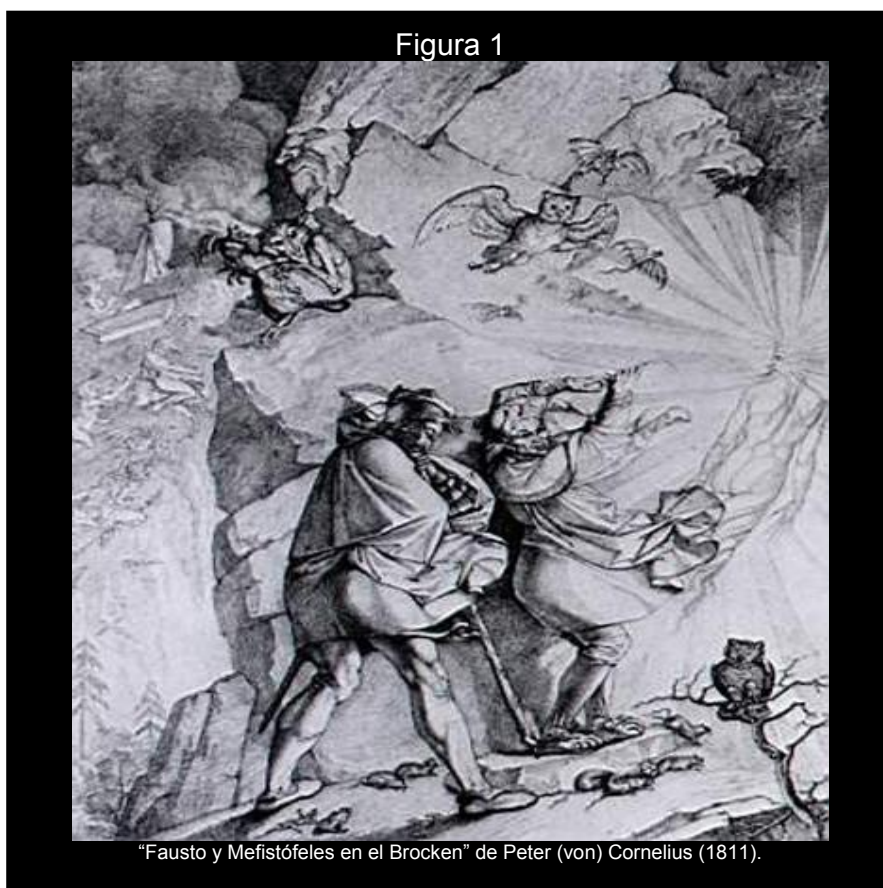
Lo grotesco hace la diferencia entre lo antiguo y lo moderno. Lo feo, lo grotesco, en ningún caso es utilizado por los conservadores. La combinación de la comedia con la tragedia parece ser algo descabellado para ellos. Sin embargo, el romántico combina ambas para así enriquecer su arte, él sabe que existe, no importa si gusta o no gusta: es. La combinación entre lo sublime y lo grotesco es el nacimiento del genio moderno.

¹⁰ En este caso la ya mencionada oscuridad.

¹¹ Hugo, Víctor, Op Cit. 31.

¹² Hugo, Víctor, Ibíd. 36.

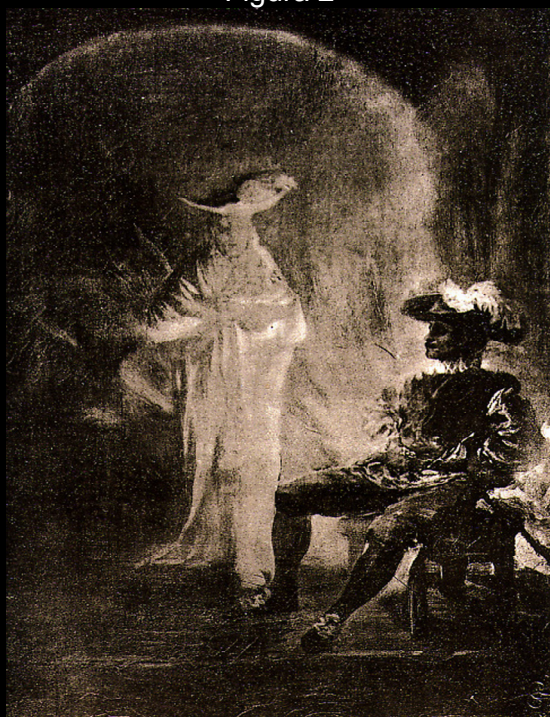
Lo grotesco no sólo es lo jocoso, es también lo oscuro, las sombras, lo demoniaco, lo desconocido, el peligro. Es Mefistófeles en el "Fausto" (Fig. 1) de Goethe, es Satanás con cuernos y patas de macho cabrío, es el Comendador que vuelve del infierno para llevarse a don Juan en "El Burlador de Sevilla" de Tirso de Molina y "Don Giovanni" de Mozart (Fig. 2), son los demonios de un cuadro de Il Bosco (Fig. 3), son las Valquirias de Wagner, es el fantasma del padre de "Hamlet" de William Shakespeare, es la madre del "Pelicano" de August Strindberg, es Coppelius en el cuento "El Hombre de la Arena" de E.T.A. Hoffmann, es Drácula y Frankenstein de la novela gótica,



*"(...) es todo lo que debiendo permanecer oculto, secreto, se ha manifestado"*¹³.

¹³ Freud, Sigmund. "Lo Ominoso". Ed. Torre de Viento. España 2001. (Página 17)

Figura 2



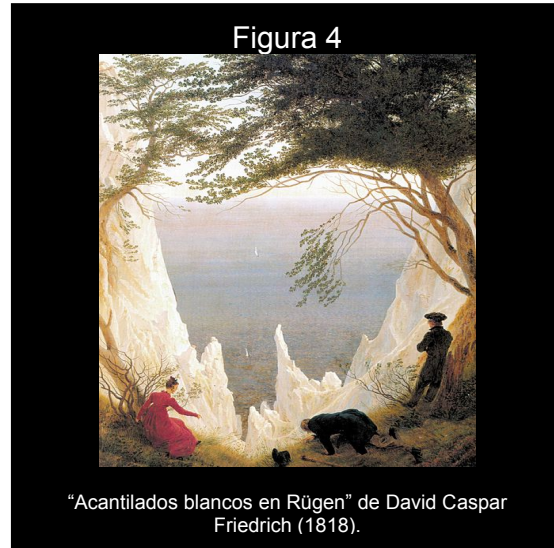
"El Convidado de Piedra" de Francisco de Goya (1797-1798). El convidado de piedra junto a don Juan.

Figura 3



Detalle del infierno del cuadro "El Jardín de las Delicias" de Il Bosco (1503-1504).

Lo Sublime en cambio, es lo magnánimo, lo colosal, lo bello, lo infinito. Es la inmensa naturaleza de los cuadros de David Caspar Friedrich (Fig. 4), es Julieta y Ofelia de William Shakespeare, es el apartamento que sueña el Estudiante en “La Sonata de los Espectros” de August Strindberg, es la muñeca autómatas de “El Hombre de la Arena” de E.T.A. Hoffmann.



El artista no debe imitar reglas. Sin embargo, sí debe nutrirse de elementos de lo antiguo. Sin una raíz, el nacimiento del nombre “romántico” no habría surgido nunca. William Shakespeare, quien aparece doscientos cincuenta años antes de la época llamada romántica, es un claro ejemplo de un genio que logra combinar ambos elementos; la tragedia de Egeonte al perder a sus hijos en una tormenta en “La Comedia de los Errores”, el horror de las brujas de “Macbeth” (Fig. 5), la jocosidad del ama en “Romeo y Julieta”, el placer grotesco de ejercer el mal en “Ricardo III”, la relación del Fool con Lear en “El Rey Lear”, son algunos ejemplos de elementos totalmente opuestos combinados en una sola obra.



“En efecto, en la nueva poesía, mientras que lo sublime representará el alma tal como es, depurada por la moral cristiana, lo grotesco jugará el papel de la bestia humana. El primer tipo, liberado de toda aleación impura tendrá como patrimonio todos los encantos, todas las gracias, toda la belleza (...) El segundo tipo tomará a su cargo todas las ridiculeces, todas las enfermedades, todas las fealdades. En este reparto de la Humanidad y de la creación, se quedará con las pasiones, los vicios, los crímenes; será

lujurioso, adulator, goloso, avaro, pérfido, lioso, hipócrita. Lo bello no tiene más que un tipo; lo feo, mil."¹⁴

Lo que quiere decir Víctor Hugo es que la riqueza que otorgan los elementos grotescos son muchos más amplios que los bellos. Por lo tanto para la creación, estos elementos feos, ocultos, etc. la hacen más rica y otorgan infinitas variantes.

Por otra parte, si una obra posee estos dos elementos separadamente tampoco sirve; una hora de tragedia y una de comedia. Lo que hace el romántico es "*triturar*" todo y mostrarlo junto, así el espectador pasaría de la seriedad a la risa, del humor a emociones desgarradoras, de lo grave a lo suave, de lo agradable a lo severo inmediatamente, sintiendo dolor y placer, conduciéndolo a emociones de agrado y desagrado. Tal como un drama shakespeariano.

"La tragedia recibe de él, con igual facilidad, risas u horrores. Hará que el boticario encuentre a Romeo, las tres brujas a Macbeth, los sepultureros a Hamlet. A veces, en fin, como en la escena del Rey Lear y su Loco, puede mezclar sin disonancias su voz chillona a las más lúgubres, a las más soñadoras músicas del alma."¹⁵

Igualmente sucede cuando se habla del hombre fuera de la ficción:

"Pues los hombres de genio, por grandes que sean, llevan siempre en su interior la bestia que parodia su inteligencia. A esto se debe que tengan puntos de contacto con la humanidad, a esto se deben que sean dramáticos. "De lo sublime a lo ridículo sólo hay un paso", decía Napoleón una vez que estuvo convencido de que era hombre; y este rayo de un alma de fuego se entreabre ilumina a la vez el arte y la Historia, este grito de angustia es el resumen del drama y de la vida."¹⁶

Con respecto a las tres unidades aristotélicas; lugar, tiempo y acción. La única unidad que es necesaria es la de acción. Las otras dos son jaulas,

¹⁴ Hugo, Víctor "Manifiesto Romántico". Ed. Península. España 1971. (Páginas 37-38).

¹⁵ Hugo, Víctor, *Ibíd.* 49.

¹⁶ Hugo, Víctor, *Ibíd.* 48.

prisiones, que coartan la creación, son reglas que no permiten el vuelo del poeta, son reglas que impiden la autoría. Decir que la acción sucede en un solo lugar restringe la imaginación a cuatro paredes:

"Nos reiríamos de un zapatero que quisiera dar el mismo zapato a todos los pies"¹⁷.

Decir que sucede en un solo tiempo, no nos permite viajar en él mismo

"Si veinticuatro horas pueden ser comprendidas en dos, parecerá lógico que cuarenta y ocho horas puedan ser contenidas en cuatro. Así pues, la unidad de Shakespeare no será la unidad de Corneille. ¡Piedad!"¹⁸.

La unidad de acción es la única que se acepta porque es un hecho concreto. Como dice Víctor Hugo:

"Ni el ojo, ni el espíritu humano puede abarcar más de un conjunto a la vez"¹⁹.

Lo importante es donde está la acción, ese es el eje fundamental:

"Así como no puede haber tres horizontes en un cuadro, no puede haber tampoco tres unidades en el drama"²⁰.

Se decía que la imitación y la repetición de modelos preestablecidos no es lo que busca el romántico. Para él es mediocridad, es crear siempre de un lugar común. Si se sigue una construcción artística a partir de reglas se restringe toda posibilidad de enriquecer con nuevas ideas el arte. La naturaleza del hombre está llena de detalles, nuestro entorno está lleno de particularidades. Para que aparezca el vuelo del poeta este debe soslayar las reglas y concentrarse en la identidad de su creación, lo otro es repetición

¹⁷ Hugo, Víctor, *Ibíd.* 53.

¹⁸ Hugo, Víctor, *Ibíd.* 53.

¹⁹ Hugo, Víctor, *Ibíd.* 54.

²⁰ Hugo, Víctor, *Ibíd.* 54.

carente de autoría. Hasta lo más básico y vulgar debe tener un acento personal.

“Si tuviera el derecho de decir cual debería ser, a nuestro juicio, el estilo del drama, nos inclinaríamos por un verso libre, franco, leal, capaz de decirlo todo sin falso pudor, de expresarlo todo sin falso rebuscamiento; yendo con paso natural de la comedia a la tragedia, de lo sublime a lo grotesco; alternativamente positivo y poético, y al mismo tiempo, artístico en inspirado, profundo y súbito, amplio y verdadero; capaz de romper a propósito y de desplazar la cesura a fin de disfrazar su monotonía de alejandrino; más amigo del paso al verso siguiente que de la inversión llosa; fiel a la rima, esta esclava reina, esta suprema gracia de nuestra poesía, este generador de nuestro metro; inagotable en la variedad de sus giros, inasequible en sus secretos de elegancia y de factura; capaz de tomar, como Proteo, mil formas sin cambiar de tipo, no de carácter; enemigo de las largas tiradas; ágil en el dialogo; constantemente oculto detrás de cada personaje; preocupado ante todo por no salirse del lugar que le ha sido asignado, y en el caso de ser hermoso, siéndolo casi por casualidad, sin pretenderlo y sin saberlo; lírico, épico, dramático, según las necesidades; capaz de recorrer toda la gama poética, ir de arriba abajo, de las ideas más elevadas a las más vulgares, de las más graciosas a las más graves, de las más superficiales a las más abstractas, sin salir jamás de los límites de una escena hablada; en una palabra, un verso como lo haría el hombre dotado por un hada del alma de Corneille y de la cabeza de Moliere. Creemos que este verso sería tan hermoso como la prosa.”²¹

1.2. “Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello” (1757) de Edmund Burke

Para comenzar este análisis es necesario aclarar una pequeña diferencia entre la idea de lo sublime de Edmund Burke, frente a lo sublime de Víctor Hugo.

Para Víctor Hugo lo sublime pertenece a todo lo magnánimo, colosal, hermoso y bello. Mientras que lo grotesco pertenece a lo feo, lo jocoso, lo oscuro y lo oculto.

²¹ Hugo, Víctor, *Ibíd.* 72 – 73.

El origen del concepto sublime, descrito por Edmund Burke, pertenece a lo colosal, magnánimo, oculto, oscuro e incluso también a lo grotesco. Lo único que se ha dejado de lado en esta descripción de Edmund Burke es lo bello y lo hermoso²².

Lo bello en Edmund Burke pertenece a lo netamente hermoso, simétrico, al significado literal de la palabra; bello. Por lo tanto, si se hace un paralelo entre las definiciones de Edmund Burke y las de Víctor Hugo puede verse de la siguiente manera:

Lo Sublime de Víctor Hugo = **Lo Bello** de Edmund Burke

Lo Grotesco de Víctor Hugo = **Lo Sublime** de Edmund Burke

Con la excepción de que hay elementos que se repiten en ambos "sublimes"²³, no así lo bello con lo grotesco. En conclusión, la diferencia la podemos ver de la siguiente manera:

Lo Sublime de las cosas
bellas de Víctor Hugo = **Lo Bello** de Edmund Burke

Lo Sublime de las cosas
magnánimas + Lo grotesco
de Víctor Hugo = **Lo Sublime** de Edmund Burke

Edmund Burke realiza un análisis estético de elementos que deben poseer el arte y cómo estos lo enriquecen; estos elementos aglutinados conforman las raíces de lo sublime y de lo bello.

Como lo dice su título "Indagación filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello" la palabra origen corresponde a

²² Como se analizó anteriormente pertenece a lo sublime de Víctor Hugo.

²³ Como por ejemplo lo colosal y magnánimo.

elementos estéticos que son parte de una definición hacia lo sublime y lo bello; son ideas concretas que nutren este pensamiento y, como se ha visto en Víctor Hugo, son parte de la poética del Romanticismo.

El "origen de nuestras ideas" de este análisis son los elementos estéticos que son propios del Romanticismo. A continuación se describirán algunos de los aspectos más importantes.

Existe un estado de dolor y otro de placer. El hombre no suele ubicarse en ninguno de éstos, lo habitual es que esté en un estado de indiferencia. Desde la perspectiva del arte, el dolor y el placer son los motores que llevan al receptor a conectarse con una experiencia artística, es decir sacarlo de ese estado de indiferencia.

Cuando el dolor o el placer, según sea el caso, desaparecen, el hombre vuelve al estado de indiferencia. Sin embargo, la experiencia vivida deja residuos en la mente que alertan al receptor para una nueva experiencia, esto, aunque haya vuelto a su estado de indiferencia.

*"La agitación del mar persiste después de la tormenta"*²⁴

El desafío del creador es mantener la atención de manera que el dolor o el placer puedan convertirse en aceptación y no en un rechazo para receptor.

*"Cuando todo es horror y peligro no hay deleite. Pero cuando realizo ligeras modificaciones si ocurre."*²⁵

Esta alerta que se produce en el receptor Edmund Burke la llama deleite. El deleite es distinto al placer.

*"En la mente del hombre, cualquier sentimiento de placer es positivo (...) El placer que tiene relación con el dolor, se llama deleite"*²⁶

²⁴ Burke, Edmund. "Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello". Ed. Alianza. España 2005. (Página 25)

²⁵ Burke, Edmund, *Ibíd.* 29.

Una buena obra de arte lo que produce es deleite. Uno puede aterrarse de las brujas de Macbeth, no obstante hay una construcción dramática de tal manera que no espanta para llevar al espectador al rechazo, sino a aceptarlas dentro del drama para disfrutar de ellas en conjunto con la narración, produciendo deleite a los ojos del receptor gracias a la grandeza del argumento de William Shakespeare.

El dolor y el placer pueden sentirse de muchas maneras. En una experiencia artística, el proceso natural comenzará con la simpatía, luego la imitación y finalmente la ambición. Edmund Burke las nombra como las tres pasiones que conforman la cadena de la sociedad. Pasiones que finalmente, en una experiencia artística, son los tres caminos que producen deleite al receptor.

La simpatía, es con la que el hombre comienza a interesarse en lo demás, es una inclinación afectiva entre las personas.

*"Se nos coloca en el lugar de otro hombre, y nos vemos afectados, en muchos aspectos, al igual que él"*²⁷

La simpatía del hombre actúa también en la miseria del otro, por eso hay un deleite en sus pesares.

*"Objetos que disgustaría al ojo del espectador como la muerte, el horror, etc. pueden satisfacernos ya que los observamos como ficción, donde sabemos que nos hallamos libres de los males representados (...) el terror es una pasión que siempre produce deleite cuando no aprieta demasiado; y la piedad es una pasión acompañada de placer, porque procede del amor y del afecto social."*²⁸

²⁶ Burke, Edmund, *Ibíd.* 27.

²⁷ Burke, Edmund, *Ibíd.* 33.

²⁸ Burke, Edmund, *Ibíd.* 34 - 35.

La imitación, es todo lo que se aprende mediante la imitación más que por precepto²⁹, y se aprende así no sólo porque es mejor, sino porque es más placentero.

La ambición, tiene que ver con la superación del hombre.

*"Dios ha plantado en el hombre un sentido de ambición y una satisfacción que hacen ver que superan a sus congéneres en algo considerado valioso entre ellos."*³⁰

Lo sublime es uno de los elementos fundamentales para un estudio romántico, y como describe Edmund Burke, a diferencia de Víctor Hugo, lo sublime posee elementos estéticos que son propios de las cosas ocultas. La oscuridad, el terror y el miedo son parte de una experiencia sublime. Los cuadros de *El Bosco* no producirían esa sensación de grandeza si no estuvieran plagados de demonios deformes aterrando al hombre.

*"Todo lo relacionado con el dolor y el peligro (terror, terrible) es fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir."*³¹

Del mismo modo.

*"El terror es en cualquier caso, de un modo más abierto o latente, el principio predominante de lo sublime."*³²

A continuación se describirán brevemente algunos elementos fundamentales característicos de sensaciones sublimes descritas por Edmund Burke, entendido como una síntesis de sus ideas principales dentro del campo de la estética.

²⁹ *Precepto*: Cada una de las instrucciones o reglas que se dan o establecen para el conocimiento o manejo de un arte o facultad. (RAE)

La misma idea que se revisaba anteriormente cuando se hablaba del rompimiento de reglas de los revolucionarios románticos de Víctor Hugo frente al neoclasicismo de la época.

³⁰ Burke, Edmund, Op Cit. 38.

³¹ Burke, Edmund, *Ibíd.* 29.

³² Burke, Edmund, *Ibíd.* 43.

1.2.1. La Vastedad

Lo magnánimo, lo grande siempre es sinónimo de algo sublime. El cuadro del pintor romántico David Caspar Friedrich “El caminante sobre el mar de nubes” (Fig. 6), es un ejemplo de aquello; un cuadro con un hombre contemplando la inmensidad del paisaje, un horizonte sin fin, donde se ven nubes, bosques y montañas. El hombre, viéndose muy grande ya que está en primer plano de espaldas a los ojos del espectador, se comprende lo pequeño que es frente a la inmensidad del paisaje que contempla; quizás su rostro diría más de lo que vemos. Eso queda oculto para el receptor.



1.2.2. El Poder

La idea de poder está en todo sujeto sublime, un sujeto poderoso puede producir terror y por lo tanto ser respetado por el receptor. "Ricardo III" de William Shakespeare a medida que va adquiriendo más poder se va convirtiendo en un personaje cada vez más temible, por lo tanto sublime. Luzbel, nombrado posteriormente lucifer, al revelarse ante dios, se convierte en un ser poderoso; un ser sublime.

1.2.3. La Privación

Todo lo privado generalmente bajo el ojo del receptor posee características sublime. La hermana encerrada de "La Mantis Religiosa" de Alejandro Sieveking termina siendo la mujer más bella de las cuatro hermanas.

1.2.4. Luz y Sombra

La luz da seguridad, la sombra crea incertidumbre, el juego de ambos, de lo que se muestra y lo que no, es sublime. En muchas ocasiones la oscuridad oculta cosas que nos conduce a nuestro propio imaginario. Lo interesante del ejemplo anterior de David Caspar Friedrich, pensando en el rostro del hombre, es que no muestra su contemplación, así el receptor recrea en su propio imaginario con sus ojos puestos en ese hombre la inmensidad de lo que ve.

1.2.5. El Sonido y el Ruido

Cuando se escuchan sonidos estridentes, molestos a la armonía que acostumbra escuchar el oído humano produce dolor, ese dolor va acompañado de placer cuando la estridencia sonora va combinada de tonos calmos. Si se escucha la música de Krzysztof Penderecki inmediatamente produce una sensación de espanto y más aún si se combina con referentes cinematográfico como "El resplandor" de Stanley Kubrick. Pero el espanto no se produciría si

tanto la música como la película no tuvieran momentos de respiro a lo asfixiante de sus manifestaciones. Otro ejemplo es "La Sonata de los Espectros" de August Strindberg, luego de todo el jolgorio y la estridencia sonora de los textos del dramaturgo la obra termina con un telón pintado proyectando la imagen de la "Isla de los Muertos" de Arnold Böcklin (Fig. 7), junto a un sonido de violín muy calmo que se va difuminando suavemente por el foro del escenario.



1.2.6. Gritos de Animales

El horroroso sonido de los animales. Son inolvidables los espantosos aullidos de lobos que describe Bram Stoker cuando Jonathan Harker va por un lúgubre bosque camino al castillo del conde Drácula.

1.2.7. Olor y gusto

Siempre y cuando sea moderado para que no sean intolerables los olores horribles, son parte de lo sublime.

1.2.8. La Infinitud

Es lo inalcanzable, pero que se desea conocer. Pertenece a una constante búsqueda pero a la vez comprendemos que no está a nuestro alcance. En muchos casos lo infinito crea un imaginario en la mente humana de lo que podría existir más allá, tiene que ver con lo oculto, ese más allá es tan desconocido y abre tantas lecturas como seres humanos hay en la tierra, y, generalmente ante lo desconocido el hombre tiende a defenderse y a respetar

eso que se cree del otro lado, dichas cualidades pertenecen a varios elementos revisados anteriormente. Dentro de la inexactitud que significa una definición de este concepto, quizás la idea de infinitud es lo que refleja con mayor exactitud el sentimiento romántico.

1.3. "Lo Ominoso" (1919) de Sigmund Freud

*"El psicoanálisis no siente sino raramente el incentivo de emprender investigaciones estéticas, aunque no se pretenda ceñir la estética a la doctrina de lo bello, sino que se la considere como ciencia de las cualidades de nuestra sensibilidad."*³³

El psicoanálisis en pocas ocasiones se dispone a estudiar a nivel estético determinados conceptos.

En el caso de lo ominoso, Sigmund Freud, más que hacer un estudio psicoanalítico de actitudes humanas, profundiza en lo estético y de cómo el arte ha sido fuente de creaciones ominosas desde su origen hasta su trascendencia.

Cuando se habla de origen, probablemente aparezcan aspectos psicoanalíticos de traumas infantiles. Sin embargo, las cualidades propias del Romanticismo que se revisarán en este estudio pertenecen a las manifestaciones ominosas del arte. Esto, porque el presente estudio busca las convenciones que conllevan a identificar un teatro romántico hoy día, este punto de vista es una construcción desde lo estético del arte, no desde la psicología³⁴.

La traducción del alemán al español puede variar la significancia de las palabras. Lo ominoso, no posee una definición concreta. Se pueden considerar varios conceptos pertenecientes al dominio de lo ominoso, algunos de ellos

³³ Freud, Sigmund. "Lo Ominoso". Ed. Torre de Viento. España 2001. (Página 9)

³⁴ Por el hecho de tomar un texto de Sigmund Freud pareciera contradictorio mencionar esto, sin embargo, y como fue mencionado anteriormente, este es uno de los pocos texto que analiza desde el campo de la estética del arte.

son; lo espeluznante, lo espantable y el sentimiento de angustia, que aglutinados están próximos a una definición. Sin embargo lo que más se acerca al entendimiento de la palabra es lo siniestro.

*"Jentsh señala, con toda razón, que una dificultad en el estudio de lo siniestro obedece a que la capacidad para experimentar esta cualidad sensitiva se da en grado extremadamente dispar en los distintos individuos."*³⁵

Anteriormente se hablaba de que el sujeto romántico creaba desde su propia visión de mundo, que es distinta para cada uno de los hombres existentes. Lo siniestro no queda ajeno a esto ya que se manifiesta de distinta manera para el receptor.

Como existe un creador y un receptor que simpatizan³⁶ con alguna determinada manifestación artística, se puede deducir que, si bien el romántico apela a que las creaciones son únicas según cantidad de seres humanos hay en la tierra, hay sensibilidades que, como bien lo dice la palabra, simpatizan como inconsciente colectivo.

Lo que realiza un creador, siempre y cuando sea con su verdad, será del gusto de varios espectadores que se conectan con esa verdad. De ahí que se comprende lo siniestro en experiencias similares entre quienes lo crean y quienes lo reciben, distintas según la conexión que tengan grupos de gentes; la película "2012" de Roland Emmerich, no siendo de gran calidad artística, aglomerara con bastante éxito la mayor cantidad de espectadores afectándolos a través del horror que produciría la predicción Maya acerca de que el mundo se acabará el año 2012. Habrán algunos que se afectarán y otros que lo considerarán burdo, todo dependiendo del nivel de creencia que tenga el receptor ante ese tipo de predicciones.

³⁵ Freud, Sigmund, *Ibíd.* 9.

³⁶ Simpatía; descrito anteriormente en Edmund Burke como con lo que el hombre comienza a interesarse en lo demás.

*"Cuanto más orientado esté el hombre en el mundo, tanto menos fácilmente las cosas y sucesos de este le producirán la impresión de lo siniestro."*³⁷

Lo siniestro según Sigmund Freud sería:

*"Aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempos atrás. Todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado."*³⁸

A continuación se revisarán algunos ejemplos estéticos clasificados por Sigmund Freud de factores que transforman lo angustioso en algo siniestro.

1.3.1. Animismo, la magia y los encantamientos

Para Sigmund Freud uno de los primeros ejemplos generadores de lo siniestro es la duda que produciría ver un elemento aparentemente animado y que luego sea viviente. Sigmund Freud, toma como ejemplo el cuento de E.T.A. Hoffman "El hombre de la Arena", allí existe una muñeca inanimada que posee vida a través del imaginario del protagonista Nataniel, él va relatando una historia siniestra de cómo esta muñeca comienza a tomar vida.

*"Uno de los procedimientos más seguros para evocar fácilmente lo siniestro mediante las narraciones, escribe Jentsch, consiste en dejar que el lector dude de si determinada figura que se le presenta es una persona o un autómeta."*³⁹

Pero esta visión de Nataniel es el fin de una cadena de acontecimientos que nacieron desde su infancia, relacionados con sus padres y principalmente con su perversa criada, quien pasaba la mayor parte del tiempo junto al niño. Ella fue quien le cuenta el cuento de "El Hombre de la Arena".⁴⁰

³⁷ Freud, Sigmund, Op Cit. 10.

³⁸ Freud, Sigmund, Ibíd. 17.

³⁹ Freud, Sigmund, Ibíd. 18.

⁴⁰ El hombre de la Arena, describe Sigmund Freud, es una de las amenazas que más comúnmente se emplean en los países de habla alemana para inducir a los niños a dormirse. Para nuestra cultura es similar al hombre del saco.

El hombre de la arena se manifiesta durante todos los acontecimientos de Nataniel, crea un sentimiento siniestro, no se sabe si establece una narración espeluznante o heroica. Produce incertidumbre que está en el terreno de lo que es real y lo que es ficción.

"...pongamos por caso, un mundo en que se muevan espectros, demonios y fantasmas -como Shakespeare lo hace en Hamlet, en Macbeth y, en otro sentido, en La Tempestad y el Sueño de una Noche de Verano- entonces habremos de someternos al poeta, aceptando como realidad ese mundo de su imaginación, todo el tiempo que nos abandonemos a su historia."⁴¹

1.3.2. La omnipotencia del pensamiento

Se conoce como el mal de ojo. Sigmund Freud da el siguiente ejemplo.

"En la historia clínica de una neurosis obsesiva conté que este enfermo había pasado cierto tiempo en una estación termal, con gran provecho para su persona, pero tuvo el tino de no atribuir su mejoría a las propiedades curativas de las aguas, sino a la ubicación de su cuarto, contiguo al de una amable enfermera. Al volver por segunda vez a ese establecimiento reclamó el mismo cuarto, pero al oír que ya había sido ocupado por un viejo señor, dio libre curso a su disgusto, exclamando: "¡Que se muera de un patatús!" Dos semanas más tarde el señor efectivamente sufrió un ataque de apoplejía, hecho que para mi enfermo fue "siniestro".⁴²

1.3.3. Complejo de castración

Perder alguna parte del cuerpo. Hablando desde el terreno de la ficción, cuando se ve a un personaje con malformación o sin alguna parte de su cuerpo inevitablemente produce a los ojos del espectador un sentimiento siniestro. Se simpatiza con aquello porque el receptor posee un cuerpo. Perder alguna parte crea un sentimiento de angustia. Es siniestra la pérdida de ojos de "Edipo", la malformación de "Ricardo III" y la espeluznante descripción de la hermana menor encerrada en "La Mantis Religiosa".

⁴¹ Freud, Sigmund, Op Cit. 21.

⁴² Freud, Sigmund, Ibíd. 26.

1.3.4. La repetición involuntaria

Si un hombre se encuentra caminando por la calle y presta atención a un determinado número que ve en una casa no pasaría ser más que una anécdota, pero si luego ese número aparece en el autobús que toma, en la patente de un auto que se estacionó enfrente, en la talla de la chaqueta que se coloca y así sucesivamente, producirían una inquietante extrañeza.

1.3.5. Retorno involuntario a un mismo lugar

Estar en un bosque relativamente oscuro, empezar a caminar, para volver siempre al mismo lugar. Tropezarse constantemente con el mismo mueble de una pieza oscura mientras busca el interruptor de la luz. Son algunos ejemplos de situaciones que producen un sentimiento de angustia.

1.3.6. Las actitudes frente a la muerte

Es recurrente el sentimiento de angustia frente a los cadáveres, fantasmas o apariciones. “La Sonata de los Espectros” de August Strindberg posee personajes perversos y espeluznantes por el sólo hecho estar muertos en vida. La intranquilidad de sus presencias se ven reflejadas tanto en los personajes vivos de la obra como en el espectador. Nuevamente aparece el terreno de lo que es real y lo que es ficción, es una dualidad angustiosa y siniestra que ante la duda de si los espectros existen su aparición horrorizarían a partir de sus presencias en vida.

“Lo siniestro se da, frecuentemente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente.”⁴³

⁴³ Freud, Sigmund, *Ibíd.* 30.

Lo siniestro, según Sigmund Freud, depende de condiciones simples, pero se da en casos menos numerosos. Lo siniestro se da de una manera en la ficción y de otra en la realidad. En el arte uno posee elementos que pueden conducir al receptor a provocarle una experiencia siniestra, sin embargo la diferencia es clara, el creador no puede pretender recrear una experiencia siniestra que le haya sucedido en vida de igual manera en el escenario.

"Mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la poesía: además, la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real."⁴⁴

1.4. "Displacer y trascendencia" (1978) de Luis Advis

Luis Advis, en su libro "Displacer y trascendencia" tiene un capítulo que será de referencia para esta investigación; "Aspectos displacenteros en los contenidos temáticos". Esta parte ahonda en los actos que provocan displacer en las artes. Lo interesante de este esteta y músico, es que atraviesa los periodos fundamentales de la historia del arte, bajo una línea conductual que tiene que ver con lo displacentero; Grecia, Medioevo, Renacimiento, Romanticismo.

Como dice Luis Advis, es poco usual en el arte hacer referencia a lo feo, lo doloroso, lo repugnante o lo pavoroso. Ya que todo acto que provoque displacer estará en constante tensión e incomodidad. No obstante, estos estados de las cosas son dignos de análisis ya que por algún motivo (objetivo de análisis de esta investigación) producen una experiencia estética que impacta al que observa, escucha y lee. El arte displacentero es totalmente opuesto a lo bello, ya que lo bello se encuentra de la mano con lo placentero. El problema está en por qué lo displacentero tendría que producir una experiencia atrayente para el lector. Luis Advis analiza esta premisa desde el concepto de mimesis, o sea de imitación. Cuando se imita algo feo y espeluznante, la experiencia es distinta en la imitación y en la realidad. En la realidad, lo feo no es digno de análisis. En líneas generales aleja al hombre. No

⁴⁴ Freud, Sigmund, *Ibíd.* 33.

obstante, la imitación de lo feo en el arte, produce un deleite gracias a la maestría del objeto imitado, o sea la calidad con que se le imita. Para explicar aquello, Luis Advis cita a Aristóteles de la siguiente manera *"lo feo no puede hacerse bello; pero la imitación es admirada como semejanza"*.

Los ejemplos de displaceres en la historia del arte son; la tragedia Griega, cargada de dolor, terror y fatalidad. El Medioevo, que produce en el hombre un temor al pecado, enjuiciado a "las penas infernales", de ahí es que aparecen las gárgolas y otras manifestaciones del demonio. El Renacimiento, donde el hombre asolado ante la negación de Dios se enfrenta a otros miedos que tienen que ver con el mismo hombre. Y el Romanticismo que toma a William Shakespeare como referente de los ideales artísticos, como máximo exponente, con su vuelo que va más allá de las fronteras terrenales, el culto a quebrantar todo tipo de normas, desde lo feo hasta lo rebelde.

El Romanticismo, según Luis Advis, aparece por un rechazo a la tradición clásica y neoclásica. Ya no es imitar el arte "perfecto" de los griegos, es una nueva visión teórica y expresiva del arte, dicho de otro modo, el arte ha evolucionado y creado nuevos mundos de interpretación. Los caminos para llegar a aquello son varios, lo importante radica en lo que diferenciaría el arte romántico del clásico. Esto, porque se ha mencionado y se mencionará que los contenidos de lo que define al Romanticismo están presente en varios períodos de la historia del arte cruzando las fronteras de la primera mitad del siglo XIX. Entonces ¿en qué se diferencian dichos movimientos (romántico y clásico)? Un posible acercamiento a esta diferencia es la siguiente cita de Luis Advis:

"El tranquilo bucolismo, la estática claridad de los palacios griegos o romanos, las heroicidades homéricas, son cambiadas por otros mundos: aquellos de las leyendas salvajes o imbuidos de un misticismo anhelante; aquellos que permiten las exaltaciones interiores más atormentadas y que están más plenos de oscuridades o temores; aquellos poblados de monstruos o fantasmas, brumas y lluvias y que colman las enfermizas imaginaciones. La poesía, el drama y la narrativa de los románticos, más allá de los estereotipos que ellos mismos habrían de crear, caracterizan un pensamiento en que la situación anímica creativa y receptiva está siempre

*apuntando a la tristeza, al dolor, a la desesperación, a la nostalgia, al anhelo de infinito*⁴⁵

Lo displacentero es una manera de describir una constante necesidad humana de apreciación del arte. El Romanticismo lo que hace es aglomerar todos los aspectos tensionantes inherentes en los periodos anteriores; piedad y terror Griego, pecado y demonio del Medioevo y el hombre en su estado solitario del Renacimiento. Todos estos aspectos displacenteros y seguramente muchos más son los que han trascendido en la historia. Displacer y trascendencia tiene que ver con aquello. Estos aspectos que incluso hoy se puede reconocer en el arte, August Strindberg, Antón Chèjov, Henrik Ibsen, John Osborne, Tennessee Williams, Antonin Artaud, Alejandro Sieveking, Juan Radrigán, Alexis Moreno, poseen aspectos displacenteros que nacen de distintos períodos del arte, esos que trascendieron más allá de lo que pensó Víctor Hugo, esos que fueron analizados de períodos anteriores como William Shakespeare y que se hacen presente hoy en el siglo XX y XXI.

⁴⁵ Advis, Luis "Displacer y trascendencia en el arte" Ed. Universitaria, Chile, 1978 (página 84)

III

CAPITULO 2

2. Los elementos estéticos románticos en el teatro; ejemplos de autores y obras.

Cuando se asiste a una de las solemnes clases del maestro de Actuación y premio Nacional de Artes en Chile, Fernando González Mardones, hay un momento en que es inevitable la cita al Romanticismo para definir la historia del teatro, así como las distintas manifestaciones artísticas en la historia universal. Sin pretender dar una definición absoluta, este genial maestro menciona que a través de la historia han existido sólo dos corrientes; el Clasicismo y el Romanticismo “¡Nada más!” Es prudente mencionar que este paradigma proviene de otros autores de los cuales el maestro se ha nutrido con el fin de hacer pensar al alumno bajo una visión distinta de la comprensión de la historia del arte.

Sin ir más lejos, a modo de ejemplo, en el libro “El Teatro Romántico” de José García Templado dice lo siguiente:

“Quienes, a la manera de Giambattista Vico, entienden la historia de la humanidad como un eterno retorno, han encontrado natural la conexión entre el barroco y (el) romanticismo. De hecho existen analogías entre ambas corrientes: pesimismo vital, valoración estética de lo feo, religiosidad, tendencia al claroscuro y ruptura con las reglas dramáticas clásicas.”⁴⁶

Para efecto de esta investigación pareciera ser coherente dicha mención, ya que si bien este capítulo analiza el teatro romántico desde su nacimiento teórico en el siglo XIX, puede que se citen autores teatrales de otros períodos ya que como bien dice el maestro, el Romanticismo está en toda nuestra historia. No hay que olvidar que Víctor Hugo en el “Prólogo de Cromwell” cita autores de otras épocas; William Shakespeare, los trágicos Griegos, Lord Byron, etc.

⁴⁶ García Templado, José “El Teatro Romántico”. Ed. Grupo ANAYA, S.A. España, 1991. (Página 10).

Para encontrar una posible definición de lo que es el teatro romántico, es necesario visitar a autores de distintos lugares geográficos para así encontrar los códigos que los unen. La exacerbación pasional, el subjetivismo, la muerte, la magnificación del dolor, la evasión de la realidad, lo oculto, lo terrorífico, lo infinito, los miedos, la belleza, lo feo, lo sublime, lo grotesco, la naturaleza, lo meloso o melodrama, la revolución, y mucho más, han sido parte de lo que distingue el espíritu romántico a los esquemas establecidos bajo estructuras de orden, formulas ilustradas y del hombre como dominio de sí mismo.

Cabe preguntarse si ¿El hombre es el centro del universo? La respuesta seguramente determinará al sujeto como un clasicista o como un romántico.

Clasicismo – Romanticismo – Clasicismo – Romanticismo – Clasicismo

Orden – Desorden – Orden – Desorden - Orden – Desorden – Orden

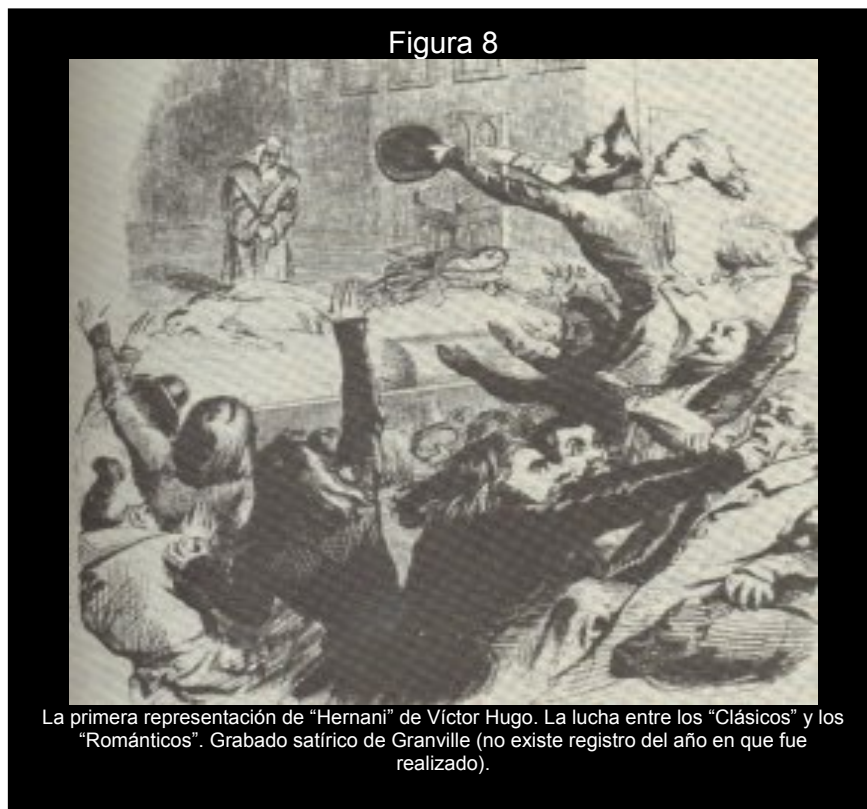
. . . Después de la tormenta siempre viene la calma . . . y luego de la calma
vuelve la tormenta . . .

El Romanticismo posee carácter revolucionario. El teatro universal está marcado de actos de esta índole, siempre sujetos a las distintas épocas. Son recurrentes los conflictos sociales y los deseos de lucha. Autores como Antón Chèjov, Henrik Ibsen, Bertolt Brecht, August Strindberg, Federico García Lorca, Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca, Antonin Artaud, Víctor Hugo, Los Jóvenes Iracundos, Los Futuristas, El Living Theatre, William Shakespeare, George Bernard Shaw, Johann Wolfgang von Goethe, Peter Brook, Konstantin Stanislavski, etc., son algunos de ellos.

La razón por la que en esta investigación se mencionan estos y se toman como ejemplo a continuación determinados autores teatrales es por su importancia, resonancia y peso histórico que han tenido a través de la historia del teatro.

En Francia se considera el inicio del Romanticismo desde el 25 de febrero de 1830, año que se estrena la obra de teatro “Hernani” de Víctor Hugo, provocando una batalla campal (real) entre los clásicos y los románticos.

“¡La fecha de la primera representación de Hernani! ¡Aquella noche decidió nuestra vida, allí recibimos el impulso que nos empuja aún, después de tantos años!”⁴⁷ (Teophile Gautier) (Fig. 8).



La obra cuenta la rivalidad de tres hombres; el desterrado bandido Hernani, el rey Carlos V y don Ruy Gómez de Silva, por la española doña Sol, quien acabará casándose con el desterrado bandido. Pero en la escena final, por obedecer a una promesa hecha a Ruy Gómez, Hernani muere envenenado junto a su esposa. Elementos ya citados; el melodrama, lo sublime, la no utilización de unidad de tiempo y lugar. Encontraremos desde ya en esta obra. Podrá ser una obra que no tiene la genialidad de un William Shakespeare ni la altura de un montaje de calidad suprema pero es prudente mencionarla, por la importancia que tuvo en su época.

⁴⁷ García Templado, José, *Ibíd.* 4

Este espectáculo es la obra símbolo donde Víctor Hugo expone todo los códigos románticos escritos en “El Prólogo de Cromwell”. Para efecto de esta investigación, de manera de ser útil para un análisis sólo de teatro y no de diferentes líneas de pensamiento como lo es el capítulo anterior, se clasificarán a partir de conceptos utilizados por Víctor Hugo y Luis Advis, de la siguiente manera:

- 1- *Exacerbación Pasional*
- 2- *La Muerte*
- 3- *El Subjetivismo*
- 4- *El Héroe y el Melodrama Romántico*
- 5- *Prosa – Verso*
- 6- *La Evasión de la Realidad hacia lo Infinito*

2.1. *Exacerbación Pasional*

El sujeto romántico no está de acuerdo con la época en que le tocó vivir, de ahí que está constantemente creando en disconformidad con su entorno, y muchas veces recurriendo a otros tiempos para narrar situaciones de conflictos actuales. Pensar en un presente y futuro distinto es la clave de narraciones que desbordan pasiones incómodas en una sociedad; la que se sitúa el autor. No por nada Robert Brustein escribe el libro “De Ibsen a Genet; La Rebelión en el Teatro” donde analiza autores tales como Henrik Ibsen, Antonin Artaud, Antón Chèjov, August Strindberg, George Bernard Shaw, Eugene O’Neill, Luigi Pirandello, Jean Genet, entre otros; señalando cómo estos autores reaccionaron ante su sociedad utilizando el teatro para demostrar disconformidad. Otros, ya de mediado del siglo XX en adelante fueron “Los Jóvenes Iracundos” o conocidos también como la “Generación del 50”, quienes fueron tildados como tal, el año 1956 en el estreno de la obra “Recordando con Ira” de John Osborne. Obra que refleja un hastío de la sociedad inglesa, cargada de ira, aburrimiento y disconformidad. Este estreno, y probablemente no el único, fue muy similar al efecto producido por el de “Hernani” de Víctor Hugo. Esta oposición social es exactamente la misma que plasmó Víctor Hugo

en el "Prólogo de Cromwell", la que fue característica propia de los autores del siglo XIX: la revolución del Romanticismo; una negación al Clasicismo bajo un lenguaje apasionado.

*"La rebelión contra las normas será la norma. Y el sentimiento desbordado será la vía hacia una poesía universal."*⁴⁸

Toda reacción conlleva un sentimentalismo extremo. El hombre es producto de su propio sentir. Se cita a continuación cómo los sentimientos movilizan al hombre para su realización creativa vinculado a ambientes poco comunes.

*"El amor, el odio, la repulsión, el hastío, los celos, la nostalgia o el aburrimiento son sentimientos que arrebatan el alma individual del hombre y marcan su destino (...) El romántico piensa que ha tenido mala suerte por nacer en el mundo que le ha correspondido, dominado por la vulgaridad. De ahí su intento de crear con el arte ambientes exóticos o de ahondar en los arcanos de la historia."*⁴⁹

Un artista crea observando, este artista rebelde-romántico trabaja desde la soledad. ¿Cómo se sentiría Antonin Artaud, comprendiendo su enajenación, en una sociedad en la que él no encajaba? Sin ir más lejos, su libro "Van Gogh, el suicidado por la sociedad" es un reflejo de cómo se veía a sí mismo. Los injustos acontecimientos que sufre el artista, los desacomodos sociales, la marginación, son las razones que exaltan los sentimientos, ensalzando muchas veces al antihéroe (o héroe cómo se verá más adelante) por encima de códigos sociales.⁵⁰

"Otra consecuencia del conflicto entre el individuo y sociedad es su desolación por su impotencia ante las normas sociales que lo ahogan. Surgen así el pesimismo, una cierta complacencia con la noche y los signos de la muerte, y una rebeldía que lo llevaría a exaltar al héroe antisocial (bandidos, cortesanas, piratas, verdugos, marginados en general). O, con un

⁴⁸ García Templado, José, *Ibíd.* 14.

⁴⁹ García Templado, José, *Ibíd.* 13.

⁵⁰ Más adelante se profundizará acerca del héroe romántico

*designio fatalista, su impotencia lo llevará al suicidio como suprema solución.*⁵¹

Recordar los personajes de William Shakespeare es inevitable, sobre todo en las escenas más sublimes de sus obras; el envenenamiento absurdo de Romeo y Julieta, el perdido Hamlet con su monólogo controversial y sufrido "To be, or not to be", los celos de Otelo, la pérdida de ojos del rey Lear, reproducen imágenes de lo que es una exacerbación pasional. Reproducen, porque finalmente no es sólo por parte del autor, si el montaje es bueno, integra al espectador.

Por último, es preciso citar al dramaturgo inglés John Ford. Autor de la época del teatro Isabelino, quien suele ser opacado y no muy conocido por tener la mala fortuna de ser contemporáneo a William Shakespeare. John Ford tiene una obra que se titula "Lastima que sea una puta", censurada por la iglesia llamándola "Lastima que sea una perdida". Obra que justamente hace una crítica a la iglesia católica. El argumento consiste en la relación amorosa entre dos hermanos; Annabella y Giovanni. Historia de un amor extremadamente pasional, donde son víctimas del honor por caer en el deseo de un amor no correspondido. La obra concluye con una brutal escena donde el hermano asesina a su amor (Annabella quien además es su hermana) sacándole el corazón y mostrándoselo enterrado en una daga a su padre y a Soranzo (quien previamente había contraído matrimonio con Annabella bajo la sentencia del padre). El nivel de pasión trágica de esta obra, enmarcada en un libro titulado "Tres tragedias de venganza", remueve a cualquiera que se preste a leerla. Esta pasión es la que produce el Romanticismo. Cuando un autor crea desde la verdad de sus pasiones es inevitable que la recepción sea del mismo carácter. Es recomendable vivir la experiencia de leer esta obra, de seguro a cualquier lector le producirá en mayor o menor grado una pasión extrema. A continuación se citará un fragmento de una de las escenas más sublimes de la obra (Fig. 9).

⁵¹ García Templado, José, Op Cit. 13.

“ANNABELLA: ¿Te vas?

GIOVANNI: ¡Oscurece, brillante sol, y truécate en noche para que tus rayos dorados no lleguen a contemplar un acto que hará su esplendor más sombrío que el de los poetas dan a los ríos infernales! Otro beso, hermana mía.

ANNABELLA: ¿Qué piensas hacer?

GIOVANNI: Salvar tu honor y matarte en un beso. (La apuñala) ¡Muere, y muere por mi y por mi mano. La venganza es mía, el honor manda al amor.

ANNABELLA: ¡Oh, por tu mano, hermano mío!

GIOVANNI: Cuando hayas muerto, diré mis razones. Porque si fuese menester contradecirte, aún en la muerte, oh mi beldad perfecta, ello me haría vacilar en el cumplimiento de esta acción que me enorgullece.

ANNABELLA: Cielo, perdonad sus pecados; y a mí los míos. Adiós, hermano cruel, adiós. Piedad, oh, cielos. Oh... (Muere)

GIOVANNI: ¡Ha muerto ya, pobre alma! El fruto desventurado que en su vientre recibió de mí la vida, también recibe de mí una cuna y una tumba. No debo demorarme. Este triste lecho nupcial conoce, vivo y muerto, cuanto hubo de mejor en ella. Soranzo, has fallado en tu objetivo en cuanto a esto. Acabo de adelantarme a tu acción matando un amor para una sola de cuyas gotas de sangre yo hubiera dado mi corazón en prenda. Hermosa Annabella, más que gloriosa cubierta de heridas: ¡cómo triunfas de la infamia y del odio! No vaciles, mano valiente, e intrépidamente cumple tu último y más importante papel.⁵²

2.2. La Muerte

Georges Bataille en su libro “El Erotismo” habla del momento del orgasmo como un instante cúlmine; el instante en que uno muere. Lo erótico es

⁵² Ford, John “Lastima que sea una perdida” Ed. Dintel, Argentina 1959. (página 60).



todo lo previo al orgasmo, es el momento de seducción donde las pasiones, la mente y el cuerpo, se fragilizan dejando el raciocinio a un lado, con el fin de convertir al sujeto seductor y seducido en un animal emocionalmente vertiginoso e irracional. La originalidad que una persona pueda tener en el acto sexual, desde la seducción hasta el momento cúlmine de un orgasmo, surge por consecuencia de pasiones que se manifiestan nítidas, claras, vivas e irracionales.



*"El sacrificio sustituye la vida ordenada del animal por la convulsión ciega de los órganos. Lo mismo sucede con la convulsión erótica: libera unos órganos plétóricos cuyos juegos se realizan a ciegas, más allá de la voluntad reflexiva la suceden los movimientos animales de esos órganos hinchados de sangre. Una violencia, que la razón deja de controlar, anima a esos órganos, los hace tender al estallido y súbitamente estalla la alegría de los corazones al dejarse llevar por el rebasamiento de esa tormenta"*⁵³ (Fig. 10)

El Tao del sexo habla que el hombre no debiera tener orgasmo en una relación sexual, ya que eso significa morir. Lo que traduce Bataille de eso es que esa muerte existe, no reniega de que deba suceder,⁵⁴ es parte de "nuestro ser" tener orgasmos. Sin embargo, pensar ¿qué es esa sensación?, ¿de dónde proviene?, ¿por qué el cuerpo reacciona de esa manera? es indescriptible para este teórico. El erotismo siempre es placentero, seductor y pasional. Porque finalmente concluye en algo desconocido: románticamente hablando, en algo infinito; la muerte.

"Las posibilidades de sufrir son tanto mayores cuanto que sólo el sufrimiento revela la entera significación del ser amado. La posesión del ser amado no

⁵³ Bataille, Georges "El Erotismo" Ed. Tusquets. España 2007. (página 131).

⁵⁴ Cabe señalar que su análisis es filosófico y no espiritual.

*significa la muerte (...) pero la muerte se encuentra en la búsqueda de esa posesión. Si el amante no puede poseer al ser amado, a veces piensa matarlo; con frecuencia preferiría matarlo a perderlo. En otros casos desea su propia muerte. Lo que está en juego en esa furia es el sentimiento de una posible continuidad vislumbrada en el ser amado (...) Si la unión de los dos amante es un efecto de la pasión, entonces pide muerte, pide para sí el deseo de matar o de suicidarse. Lo que designa la pasión es un halo de muerte.*⁵⁵

Maneras de tener un orgasmo pueden haber tantas como muertes románticas hay, y románticos que describan esas muertes, hay tantos como hombres en el mundo hay.

*"(Se) Sitúa al romanticismo por encima de una simple corriente literaria o artística, y lo convierte en una concepción de la vida. De ahí se pasó a particularizar la forma de entenderla, por lo que se ha dicho que había tantos romanticismo como románticos."*⁵⁶

Siguiendo la línea de la exacerbación pasional, para los románticos, este sentimiento desgarrado muchas veces decanta en la muerte. Sin ir más lejos la mayoría de los ejemplos teatrales citados en esta tesis concluyen en ella. Es comprobado que en los románticos la muerte es un tema de importancia, en que argumentativamente, es lo culmine previo a una seguidilla de situaciones cargadas de exacerbaciones pasionales. Es así como se comprendan que existan ideas cada vez más originales de realizar una muerte en el arte. Uno de los suicidios más importante para los románticos es el del joven "Werther" de Goethe, quien se pega un balazo por la imposibilidad de estar junto a su mujer deseada, Lotte. La pasión, el erotismo y el orgasmo de este suicidio son reflejos del clímax sublime que conduce la seductora narración que emplea Goethe en su novela.

"Werther; aunque sea una novela epistolar, se convertirá en un símbolo y será la adaptada más tarde para las tablas. El éxito hizo del sombrero negro y el frac azul que viste el protagonista el último grito de la moda. Y lo que es

⁵⁵ Bataille, Georges, Op Cit. 25.

⁵⁶ García Templado, José, Op Cit. 11.

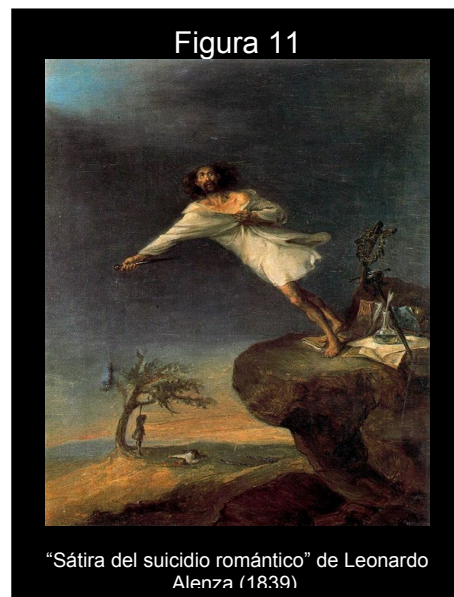
*peor, Werther provocó una epidemia de suicidios. Se dijo que había provocado más que páginas tenía.*⁵⁷

La muerte pareciera ser la sublimación del héroe romántico. Esta muerte llega al extremo; excesos de sangre ("Macbeth", "Ricardo III" o "Titus Andronico" de William Shakespeare), corazón en una daga ("Lastima que sea una puta" de John Ford), la castración en Edipo al arrancarse los ojos ("Edipo rey" de Sófocles), etc. llevando a los críticos de la época a reflexionar si tenían algo de ironía estas crueles situaciones.

*"Ventura de la Vega criticó los excesos románticos haciendo uso de la ironía, del sentido del humor. El problema está en saber si en la exageración romántica no se esconde ironía"*⁵⁸

Fue tal el desconcierto del suicidio romántico que Leonardo Alenza (1939) pintó un cuadro titulado "Sátira del suicidio romántico" (Fig. 11).

*"El suicidio romántico no fue sólo un motivo literario. Desgraciadamente llegó a constituir una moda. Frecuentemente iba precedido de una estudiada puesta en escena. Larra se disparó frente a un espejo y Manuel Acuña escribió Nocturno, quizá su poema más famoso, antes de quitarse la vida. La sátira no acabó con esa ola"*⁵⁹



2.3. El Subjetivismo

Se decía que había tantos Romanticismos como románticos hay⁶⁰, en principio la definición de subjetivismo romántico conduce a pensar aquello. Sin embargo, cuando se quiere entrar en detalles, está la dificultad de encontrar los

⁵⁷ García Templado, José, *Ibíd.* 13.

⁵⁸ García Templado, José, *Ibíd.* 74.

⁵⁹ García Templado, José, *Ibíd.* 75.

⁶⁰ Ver segunda cita, página 19

elementos que definen lo que es el subjetivismo romántico. Es así, que se puede decir que bajo los subjetivismos de las variadas obras teatrales, el subjetivismo romántico dependerá de la opinión de cada uno de estos autores, siempre bajo códigos que son recurrentes en esencia pero que marcan la diferencia según contenido. No por nada, en esta investigación han sido constantes las citas de autores de diferentes épocas. Visiones distintas de mundo, que surgen bajo principios comunes. Tom Maschler en la introducción del "Manifiesto de los Jóvenes Iracundos" dice lo siguiente.

"Tenemos que agradecer a un periodismo de plano todavía más inferior, la ya famosa frase "Jóvenes Iracundos", que se ha empleado para agrupar, sin el menor intento siquiera de comprensión a todos aquellos que comparten cierta indignación contra la apatía, la complacencia, y la quiebra idealista de su ambiente (...). Es importante advertir que, si bien la mayor parte de los escritores cuyas colaboraciones integran este volumen han sido catalogados en uno u otro momento como "Jóvenes Irritados", no pertenecen, en modo alguno, a un movimiento común unido. Muy por el contrario, se atacan unos a otros directa o indirectamente en las páginas que siguen. Algunos hasta se mostraron mal dispuestos a figurar entre las tapas del libro con otros a cuyos puntos de vista se oponen violentamente. El hecho de que hayan superado esa vacilación es, por sí solo, una indicación de genuino credo."⁶¹

Se puede decir que el Romanticismo deja de ser una simple corriente artística para pasar a ser una manera de enfrentar la vida. Ahí radica su particularidad.⁶² Hablando de la estructura dramática de una obra, el dramaturgo, actor y director dramático, al momento de emprender una creación, no debería regirse por las unidades aristotélicas,⁶³ de manera tal que no hayan reglas que coarten su vuelo dramático, es una creación que no se rige por las reglas clásicas, no hay formulas, es inspiración pura y orgánica no regida a la maquinización de la creación. En el sentido de estructuración dramática no es una *Piece Bien Fait*.⁶⁴

⁶¹ Varios Autores, "Manifiesto de los Jóvenes Iracundos" Ed. DEDALO, Argentina 1960. (página 8).

⁶² Se vuelve a recordar la cita de la pagina 19

⁶³ Dicho por Víctor Hugo en el "Prólogo de Cromwell"

⁶⁴ La *Piece Bien Fait* es un esquema de estructuración dramática que a partir de la intriga creaba obras de éxito seguro. La alusión de la *Piece Bien Fait* es por la sobre producción carente de contenido de los autores de fine del XIX que aplicaron esta técnica. Distinto es cuando aparece Henrik Ibsen quien utiliza la *Piece Bien Fait* imponiendo su carácter crítico y revolucionario para la época.

*"Hombres como Mora y Alcalá Galiano cambiaron su criterio al aceptar la originalidad como espontaneidad"*⁶⁵

Este subjetivismo creó una diversidad de espectadores muy variados. Uno siente admiración por un determinado autor porque hay elementos de vida que nacen de la creación del autor y que son comprensibles y parte de las vivencias del espectador. Haciendo una reflexión, un autor siempre y cuando sea "honesto" con su trabajo al momento de crear va a trascender. Cuando se utiliza la palabra "honestidad", se quiere decir que su objeto creado nació de la pasión innata animal, combinada con conocimientos racionales-cultos de lo que quiere mostrar. Puede que guste o no guste un determinado producto artístico, no hay que olvidar que el arte es subjetivo, pero lo que es indiscutible es que cuando se utilice esa "honestidad" creadora se estará haciendo de forma correcta. Lo correcto para el autor de esta investigación, implica entre otras cosas rigor, auto conformismo y la no satisfacción hacia el otro negando lo que realmente se desea hacer, humildad, paciencia y fervor pasional ante la creación. Leon Tolstoi dijo *"Pinta tu propio pueblo y serás universal"*.

*"Es verdad que los espectáculos teatrales no tienen una tendencia fija que siga la evolución ideológica de los intelectuales, sino que han de cubrir las necesidades de un público muy variado y diverso nivel social"*⁶⁶

Y Anne Bogart, en una clase de dirección dice lo siguiente:

*"Algo es importante sólo si lo haces importante. Si atiendes a ello, aunque sólo sea por un momento, el compromiso de tu atención creará la tensión de la atención. Si el actor y el director no atienden algo con decisión, el público tampoco atenderá a ello. Será invisible. El acto de decidir da presencia a aquello que se trata."*⁶⁷

2.4. El Héroe y el Melodrama Romántico⁶⁸

⁶⁵ García Templado, José, Op Cit. 28.

⁶⁶ García Templado, José, Ibíd. 62.

⁶⁷ Bogart, Anne "La preparación del director" Ed. ALBA, España 2008. (página 71).

⁶⁸ Se toma el título "El Héroe y el Melodrama Romántico" tal como lo describió Luis Advis para analizar, en este caso, lo que sucede con el héroe y el melodrama romántico en el teatro. Sin embargo, en el

Hernani, don Juan, Ricardo III, Hamlet, Fausto, Giovanni y Annabella, Romeo y Julieta, Segismundo, Elisa (madre de "El Pelicano" de August Strindberg), Nora, la Viuda de Apablaza, Edipo y, se podría decir, todos los personajes de Chèjov, entre muchos otros, poseen características que son propias del héroe Romántico. Son personajes que están entre lo sublime y lo grotesco, poseen comportamientos extremadamente pasionales y son reflejo de una sociedad que para el teatro son iconos que manifiestan un ideal-real reconocible de nuestra sociedad. Son bandidos, asesinos, doctores, maestros, prisioneros, etc. Estos sujetos, iconos culturales de nuestra sociedad, cargan con un dolor que será el motor de su accionar, ese dolor los conduce a tomar decisiones que serán las que darán vida a la obra artística. A propósito de la obra "Don Álvaro o la fuerza del destino" del Duque de Rivas, José García Templado dice:

*"Hay una supervivencia de la sociedad estamental en la que la nobleza se rige por un trasnochado código de honor para el que el status económico de don Álvaro no cuenta, sino su pertenencia a un estamento social determinado, con un sentido fatalista que condiciona la propia sangre (a la nobleza se accede sólo por la cuna, y la mancha de sangre se lava sólo con sangre, no hay circunstancias atenuantes ni eximentes)."*⁶⁹

Luego se encuentra uno de los personajes más perversos de la historia del teatro universal; Ricardo III de William Shakespeare, quien dice:

*"No me parece muy buena recomendación pero he avanzado ya tanto en el camino de la sangre, que no puedo ocultar un crimen sino por medio de otro".*⁷⁰

Estos héroes son reflejo de accionares condicionados por la desgracia, impulsados por sentimientos moralmente inapropiados y libres de cualquier tipo

próximo capítulo, cuando se analicé la obra "Caín" de Alexis Moreno bajo estos mismos acápites, se dividirá este subtítulo en dos: 1- El Melodrama y 2- Los pequeños héroes. Con el fin de hacer un análisis más acucioso de la obra misma del Teatro la María.

⁶⁹ García Templado, José, Op Cit. 45.

⁷⁰ Shakespeare, William, "Obras Completas". Ed. Aguilar. España 1961. (página 780)

de moral. El héroe romántico pareciera ser parte del disgusto social ya que no alcanza a ser un ejemplo de vida sino un ideal revolucionario.

El héroe romántico se encuentra en un equilibrio si no se caería en lo opuesto a la idea de héroe. Como se decía anteriormente en Víctor Hugo y Edmund Burke la idea de algo romántico no es una sola tendencia. Se encuentra en el terreno de algo sublime y grotesco ese equilibrio crea este tipo de sujeto. En los apuntes de Luis Advis acerca del teatro romántico el maestro utiliza la siguiente cita de Víctor Hugo:

"Ha llegado el momento en que va a establecerse el equilibrio entre ambos principios (grotesco y sublime). Un hombre, un poeta rey, "poeta soberano", según la expresión que Dante dedica a Homero, va a forjarlo todo. Los dos genios rivales unen su doble llama, y de esta llama brota Shakespeare".⁷¹

Robert Brustein, quien en su libro "De Ibsen a Genet; la rebelión en el teatro" habla constantemente de estos autores como románticos, dice lo siguiente a propósito de la dualidad en los personajes de August Strindberg:

"(...) En el dualismo del dramaturgo sueco es posible ver el núcleo, no sólo de sus problemas sexuales, sino también de sus actitudes filosóficas, religiosas, científicas y artísticas. Porque la lucha en la mente de Strindberg entre lo masculino y lo femenino, entre el padre y la madre, entre el aristócrata y el sirviente, entre el espíritu y la materia, entre la agresividad y la pasividad, es el conflicto que determina la dirección de todo su itinerario como autor."⁷²

De ahí, por ejemplo, la complejidad de Elisa, la madre sobre protectora y cruel de "El Pelicano", una madre que aparenta poseer una locura extrema, que según el autor de esta investigación, es errado enfrentarla de esa manera a nivel de dirección, ya que es la sociedad quien crea este carácter, es la herencia de su madre, y de su madre con su abuela, etc. Por eso, es que tiene mucho dolor, ya que desea hacer las cosas bien, pero no puede simplemente

⁷¹ Apuntes de clases de Luis Advis

⁷² Brustein, Robert "De Ibsen a Genet; la rebelión en el teatro" Ed. Troquel, Argentina 1970. (página 115).

por ser la consecuencia de la desgracia familiar con la que le tocó estar. Es lo que se transmitirá en Gerda pero que Strindberg soluciona como en la mayoría de sus obras limpiando todo con fuego. Es la salvación a un linaje que nunca acabaría. A continuación una cita de la obra "El Pelicano" en relación a la herencia de la madre hacia sus hijos.

LA MADRE: *¿Qué sabes tu de mi infancia? ¿Puedes siquiera imaginarte el horror del hogar en que me crié? ¿El mal que aprendí allí? Es como una herencia que nos viene desde arriba..., pero ¿de quien? De nuestros primeros padres, que a su vez podrían echársela a los suyos y así sucesivamente. Además, lo mismo pasa en todas las familias, aunque no andan pregonándolo ante extraños...*

GERDA: *Si la vida es así, yo no quiero vivir. Y si tengo que seguir viviendo, entonces preferiría estar ciega y sorda para cruzar por toda esta miseria, pero con la esperanza de una vida mejor después...*

LA MADRE: *¡Qué exagerada eres, hija mía! Cuando tengas el primer hijo ya verás cómo se te van esas ideas de la cabeza...*

GERDA: *No puedo tener hijos...*

LA MADRE: *¿Cómo lo sabes?*

GERDA: *Me lo ha dicho el medico*

LA MADRE: *Se equivoca...*

GERDA: *Ya estás mintiendo otra vez... soy estéril, raquítica, como Federico, y por eso no quiero vivir...*

LA MADRE: *Tonterías...*

GERDA: *¡Si yo pudiese hacer daño como quisiera, tú ya no existirías! ¿Por qué es tan difícil hacer daño? ¡Cuando levanto la mano contra ti, es como si me golpease a mí misma!...*⁷³

Muchas de las obras citadas han sido adaptadas para la ópera, entre otras están "El Burlador de Sevilla" de Tirso de Molina como "Don Giovanni" de Mozart, "Don Álvaro o la fuerza del destino" del Duque de Rivas como la opera del mismo nombre de Giuseppe Verdi, el "Fausto" de Goethe como la opera del mismo nombre por Charles Gounod, etc. Esto, porque el sentimentalismo de estas obras alcanzaron un nivel de grandeza que pedían que sus protagonistas estuviesen expresándose a través del encanto de la música. De ahí que el canto y el drama fueron la combinación perfecta para el nacimiento de la ópera

⁷³ Strindberg, August "Teatro de Cámara" Ed. Alianza, Madrid 2007. (página 192).

italiana. Hoy este tipo de melodrama ha cambiado, con la técnica teatral, y probablemente de Stanislavski en adelante, se crea un teatro donde la grandeza sublime y grotesca está en los detalles, en la intimidad del teatro y no en la maquinización apoteósica de la ópera italiana y de los dramas de las épocas llamadas “barroca y romántica”⁷⁴. Antón Chèjov es un autor que rompió los esquemas y se salió de la estructura dramática enfocada a la intriga para hablar de las cosas “simples” de la vida. Con un carácter eternamente nostálgico, cargado de llantos y textos que no dicen más que cuestionar lo que tenemos al frente como por ejemplo las relaciones humanas. Se siente el dolor “chejoviano” con aires de esperanza, pero que surge por la disconformidad con lo que se tiene; Irina sufre por su deseo incumplido de ir a Moscú, Túsenbach ama a Irina, Kulíguin no quiere darse cuenta que Masha no lo ama, etc. Estos pequeños héroes son los que se asemejan a nuestros dolores, nostalgias y esperanzas. Si en William Shakespeare todo es sublime y grotesco por los espectaculares conflictos humanos que conformaba, en Antón Chèjov se conservan los mismos principios pero desde un lugar más íntimo. No por nada son dramaturgo que han trascendido en la historia y hoy uno se reconoce en más de alguna de sus obras.

*“**VERSHININ:** (camina por la sala) A menudo pienso: ¿y si se empezara la vida de nuevo, pero, concientemente, como si la que ya se ha vivido fuera una especie de borrador y la otra en limpio? Entonces, creo, cada uno de nosotros trataría de no repetirse, o por lo menos crearía para sí un ambiente de vida distinto; arreglaría una casa como esta, con flores y mucha luz, tengo mujer y dos hijitas; además, mi señora es una mujer de poca salud; etc, etc.: pero si empezara la vida de nuevo, yo no me casaría... ¡No, no!”⁷⁵*

2.5. Prosa – Verso

Este ítem se ejemplificará sólo con obras en castellano, porque por ejemplo Shakespeare se traduce en prosa.

⁷⁴ Se menciona como “épocas llamadas” porque esta tesis trata de demostrar que lo Romántico existe a través de toda la historia

⁷⁵ Chèjov, Antón “Las Tres Hermanas” Ed. LOSADA, España 1996. (página 108).

Respetando el tecnicismo de lo que recomienda Víctor Hugo en el "Prólogo de Cromwell", el teatro romántico debiera estar escrito sólo en lenguaje versificado. Esto, con la finalidad de engrandecer las situaciones a través de una narración musicalizada por el verso, con el fin de exacerbar aún más los textos de extrema pasión. Luis Advis en sus apuntes de clases lo cita de la siguiente manera:

"Para evitar lo "común", "el verso es uno de los medios más adecuados", no así la prosa. "El verso es la forma óptica del pensamiento (...) Hecho de una determinada manera, comunica su relieve a cosas que, sin él, parecerían insignificantes y vulgares". He aquí el estilo del drama: "un verso libre, franco, leal, capaz de decirlo todo sin falso pudor, de expresarlo todo sin rebuscamiento, yendo con paso natural de la tragedia a la comedia, de lo sublime a lo grotesco (...) capaz de romper a propósito y de desplazar la cesura" (pausa en medio verso) a fin de disfrazar la monotonía del alejandrino (Verso de trece sílabas con una pausa en la mitad, propia del teatro clásico). El verso debe admitir todo: latín, textos legales, blasfemias reales, locuciones populares (recordar la traducción del "Rey Lear" de N. Parra). La idea, "mojada en el verso, tiene inmediatamente algo mucho más incisivo y más resplandeciente".⁷⁶

Sin embargo, se menciona en ocasiones, la posibilidad de mezclar ambos tipos de lenguaje; prosa y verso, ya que con el pasar de los años y la evolución del teatro era necesario acercar el lenguaje al espectador a través de la prosa.

"(Con el tiempo se le exigía a los intérpretes) cortar bien el verso, que sólo ofrecía engolamiento y un insufrible ritmo "renglonero". Tendía así hacia la naturalidad."⁷⁷

Federico García Lorca es quien combina e inaugura la mezcla perfecta entre el verso y la prosa.

"(...) se mezcla la prosa y el verso en una misma pieza, pero el ritmo de una y otro queda perfectamente definido"⁷⁸

⁷⁶ Apuntes de clases de Luis Advis.

⁷⁷ García Templado, José, Op Cit. 36.

Por ejemplo, en "Bodas de Sangre" la mayor cantidad de situaciones están en prosa, exceptuando las escenas predominantes, como la versificación entre la Novia y Leonardo, de cuando escapan en el bosque y el final de la Madre, con la Novia y las Vecinas, de cuando la Madre encara a la Novia. A continuación se puede observar la calidad y belleza del lenguaje comprometido con una de las escenas más sublime de la obra.

"NOVIA:

*Estas manos, que son tuyas,
pero que al verte quisieran
quebrar las ramas azules
y el murmullo de tus venas.
¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta!
Que si matarte pudiera,
te pondría una mortaja
con los filos de violetas.
¡Ay, qué lamento, qué fuego
me sube por la cabeza!*

LEONARDO:

*¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!
Porque yo quise olvidar
y puse un muro de piedra
entre tu casa y la mía.
Es verdad. ¿No lo recuerdas?
Y cuando te vi de lejos
me eché en los ojos arena.
Pero montaba a caballo
y el caballo iba a tu puerta.
Con alfileres de plata
mi sangre se puso negra,
y el sueño me fue llenando
las carnes de mala hierba.
Que yo no tengo la culpa,
que la culpa es de la tierra
y de ese olor que te sale*

⁷⁸ García Templado, José, *Ibíd.* 12.

de los pechos y las trenzas.”⁷⁹

En Chile uno de los que utiliza hoy este recurso de versificación de los textos es el director, dramaturgo y actor, Alexis Moreno. Según sus escritos en la página web www.teatrolamaria.cl, la utilización del verso es propia del lenguaje folklórico chileno, ya que es común que en espacios populares se utilice como recurso de narración.

El ejemplo más común es la cueca chilena escrita en octosílabos. La cueca “brava”, “chora” y “urbana” suele narrar situaciones de amores turbios, generalmente protagonizados por bandidos, putas, asesinos, borrachos, etc. enredados en riñas callejeras y bares de mala muerte. Un ejemplo claro de aquello son las decimas de Roberto Parra en “La Negra Ester” bajo la dirección de Andrés Pérez. A continuación se muestra un pasaje de la obra:

*“Me lo pasaba borracho/ sin un cobre en los bolsilloh/
cantaba mah que los grilloh/ pa' tomarme un medio cacho/
triste la vida del huacho/ por no ser correspondío/
es tanto lo que he sufrío/ sin esperanza ninguna/
maldita jué mi fortuna/ hoy grito muy aflijío.*

*Llegaba todah lah nocheh/ con la guitarra en la mano/
en invierno y en verano/ altiro me armaba boche/
aguantaba loh reprocheh/ como estaba enamoraó/
me encontraba desgraciao/ porque no me daba bola/
y me rascaba la cla/ porque no estaba a su lao*

*Un día por la mañana/ anteh que rayara el sol/
mah linda que un arrebol/ fresquita como manzana/
muy alegre muy ufana/ venía la negra Ester/
hasta cuándo padecer/ no aguantaba los tormentoh/
me muero de sentimiento/ si pierdo a la Negra Ester”⁸⁰*

En “Las Huachas” de Alexis Moreno, obra escrita en verso y prosa presentada en el teatro de la Universidad Católica por la compañía de Teatro la

⁷⁹ García Lorca, Federico “Bodas de Sangre” Ed. CATEDRA, España 1997. (página 151).

⁸⁰ http://www.mav.cl/negra_ester/p02.htm

María bajo la dirección de Alexis Moreno, recrean una puesta en escena sublime y grotesca por las distintas situaciones que conforman la obra y que son digna de análisis a partir de los conceptos descritos como románticos. La obra posee un lenguaje popular e identificable por la métrica del verso criollo, cargado de modismos, tal como la cueca chilena; inculto-informal, donde incluso a nivel de puesta en escena, está invitado el "diablo" como mito popular con el fin de aludir a la ausencia del padre de estas "huachas".

2.6. La Evasión de la Realidad hacia lo Infinito

Se utiliza el nombre "Evasión de la Realidad hacia lo Infinito" descrito en los apuntes de estudio por Luis Advis, ya que es lo que más se acomoda a la descripción del vuelo romántico para representar su visión de mundo. Esto, porque como se ha dicho anteriormente, el Romanticismo no resuelve la vida, construye el arte dejando muchas preguntas, técnicamente hablando; muchos espacios de indeterminación.

La Madre de "El Pelicano" está constantemente sugestionada con la presencia del fantasma del padre, su marido, que ella misma llevó al delirio y finalmente a la muerte. El sentimiento de culpa de ella;

a) Visto desde lo racional.

O en su opuesto,

b) Bajo la perspectiva del romántico; aludiendo a la real presencia del fantasma del padre,

Tal como en estas dos ideas, crean dos puntos de vista distintos para una misma obra. ¿Qué es más sugerente? ¿Qué la mecedora se mueva realmente por el viento, o porque existe la posibilidad de que exista una presencia espantosa de un hombre muerto que lo único que quiere es vengarse? Ambos caminos son validos, sin embargo, para el pensamiento de un romántico se acerca más la segunda.

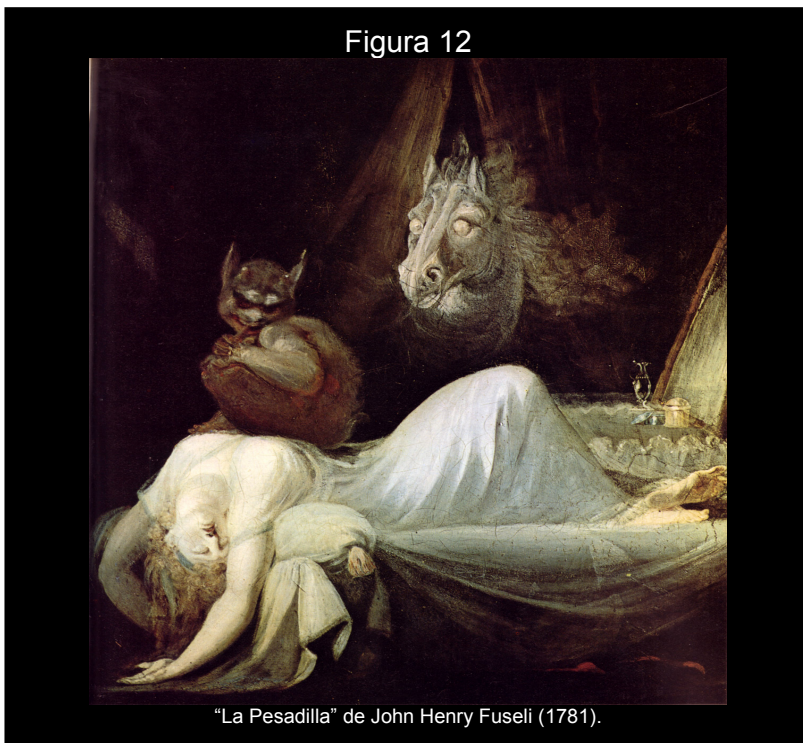
Hay muchas formas que están ocultas bajo sentimientos oscuros y desconocidos. Formas que crean emociones movilizadas por el miedo, descritas en situaciones inimaginables, oníricas, fantásticas y terroríficas donde nada es seguro. Ese padre que aparece y desaparece en "El Pelicano" puede ser realmente espantoso dependiendo de como lo muestre el director; la importancia radicarán en que este tipo de personaje puede producir un vértigo en el espectador sintiéndose inseguro de lo que está viendo, ya que el miedo que produciría ese "fantasma del padre" crearía un sentido de alerta y de expectación en el espectador. Imaginar por ejemplo al personaje del Fausto de Goethe relacionándose con Mefistófeles (por ser este el diablo y comprador del alma del mismo Fausto). O la presencia del convidado de piedra en el "Burlador de Sevilla" de Tirso de Molina, que bajo la actitud indolente del don Juan soberbio e incrédulo, se le aparezca de un momento a otro el comendador (inmortalizado en una piedra automática) desde el infierno para llevárselo a expiar sus culpas. Crea ese deleite descrito por Edmund Burke en el espectador, produciendo un peligro que moviliza un sin fin de emociones a partir del peligro.

Interesante es lo que produce el cuadro "La Pesadilla" de John Henry Fuseli por su carácter terrorífico; un cuadro que habla de la pesadilla, algo incontrolable y desconocido para el hombre (Fig. 12).

"Imaginarnos o no, los relatos de aquelarres tienen un sentido: son el sueño de una alegría monstruosa. Los libros de Sade los prolongan (...) Ciertos autores han dudado de la existencia de un culto vudú (...) Todo lleva a creer que el culto satánico, con el cual el vudú presenta algunas semejanzas, y aunque menos difundido de lo que había en el espíritu de los jueces, existió."⁸¹

⁸¹ Bataille, Georges, Op Cit. 134.

Figura 12



"La Pesadilla" de John Henry Fuseli (1781).

La evasión de la realidad tiene que ver con la naturaleza, con las ansias de lo infinito y con las cosas ocultas. La naturaleza refleja grandeza, esa grandeza es sublime y peligrosa, esa peligrosidad concluye para el hombre en el miedo; imaginarse estar en los pies de una cascada de treinta metros de altura, sintiendo el potente rugir del agua junto con el impacto de las pesadas gotas de agua golpeando el cuerpo, produce un cierto respeto. Sin ir más lejos, el peligro de lo ocurrido por el terremoto en Chile el 27 de Febrero del 2010, creó una conciencia de absoluto respeto hacia la naturaleza, donde lo único que se puede concluir, es que antes que todos los conflictos sociales el hombre es dominado por la tierra y ella será la que decida el futuro de la humanidad. Esta intriga deja al hombre en una incertidumbre donde lo único que queda por parte de la creación artística romántica es imaginar mundos posibles y representar el arte a partir de lo desconocido; si hay vida después de la muerte, si estamos o no solos en el universo, si se acabará la existencia, si podemos viajar en el tiempo, si existe dios y el demonio, etc. Todo para buscar el sentido de la vida; búsqueda que se sumerge en lo Infinito. A continuación el monologo final de la obra "Las tres hermanas" de Antón Chèjov por Olga quien busca saber el sentido de la vida.

“OLGA: (abrazando a sus hermanas): ¡La música es tan alegre que anima, da ganas de vivir! ¡Oh, Dios mío! Pasará el tiempo y nosotras nos iremos para siempre, seremos olvidados, olvidarán nuestras voces, nuestras caras y cuantas éramos, pero nuestros sufrimientos se transformarán en alegría para aquellos que vivirán después de nosotras; reinará la paz y la dicha en esta tierra, y entonces recordarán con bondad y bendecirán a los que hemos vivido hoy. ¡Hermanas queridas, nuestras vidas no han terminado aun! ¡Vivamos! ¡La música suena tan alegre, tan alentadora que parece que un poquito más y sabremos por qué vivimos, por qué sufrimos...! ¡Si supiéramos, si solamente supiéramos!”⁸²

⁸² Chèjov, Antón, Op Cit. 175.

IV

CAPITULO 3

3. Análisis de los elementos románticos en la obra “Caín” de Alexis Moreno.

3.1. Terror, Romanticismo y la María

Esta compañía es tomada como referencia de estudio por sus constantes alusiones a aquellos lugares lúgubres del Romanticismo, que intentan opinar y mostrar la actualidad del Chile actual, en un imaginario escénico que muchas veces se escapa del realismo rosando lo sobrenatural.

Desde la “Trilogía Negra” donde se alude a silencios terroríficos, en situaciones absurdas y grotescas, pasando por el terror atmosférico de “El Pelicano” de August Strindberg (obra ya de carácter lúgubre), sumando la necesidad de montar un “Hamlet” entendiendo lo romántico que puede ser William Shakespeare, la grotesca sangre de “Numancia” de Miguel de Cervantes, la escena de horror del “sapo” en “La Tercera Obra”, el demonio en “Las Huachas” y por último la agrupación de elementos románticos en “Caín” refleja una constante que se podría visualizar y analizar bajo esta poética.

3.2. El Teatro la María (Fig. 13)

“El grupo artístico Teatro La María nace el año 1999 y está liderada por los actores Alexandra von Hummel y Alexis Moreno responsables de la planificación del trabajo de la compañía y de la creación y generación de proyectos. Se suma a este núcleo Ricardo Romero, diseñador, quien ha participado en la totalidad de los proyectos de la compañía.



Hasta la fecha Teatro la María ha llevado a escena quince montajes (y uno a producirse en el 2011):

- **"El Apocalipsis De Mi Vida"** escrita y dirigida por Alexis Moreno (1999-2000): Ganadora del 1º Festival de Dramaturgia y Dirección Víctor Jara. Temporada en sala Sergio Aguirre y sala Estación Mapocho en FITAM 2000.
- **"Trauma"** de Alexis Moreno, dirección colectiva (2001): Temporada en Museo de Arte Contemporáneo.
- **"Lástima"** de Alexis Moreno bajo la dirección de Alexandra von Hummel (2002-2004): Temporada en sala Sergio Aguirre y Museo de Arte Contemporáneo en programa doble con "El Rufián en la Escalera" en FITAM 2004.
- **"Sin Corazón"** escrita y dirigida por Alexis Moreno (2002): Proyecto ganador FONDART 2002. Temporada en sala Agustín Siré.
- **"Pelicano"** de August Strindberg bajo la dirección de Alexis Moreno (2002-2003): Proyecto ganador FONDART 2001. Temporada Museo de Arte Contemporáneo. Proyecto seleccionado por programa TEATRO ITINERANTE, gira por XI Región.
- **"Hamlet"** de William Shakespeare bajo la dirección de Alexis Moreno (2003): Temporada Teatro Nacional Chileno, sala Antonio Varas. Gira por Puerto Montt /Maullín y Valdivia. Temporales Teatrales 2003.
- **"El Rufián en la Escalera"** de Joe Orton bajo la dirección de Alexandra von Hummel y Alexis Moreno (2004): Temporada en Museo de Arte Contemporáneo. FITAM 2004.
- **"La Gaviota"** de Antòn Chejòv bajo la dirección de Alexis Moreno (2004): Temporada en Matucana 100.
- **"Superhéroes"** escrita y dirigida por Alexis Moreno (2005): Temporada en Matucana 100, sala Agustín Siré y sala Universidad Mayor.
- **"Numancia"** de Miguel de Cervantes bajo la dirección de Alexis Moreno (2005): Temporada en sala MORI.
- **"La Tercera Obra"** basada en "Terror y miserias del tercer Reich" de Bertolt Brecht bajo la dirección de Alexandra von Hummel y Alexis Moreno (2005): Temporada en sala Universidad Mayor.
- **"Abel"** escrita y dirigida por Alexis Moreno (2007): Temporada en sala Universidad Mayor.
- **"Las Huachas"** escrita y dirigida por Alexis Moreno (2008): Temporada en el Teatro de la Universidad Católica.
- **"Caín"** escrita y dirigida por Alexis Moreno (2009-2010): Temporada en sala Universidad Mayor y sala Agustín Siré.
- **"Topografía de un Desnudo"** de Jorge Díaz bajo la dirección de Alexis Moreno (2010): Temporada en sala Agustín Siré.

- **“Padre de Strindberg y Casa de muñecas de Ibsen” (2011): Proyecto ganador FONDART 2011 (a estrenarse).**

(Además la) compañía ha sido invitada a participar en distintas ocasiones a muestras y festivales en nuestro país. (Han) trabajado en la muestra Nacional de Dramaturgia llevando a escena las obras “Diarrea” y “Amor en Lota”, en la Muestra de Dramaturgia Europea llevando a escena las obras “Las Neurosis Sexuales de nuestros padres”, “Historia de Amor” y “El Feo”, en Festival de Dramaturgia Norteamericano llevando a escena “La Casa del Sí”, ganando los premios (de) Mejor Montaje y (de) Mejor Dirección de Arte. Asimismo (han) participado en Festivales y escenarios internacionales con “La Tercera Obra”.⁸³

3.3. “Caín” (Fig. 14)

“Caín” escrita y dirigida por Alexis Moreno, cuenta con las actuaciones de Alexandra von Hummel, Tamara Acosta, Cristian Soto y Alexis Moreno, mientras que el diseño de iluminación está a cargo de Ricardo Romero, el de escenografía de Rodrigo Ruiz y el de vestuario de Rocío Hernández.

Esta obra pertenece al decimocuarto montaje de la compañía de Teatro la María. Habiéndose presentado hasta la fecha⁸⁴ en la sala de teatro de la Universidad Mayor del 9 de octubre al 15 de noviembre del 2009 y en la sala Agustín Siré del 22 al 30 de enero del 2010. Para su ejecución la obra fue ganadora del premio FONDART NACIONAL 2009 bajo la responsabilidad de Alexandra von Hummel.



Afiche publicitario de la obra.

⁸³ Fuente sacada de la página web del Teatro La María <http://www.teatrolamaria.cl/>

⁸⁴ Abril del 2011.

3.3.1. Reseña de la obra.

Para comenzar a hablar de “Caín” y comprender el oscuro universo que posee la obra se partirá citando la reseña realizada por el mismo Teatro la María en su página web con el fin de contextualizar la trama de la obra.

“Una ingeniera universitaria mendigando para sobrevivir, dos cobardes que se esconden en una cabaña, olvidando a su hija. Un profesor, un monstruo y una alumna que se miran sin saber qué hacer. Una patrona y una empleada que presencian un hecho atroz. Caín se compone de una serie de escenas que hablan del colapso, de los últimos días de una raza y un sistema. En una ciudad deshabitada, los sobrevivientes reflexionan en torno al final y deciden dónde esconderse y de quién. ¿Fue la economía, una invasión? Nunca se sabrá con certeza. Lo único que queda es una serie de ciudadanos sometidos al terror del final.

Este trabajo ficciona y reflexiona temáticamente en torno a las consecuencias en el ser humano del clímax y desborde de la economía neoliberal en nuestro país, a sus devastadoras consecuencias en el hombre y la mujer contemporánea. En un ambiente de constante peligro y misterio deambulan personajes que pertenecen a una raza desencantada, débil y que acepta sus fracasos sin ningún asomo de rebelarse frente a alguien, algo, o ellos mismos, una raza solitaria, plomiza, que gira en torno a pesadillas angustiantes: Los de la raza de Caín.”⁸⁵

3.3.2. Justificación: El apocalipsis romántico.

“El terror en la historia del arte, surge como reacción a acontecimientos sociales”⁸⁶

“Caín” se presenta como una obra apocalíptica, contenedora de un espacio-lenguaje lúgubre, al parecer, en un futuro no muy lejano a la actual realidad, por tocar temas tan contingentes como los del modelo neoliberal, tema que se hace presente por el sistema de libre mercado en que está el Chile de hoy.

⁸⁵ <http://www.teatrolamaria.cl/obras/cain/>

⁸⁶ Aquí se hace una mención al primer párrafo de la introducción de esta tesis.

La apreciación apocalíptica de la obra no es una mera intuición de este investigador, también la crítica especializada analiza la obra bajo ese criterio:

“En las cuatro situaciones que integran la puesta, prima una atmósfera asfixiante y apocalíptica gracias al uso de una pantalla que cubre la totalidad de la boca del escenario, difuminando el espacio y generando una perspectiva sombría.

La dramaturgia introduce elementos del género del terror que se entremezclan con imágenes inquietantes y alegatos desesperanzados de los sobrevivientes a la hecatombe”⁸⁷

O por ejemplo:

“Caín es una obra que apela mucho más a la sensibilidad del espectador que a su razón, pues lo que realmente importa es el inquietante espacio creado: claroscuros, estrepitosos sonidos, luces fantasmales, máscaras e incoherente verbalidad, todo ello conforma una perturbadora zona escénica que utiliza eficazmente los hallazgos de la actual teatralidad...”⁸⁸

Y siguiendo la idea de lo lúgubre:

“Su principal logro; la perturbadora atmósfera de pesadilla asfixiante y perversa (...)”⁸⁹

Por último:

“A través de episodios no conectados entre sí, salvo por la atmósfera de horror y desolación en que transcurren, el dramaturgo y director Alexis Moreno nos muestra una sociedad devastada por una catástrofe que no se precisa, con zombies que deambulan y personas que huyen.”⁹⁰

En “Caín” no es difícil alejarse del cine de horror futurista, como por ejemplo la película existencialista “Blade Runner” de Ridley Scott o “I am

⁸⁷ Por Javier Ibacache en su página web <http://www.corpuscritic.cl/>

⁸⁸ Por Juan Andrés Piña en diario La Tercera (<http://www.teatrolamaria.cl/obras/caino/>)

⁸⁹ Por Pedro Labra en diario El Mercurio (<http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={4696a6d3-91e0-43d0-8c1f-c4a2e93e2a83}>)

⁹⁰ Por Marieta Santi en su página web <http://santi.cl/dev/comentarios-de-teatro/35-comentarios-de-teatro/159-cain>

Legend” de Francis Lawrence (basada en la novela de Richard Matheson) o la trilogía de zombies de George A. Romero; “La noche de los muertos vivientes”, “El atardecer de los muertos vivientes” y “El día de los muertos vivientes” o, sin ir más lejos, el último valioso intento de horror en el cine chileno de Jorge Olguín; “Solos”.

Lo apocalíptico que encontramos en las películas mencionadas anteriormente es concordante a lo que habla el Teatro la María acerca de “Caín”:

“(…) seres que deambulan por un lugar siniestro y ambiguo, en donde se desarrollarán cuatro escenas que no corresponden a una misma historia, coexisten en un espacio ambiguo, mental, dónde el colapso económico, sistémico y su poder autodestructivo es regla. Seres que se ven enfrentados a una crisis que no pudieron evitar y mucho menos entender, manejar o aceptar.”⁹¹

Además, en dicha cita se menciona la idea de un discurso a partir de los sistemas económicos. No hay que olvidar que el Romanticismo siempre va a criticar la actualidad según las disconformidades del momento.

3.3.2.1 “Caín” como una obra romántica

El universo lúgubre de un mundo en decadencia y en destrucción apocalíptica emerge como manifiesto de rebeldía ante obras “normalizadas”⁹², que –en líneas generales- están identificadas por ser armónicas y de fácil acceso popular, muchas veces presentando equilibrio y belleza. Lo romántico en “Caín” rompe con esta estructura de orden de las cosas, y le otorga a su puesta en escena, de forma cualitativa, todo lo oculto y poco accesible de las obras convencional, es así como aparece lo feo, lo grotesco, lo demoniaco, lo oscuro, lo malvado, lo disonante, lo displacentero, etc. frente a lo bello, lo armonioso y lo equilibrado.

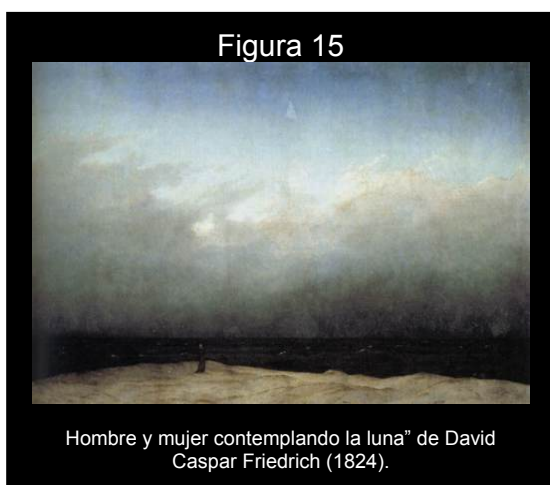
⁹¹ <http://www.teatrolamaria.cl/obras/cain/>

⁹² Cuando se habla de “normalizadas” quiere decir que responden a criterios de creación acorde a tipos de obras convencionales y de aceptación segura por la crítica especializada.

Sin embargo, como lo fue para el romántico del siglo XIX, quien fue criticado peyorativamente por los “especialistas” de arte, que, al parecer, recurrían a ese recurso peyorativo por desconocimiento de los valores de una obra de ese tipo, en “Caín” se le hace una mención similar al respecto:

“Como los referentes a la realidad local son limitados e inespecíficos y, ahora que el fantasma de la recesión se aleja, no se vislumbra una causa del apocalipsis generalizado, los fantasiosos signos en juego suelen tender al tremendismo, y la sensibilidad derrotista parece excesiva y enfermiza. Su principal logro -la perturbadora atmósfera de pesadilla asfixiante y perversa, sin despertar posible- se troca en desventaja, así que por sus coordenadas puede que la obra resuene mejor en un público más bien joven y cinéfilo.”⁹³

Finalmente, es prudente hacer mención de dos cuadros fundamentales del Romanticismo del pintor David Caspar Friedrich, iconos de esta poética que se presentan literalmente en la puesta en escena de “Caín”; “Hombre y mujer contemplando la luna” (Fig. 15) y “El mar de hielo” (Fig. 16), lo que acentúa aún más la idea de ser esta una obra analizable bajo la poética del romanticismo. Ya se entrará en detalle de aquello.



⁹³ Por Pedro Labra en diario El Mercurio (<http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={4696a6d3-91e0-43d0-8c1f-c4a2e93e2a83}>)

3.4. Clasificación de algunos conceptos en “Caín” bajo la perspectiva lo romántico.

Para entrar en detalle acerca de la idea de lo romántico en “Caín” se utilizará la clasificación de los conceptos utilizados por Víctor Hugo y Luis Advís desarrollados en el capítulo anterior para analizar algunos aspectos específicos en la obra.⁹⁴

- 1- *Exacerbación Pasional*
- 2- *La Muerte*
- 3- *El Subjetivismo*
- 4- *El Melodrama Romántico*
- 5- *Los Pequeños Héroes*
- 6- *La Evasión de la Realidad hacia lo Infinito*

3.4.1. Exacerbación Pasional en “Caín”

Se mencionaba que la exacerbación pasional surgía principalmente para manifestar expresiones de incomodidad, rebeldía y oposición social, en un sujeto que no está conforme con el entorno que le tocó vivir. “Caín” se instala como una obra apocalíptica, con aires futurista de una sociedad; la actual, que muestra una serie de problemas sociales a las que se ve enfrentado el “chileno medio”. Problemas que son el resultado del actual modelo neoliberal.

En el entendimiento de que el sujeto romántico no está de acuerdo con la época en que le tocó vivir, la disconformidad del autor, en este caso, se manifiesta en el universo apocalíptico de la puesta en escena donde se presenta la sociedad actual pero visiblemente ya en decadencia, como una especie de fin de mundo. Fin que fue provocado por el mismo sistema en que

⁹⁴ Se excluye el término “Prosa y Verso” porque en esta obra no existe una combinación de ambos tipos de lenguaje como lo estipula Víctor Hugo en “El Prologo de Cromwell”. No obstante, cabe rescatar - siguiendo la línea de lo romántico en el teatro- que el Teatro La María” si suele combinar ambas formas de lenguaje, el último ejemplo de aquello es la obra “Las Huachas” presentada en el teatro de la Universidad Católica el año 2008.

“vivimos”, dándose a entender que esta sociedad no dio abasto al sistema neoliberal actual.

El lugar en que se sitúa el autor; el futuro, es la clave en la narración para mostrar la actualidad. De esta manera se permite ciertas convenciones como la utilización de zombies como metáfora de un mal social. De tal manera, uno puede interpretar un cierto hastío de esta sociedad, tal como se ejemplificaba anteriormente con “Los Jóvenes Iracundos” en Inglaterra, o con la revolución romántica del estreno de “Hernani” de Víctor Hugo.

Esta reacción social conlleva a un sentimentalismo extremo. El hombre es producto de su propio sentir. Movilizando a su autor hacia una realización creativa vinculada a ambientes poco comunes.

La enajenación de esta sociedad, la que muestra la obra, la que no encaja, la marginada, exalta sentimientos sublimes en la obra. Como por ejemplo la puesta y escritura dramática del monólogo de “María” (interpretado por Alexandra von Hummel) donde se ve la decadencia de una mujer de aparente situación acomodada, pidiendo dinero en esta ciudad ya perdida en su catástrofe, en que el lenguaje escrito se va metamorfoseando en un viaje desde lo culto-formal a lo inculto-informal. Todo, mientras en el escenario va apareciendo un espejo en que se ve reflejado el espectador –quizás- haciendo alusión a ver la realidad de “nuestra” sociedad a través de “nosotros” mismos. Espejo que en su puesta remite a la descripción ominosa de Sigmund Freud cuando menciona lo siniestro en el momento en que “*nos extrañarnos al vernos a nosotros mismos*”.

Se citará un fragmento de este monólogo donde se puede observar el traspaso de lenguaje y el nivel emocional a partir de lo marginal con lo que está escrito (Fig. 17):

"Con esta cartera y estos zapatos usted no puede desconfiar. Ya se dio cuenta, porque es evidente, ¿verdad? Ya se dio cuenta de mi uniforme, entonces sabe donde trabajaba. Ayúdeme, por favor. Lo digo en serio. Yo conocí Europa, tuve auto y departamento... soy profesional... pero si no le pido una ayuda no podré comer... nunca quise hijos, ¿sabe? Prefería seguir como estaba... bien. Independiente, rebelde, intensa... no me arrepiento, una cosa es pedir sola y otra querer levantar lástima a costa de un mocoso en los brazos. Lo que sea su

cariño, todo me sirve. Perdóneme, tengo mucha vergüenza pero así estamos. Porque este fue un país maldito que no tuvo nunca patria. Lleno de mujeres sueltas de calzones sueltos. Tuve que dejar el orgullo debajo del puente y venir hasta acá. Fueron las cuotas. Fue lo que pasó. Fue lo que invadió, lo que llegó, lo que emergió, lo que se quebró, eso... todo eso fue y yo estoy así y usted no me ayuda, ¿quiere verme las tetas? ¿Quiere que me abra el culo? ¿Quiere que cante qué quiere quiere que me humille más quiere qué quiere quiere que me calle quiere mascarme el cerebro... y todo fue absurdo, todos los esfuerzos, los sacrificios del jornalero, la mezcla del albañil (...) Toy cagá de hambre. Toy que me hago taconera pa manyiarme algo... chiss ahí taría jaboneá too el día.

La del estado fue mi universidad. Cuando todavía era muy difícil entrar, a no ser por el crédito y las becas y todo eso... malditas cuotas, ¿sabe? Ay, me da tanta rabia, ¿sabe? Me dejaron entera sicoseá las deudas a mí (...) Pero me cuesta, si yo le hablaba con palabras bonitas, si tuve profesores, yo le decía dialéctica, estructura, estrategia, yuxtapuesto, pero ahora no me acuerdo, me estoy volviendo una inútil por la re concha e' mi mare y no puede ser, no puée ser, me quiero morirme, si a mí me falta poco pa que un día yo me despierte así, y me vaya en la volá y me quiera matarme y chao, a la cochetumare con toos los car'e guéas...⁹⁵

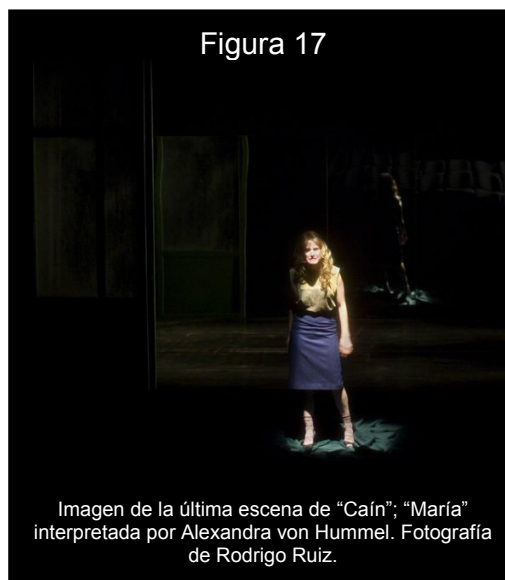


Imagen de la última escena de "Caín"; "María" interpretada por Alexandra von Hummel. Fotografía de Rodrigo Ruiz.

Lo terrenal dialoga con lo fantástico bajo una atmosfera lúgubre que de una u otra forma requiere de un lenguaje superior para instalarse en este mundo inimaginable pero a la vez reconocible. El lenguaje que viaja con un

⁹⁵ Moreno, Alexis. Texto dramático "Caín". Santiago, 2009.

cierto humor negro, reconocible desde sus primeras obras (“Trilogía Negra”) es extremo, decadente y a la vez sublime.

En la escena “Los Elefante Moribundos”. La demostración del miedo en la cabaña del bosque y la recurrencia al “arrepentimiento” horrorizado por el destino que haya sufrido la hija tras haberla dejado sola en la estación de trenes previo a la llegada a esta cabaña, son expresiones escritas y representadas actoralmente en su extrema pasión. Esta exacerbación sin duda se da por las circunstancias dadas y la dirección del texto dramático:

“Interior de una cabaña alejada de la ciudad, afuera está nublado, pronto lloverá, dentro de la habitación existe una luz tenue y una atmósfera tensa. Dos personas se pasean nerviosos, un hombre y una mujer, un matrimonio que huyó de algo”⁹⁶ (Fig. 18)



⁹⁶ Moreno, Alexis, *Ibíd.*

Siguiendo en esta escena, no deja de ser interesante la mención y el espacio de interpretación que produce en el texto el decir de parte del hombre que afuera andan conejos mientras su pareja responde que son ratones y así sucesivamente. Los conejos por diversos motivos siempre se han presentado simbólicamente como una especie inquietante, seguramente por eso aparecen en la literatura y en las películas ominosas tales como "Alicia en el país de las maravillas" de Charles Lutwidge Dodgson (Fig. 19),

"Donnie Darko" de Richard Kelly (Fig. 20) y "Rabbit" de David Lynch (Fig. 21). ¿Por qué se menciona esto? Porque el texto sitúa la acción en imágenes lúgubres que condicen un comportamiento que es muy difícil de desprenderse de una extrema pasión; una niña abandonada en una estación de trenes, el frío, ruidos estridentes, conejos-ratones, bosque, cabaña, lejanía de la ciudad, etc. Y si uno se coloca en una situación de catástrofe con seres desconocidos afuera, provocaría a cualquiera, emociones desgarradas en la pasión del terror.

Por último cabe señalar que estos pequeños seres marginales subliman su pasión en su decadente pérdida de honor tras poseer relaciones de parejas en decadencia, en que su desgracia acentúa aún más sus pesares. Ejemplo de aquello es la relación que se intuye entre el profesor y la alumna

Figura 19



Imagen del conejo de la última versión llevada al cine de "Alicia en el país de la maravilla" dirigida por Tim Burton (2010).

Figura 20



Imagen del conejo de la película "Donnie Darko" de Richard Kelly (2001).

Figura 21



Imagen de los conejos de la serie internet "Rabbit" de David Lynch (2002).

dentro de un aula de clases infectada o en la misma escena de “Los Elefantes Moribundos” donde la convivencia entre la pareja se agrava con el maltrato verbal entre ellos, como cualquiera de las escenas entre la pareja de viejos en la “Danza Macabra” de August Strindberg.

3.4.2. La Muerte en “Caín”

El momento del orgasmo como un instante culmine,⁹⁷ el instante previo a la muerte en este montaje pareciera ser la constante vigilia de los personajes que se encuentran en el umbral de ella, son personajes que viven en el orgasmo de la muerte, o sea personajes al límite de morir.

“Caín” recrea un universo donde los personajes conviven día a día con ella. La idea de vivir el fin del mundo, infectado y amenazado por un ente desconocido recrea un universo rodeado de la peligrosa y desconocida muerte (Fig. 21).

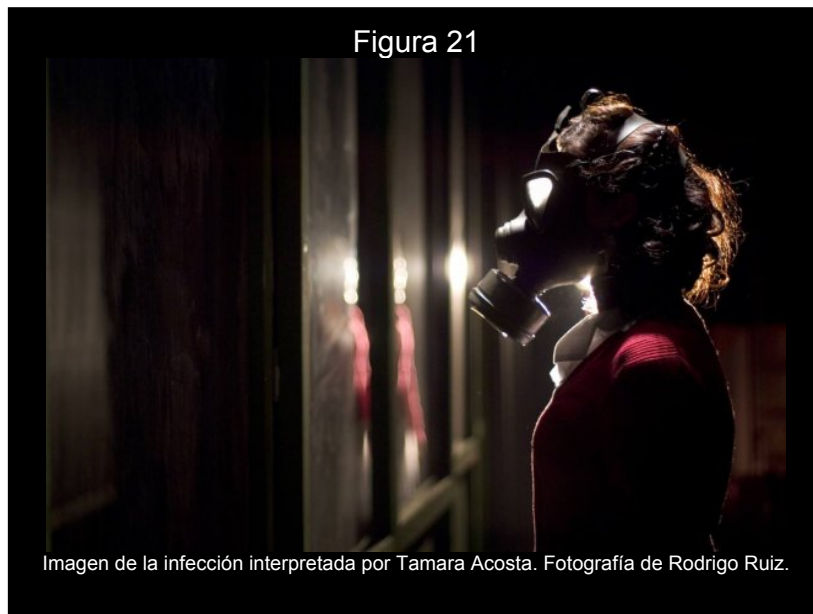


Imagen de la infección interpretada por Tamara Acosta. Fotografía de Rodrigo Ruiz.

Sin embargo, hay personajes como la hija de la pareja del bosque, que al parecer si se encuentra muerta, o por lo menos la niña con el profesor en la escena “Abel” lo relata macabramente:

⁹⁷ Revisar la descripción de “La Muerte” en el capítulo anterior.

“Hace frío en la estación de tren donde tres animales devoran el cuerpo de la niña botada.”⁹⁸

Esto quiere decir que la muerte no sólo está en la sugestión de que pronto vendrá sino que se hace tangible como una amenaza. Ya que en la obra se menciona de manera real y existente.

Por otra parte, la insistente sensación de apocalipsis aumenta la macabra atmosfera que sostiene la obra, al punto de llevar al espectador a un terreno angustioso por la inacabada peligrosidad de un mundo infectado al límite de la muerte. Yendo a la actualidad, posiblemente la sensación de muerte en “Caín” es similar a la que deben sentir hoy⁹⁹ los rescatistas radioactivos de la planta nuclear de Fukushima en Japón¹⁰⁰. La catástrofe, las deformidades y el saber que más temprano que tarde la vida tendrá un final fatal da para pensar en la amenaza que expone “Caín”. La obra tiene personajes, como seguramente al igual que los rescatistas de Japón, que tienen una vida que a esta altura pasa a ser una especie de purgatorio; muertos en vida.

Para continuar con la idea de muerte en “Caín” se desglosarán dos sub-interpretaciones que tienen directa relación con la obra misma. Una tiene que ver con la muerte como una constante amenaza y la otra con la de que todos los personajes están muertos.

3.4.2.1. La amenaza

Se decía anteriormente que el sentimiento desgarrador romántico muchas veces decanta en la muerte. La mayoría de los ejemplos teatrales anteriormente citados en esta tesis concluyen en ella. En “Caín” los personajes hablan desde ese sentimiento desgarrador por el solo hecho de vivir en el límite

⁹⁸ Moreno, Alexis, *Ibíd.*

⁹⁹ 2011

¹⁰⁰ Esta referencia corresponde a la tragedia del terremoto y posterior tsunami que afectó a Japón el 11 de marzo del 2011, creando la tercera tragedia nuclear después de Chernobyl al destruirse la planta nuclear de Fukushima.

de ella. La palabra surge por una necesidad de supervivencia como se cita a continuación:

"(Se oye un ruido aterrado)

MUJER: ¿Qué fue eso?

HOMBRE: Nada, cierra los ojos, no hables... todo va a estar bien.

(De pronto la mujer grita desesperada. Alguien la arrastró de los pies)

No grites tan fuerte, ¿qué es lo que te pasa?

MUJER: ¿Cómo no voy a gritar si me tomaron de los pies? ¡¡Ayúdame!!

HOMBRE: Nadie te ha tomado de los pies, estamos lejos.

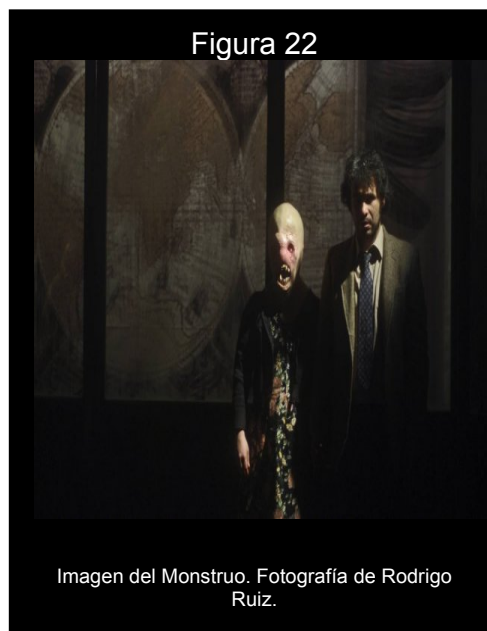
MUJER: Antes, imbécil, allá en la otra casa, allá en la ciudad me tomaron de los pies esa noche, esa noche me tomaron de los pies y tu no podías verme, nos estamos acordando, ayúdame, me toman de los pies y no puedo verte.

HOMBRE: ¿Dónde estás? No puedo verte, háblame, grita...

MUJER: Grita, sí claro, ¿para qué me vuelvas a retar?

HOMBRE: Me quedé solo, debajo de una cama mientras tú gritabas desesperada, aterrada. ¿Qué pasó esos tres días en que dejaste de gritar y yo a veces creía que reías?"¹⁰¹

Como la muerte está en el terreno de lo desconocido, la presencia de ella condice el sentido de terror en que está inmersa la obra. La presencia de un "monstruo" (Fig. 22) en la puesta en escena impacta tanto como la infección del profesor y la alumna en la escena "Abel". Además los conejos ya mencionados, y la idea de que la hija del matrimonio que se esconde en la cabaña pudo ser devorada por zombies en la estación de trenes son factores que aportan al terror de la obra.



¹⁰¹ Moreno, Alexis, *Ibíd.*

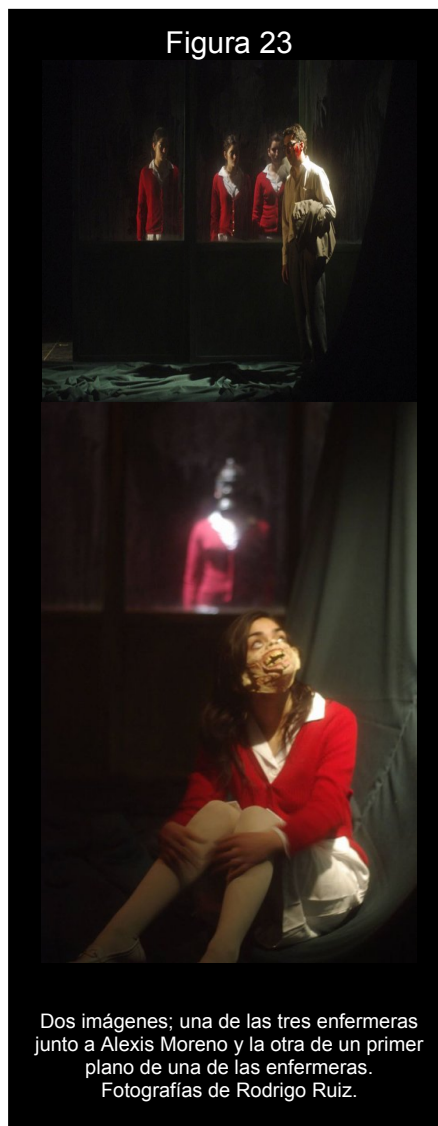
La presencia de tres enfermeras (Fig. 23) similares a un siniestro cuadro de Gottfried Helnwein (Fig. 24) y tal como sucede en "La Sonata de los Espectros" de August Strindberg, en que aparece el biombo de la muerte -biombo que alude al que se le pone a los muertos una vez que fallecen en un hospital de piezas compartidas- amenazan la naturaleza y tranquila convivencia del hombre, donde la medicina es incapaz de solucionar la aparente infección en que cayó esta sociedad, para eso las enfermeras sólo vienen a enturbiar el ambiente.

3.4.2.2. La otra interpretación

Finalmente, otra interpretación válida, es la de que todos los personajes de la obra están muertos, y esta etapa de sus "vida" pasa a ser una especie de "infierno" como lo describiría el dramaturgo sueco August Strindberg en una de sus autobiografías más relevantes:

"¿Quién es el Príncipe de este mundo que condena a los mortales a los vicios, y castiga la virtud con la cruz, la hoguera, los insomnios y las pesadillas? ¡Es el verdugo al que somos entregados por crímenes desconocidos u olvidados, que cometiéramos en otro mundo! (...) Lutero considera que todos los accidentes, las fracturas, las caídas, los incendios y la mayor parte de las enfermedades son efecto de la acción de los demonios.

Además, Lutero opina que determinados individuos han encontrado su infierno en esta misma vida.



¿Acaso no ha sido con toda conciencia que he bautizado mi libro:
*Inferno?*¹⁰²

Son seres que deambulan en sus pesares dentro de un mundo de fantasía totalmente lúgubre a la espera de su etapa de sublimación; la muerte de la muerte.

Lo que uno pueda imaginar en este universo creado por la obra, es oculto e infinito, no obstante cuando se piensa en este tipo de fin de mundo enturbiado por fuerzas desconocidas en la decadencia de nuestra sociedad, uno se estanca en tratar de imaginarse cómo sería la vida después de la muerte... es ahí donde el romántico nunca podrá acabar su obra de arte. Habrán tantas muertes como románticos hay y la de “Caín” motiva a pensar en una de las infinitas posibilidades.



Sin embargo, por las inacabadas tragedias apocalípticas que está viviendo la sociedad hoy en día, y como se muestra en la obra al hombre como el gestor de sus propias desgracias, la interpretación de la muerte como amenaza resulta ser la más acertada; algo que nos rodea y que sólo ella sabe cuando vendrá.

3.4.3. El subjetivismo en “Caín”

Uno de los aspectos relevantes de subjetivismo romántico es que en una obra, el dramaturgo, actor y director dramático, al momento de emprender una creación, no debería regirse por las unidades aristotélicas, de manera tal que no hayan reglas que coarten su vuelo dramático, es una creación que no se

¹⁰² Strindberg, August. “Inferno”. Ed. El Acantilado. Barcelona 2002.

rige por las reglas clásicas, no hay formulas, es inspiración pura y orgánica no regida a la maquinización de la creación.¹⁰³

La obra “Caín” en casi todo sentido cumple con esta afirmación. La obra posee cuatro escenas paralelas que deambulan dentro del universo lúgubre y que sólo se entrecruzan por la desgracia que vive su sociedad. Con esto, al parecer, su autor tiene la libertad de crear obviando ciertos convencionalismos teatrales lo que probablemente podría darle incentivo a su vuelo dramático hacia una creación libre de reglas. Tal como decía Víctor Hugo *“la norma será no seguir la norma”*.

En el momento en que “Caín” se presenta como una obra apocalíptica, los códigos que maneja su autor para su exposición adquieren una cierta extrañeza, mostrando un tipo de lenguaje poco usual en el teatro. No se está diciendo que es el primero en mostrar algo así sino que los códigos utilizados no son recurrentes, probablemente, por la dificultad que tienen la mayoría de los espectadores y el crítico¹⁰⁴ de comprender, aceptar y gozar espectáculos donde se muestre una atmosfera oscura, con sonidos estridentes, con monstruos, con actuaciones al límite de lo verídicamente aceptable¹⁰⁵ y con discursos en decadencia de la sociedad actual.

Luego, si se profundiza en los mecanismos escénicos del Teatro la María se puede observar que el “cómo”¹⁰⁶ la compañía articula su puesta en escena, se hace cargo fielmente del lenguaje que ha desarrollado este grupo, en este caso, al servicio de una puesta tan oscura como la obra “Caín”. Por lo tanto, la puesta en escena además de lo mencionado en el párrafo anterior posee; una gran pantalla que a los pocos minutos de comenzado el espectáculo aparece en grande el nombre “Caín” simulando una especie de tráiler hollywoodense ensalzando la obra por la magnitud de las letras

¹⁰³ Este párrafo pertenece a un enunciado en el capítulo anterior referido a al subjetivismo romántico.

¹⁰⁴ Tema desarrollado anteriormente, en “El Prologo de Cromwell” de Víctor Hugo específicamente, cuando se analizaba la posición del crítico en el Romanticismo..

¹⁰⁵ Esto no es un juicio de valor, sólo que como la actuación se toma del constante miedo y angustia de lo que está sucediendo la interpretación se pone al límite de lo verdadero.

¹⁰⁶ Cuando se dice “cómo”, se refiere al lenguaje utilizado en la creación en relación a la diferencia del “qué” es lo que hay que hacer, y del “cómo” se va hacer.

apoyadas con una música fuerte y "ondera", esa misma pantalla que aleja al espectador pero que a su vez lo hace ser testigo de lo que sucede; la muestra de cuadros de David Caspar Friedrich como uso simbólico, que si bien no tiene directa relación con lo que se acciona en escena, adquiere carácter interpretativo del universo apocalíptico que muestra la obra; las tres enfermeras que sólo aparecen para enturbiar aún más el ambiente; el uso del espejo en la escena "La María", que lentamente durante ese monologo comienza a verse el espectador a sí mismo; y por último el buen uso de la iluminación de luz y sombra.

Todos estos son elementos tangibles que le dan el subjetivismo a la obra. Por otra parte, aunque suene a generalidad, es importante recalcar que el subjetivismo en la creación nace de una seguidilla de códigos que un determinado grupo ha ido forjando, de ahí es que nace una identidad. "Caín" no está lejos de aquello, ya que por lo dicho anteriormente la obra agrupa ciertos elementos del Teatro la María en un espectáculo con contenido único en la historia de su creación; el fin de la sociedad.

*"(Existen) tantos romanticismo como románticos (hay)."*¹⁰⁷

En las quince obras del Teatro la María se pueden encontrar aspectos creativos que son propios de ellos e irreproducibles en otros lugares artísticos¹⁰⁸. "Caín" es la obra del décimo año de existencia de esta compañía, por lo tanto varios de estos aspectos creativos se pueden ver reflejados ya en su madurez.

La constante búsqueda de lenguaje, y el tratar de hacerse cargo de la mayoría de los estilos teatrales bajo una mirada particular es lo que le da autenticidad a este grupo de creadores.

Alexis Moreno, por su subjetividad creadora, dada principalmente por construir un lenguaje teatral lleno de símbolos de carácter inquietante, se

¹⁰⁷ García Templado, José, Op Cit. 75.

¹⁰⁸ Se dice esto porque sin duda, la identidad en una creación pertenece a un proceso de trabajo a través de los años, cosa que se puede observar en el Teatro La María tras sus, hasta ahora, doce años de trayectoria.

podría ver, como un artista conocedor y admirador del terror. Y como se ha dicho anteriormente que el terror va de la mano con lo romántico, se puede afirmar que tanto "Caín" como su creador son analizables bajo esta poética. Sin embargo, como queda análisis, no se puede llegar aún a tomar conclusiones, entonces, sólo se mencionará que "Caín" conserva aquellos códigos recurrentes del Romanticismo en su esencia sobre todo por su contenido estético y discursivo libre de reglas; de su subjetivismo en la creación.

3.4.4. El Melodrama Romántico en "Caín"

*"El melodrama aborda gran cantidad de temas desde la historia de amor más sentimental, pasando por los rebeldes sin causa, policías y ladrones, vidas de santos, historias de vampiros y monstruos insospechados, extraterrestres, problemas de divorcios y niños traumatizados, fantasmas y aparecidos, amores correspondidos, amores imposibles, hasta las psicosis más tormentosas, etc."*¹⁰⁹

Se toma esta cita del libro "Análisis del Drama" de Claudia Cecilia Alatorre por la importancia del lugar que juega la estructura del melodrama, para la concepción de un montaje de terror.

Una de las principales características del melodrama es el ensalce de sentimientos bajo una melodía que no necesariamente debe aludir a la realidad, en este caso el terror.

Siguiendo la línea de esta investigación, los sentimientos recurrentes del Romanticismo serían el amor y el miedo. Si se analiza "Caín" bajo una perspectiva melodramática se observa una constante hacia el sentimiento del miedo. Sus pequeños héroes, personas sin vida plena ni expectativa de salir del lugar apocalíptico en que se encuentran, viajan por emociones puras a partir del miedo. Si ellos no sintieran miedo sería muy difícil transmitir la atmósfera que crea la obra. En el momento en que ese miedo se ve reflejado por los personajes es irrefutable su traspaso de la cuarta pared.

¹⁰⁹ Alatorre, Claudia Cecilia "Análisis del Drama" Ed. Escenología, México 1999 (página 91)

Por lo tanto, en la interpretación, la única manera de enfatizar esta atmósfera es que el estilo de actuación posea una naturaleza extraña y cargada de la incertidumbre que otorga el terror, no hay que olvidar que el terror es la expresión máxima del miedo.

Siguiendo con la idea de estructuración del melodrama, Patrice Pavis en su "Diccionario del Teatro" cuando habla de este género lo sitúa en locaciones de lugares irreales y fantásticos, tal como sucede en "Caín" de cuando se habla de una sociedad infectada cargada de imágenes apocalípticas he invadidas por el terror de la muerte en un potente aparataje escénico. Al respecto, Pavis menciona lo siguiente:

"Muestra a los buenos y a los malos en situaciones terroríficas o enternecedoras, quiere emocionar al público sin grandes dispendios textuales, pero con un gran despliegue de efectos escénicos"¹¹⁰

También Edward A. Wright en su libro "Para Comprender el Teatro Actual" hace una serie de menciones que se pueden confrontar con el texto dramático de "Caín" utilizando los elementos que la misma obra posee:

"Las historias preferidas son aquellas en las que un joven héroe lucha por ser honrado en medio de un mundo comercial (y) los grupos minoritarios explotados"¹¹¹

En esta cita se reafirma la idea de crítica al sistema neoliberal que plantea la obra en concordancia a la desgracia que viven los personajes dentro de ella.

A continuación se tomará un cuadro numérico de Edward A. Wright acerca de "*los requisitos del melodrama*" para compararlos con cinco elementos de la obra "Caín".

¹¹⁰ Pavis, Patrice. "Diccionario del Teatro" Ed. Paidós. Bs Aires, 2003 (página 286).

¹¹¹ Wright, Edward A. "Para Comprender el Teatro Actual". Ed. Fondos de Cultura Económica. México, 1971 (página 58).

- 1- *"Tratar un tema serio"* / En la obra desde luego que se trata un tema serio. Bastante se ha hablado de la crítica al modelo neoliberal actual, del que se hace constantemente alusión a través de la desgracia de los personajes.
- 2- *"Los personajes están menos delineados que en la tragedia, por lo que es más fácil que el público se identifique con ellos y reaccione favorablemente"* / Aquí es donde aparecen los pequeños héroes. La obra habla de personajes que se encuentran en nuestro entorno, en ella se pueden ver roles como; la jefa de hogar, la empleada, la estudiante, el profesor, la profesional que no tiene trabajo y el matrimonio quebrado.
- 3- *"Mientras que la tragedia debe ser absolutamente veraz, en el melodrama puede intervenir el elemento suerte. El melodrama es el episódico y los incidentes más sensacionales forman parte de él"* / Si bien no es fácil registrar el elemento suerte en la obra "Caín", si se puede afirmar que es una obra episódica de cuatro momentos claramente marcados (la jefa con la empleada, la estudiante con el profesor, el matrimonio y el monólogo final de María). Además se reconocen incidentes tan sensacionales como la metáfora del fin de mundo infectada y plagada de zombies.
- 4- *"En el melodrama puede producirse la compasión, pero bordeando el sentimentalismo. El miedo puede igualmente aparecer, aunque de tal suerte que sea sólo temporal o superficialmente"* / Una de las características actorales del Teatro la María pasa por tener actuaciones bien desgarradas pasionalmente. "Caín" no es la excepción, tomadas, como se decía anteriormente, a partir del miedo y la angustia de lo que se ha convertido la sociedad.
- 5- *"La verdadera iluminación no se produce ni en la derrota y, por lo general, el protagonista logra ganar la batalla"* / Es difícil hablar del protagonista en esta obra ni del momento de iluminación, ya que se

está mostrando una sociedad desde la absoluta decadencia, y si hay momento de luz, o de calma como diría Edmund Burke son sólo lugares de respiro más que de iluminación.¹¹²

Se puede decir que hay elementos melodramáticos en “Caín”. Sin embargo, como se habla de subjetivismo en la creación romántica pueden haber elementos, como el quinto de Edward A. Wright, dónde no se demuestra concordancia con la obra “Caín”.

3.4.5. Los Pequeños Héroes en “Caín”

Los personajes de la obra están en el terreno entre lo sublime y lo grotesco, poseen comportamientos extremadamente pasionales y son reflejo de una sociedad real reconocible de “nuestro” entorno. En este caso hay un decadente profesor que tiene a su mujer infectada y que vive la desgracia de su oficio, una empleada que intenta igualarse a su patrona,¹¹³ una pareja desgastada que se encerró en la cabaña de un bosque, una mujer con educación en decadencia que pide limosna, un monstruo literalmente infectado (al parecer la mujer del profesor) y una niña (la estudiante), si no lo está, al borde de la infección. Estos sujetos, iconos culturales de nuestra sociedad, cargan con un dolor que es el motor de su accionar, ese dolor los conduce a tomar decisiones que son las que le dan vida a la obra.

Estos personajes son reflejo de accionares condicionados por su propia desgracia, impulsados por sentimientos moralmente inapropiados y libres de cualquier tipo de moral. Estos pequeños héroes románticos parecieran ser parte del disgusto social ya que no alcanzan a ser un ejemplo de vida sino un ideal revolucionario, porque al observar su desgracia simpatizamos con ellos al punto de ver “nuestra” propia sociedad infectada; *“un decadente profesor que tiene a su mujer infectada y que vive la desgracia de su oficio, una empleada que intenta igualarse a su patrona, una pareja desgastada que se encerró en la cabaña de un bosque, una mujer con educación en decadencia que pide*

¹¹² Estos cinco “requisitos del melodrama” pertenecen al libro “Para Comprender el Teatro Actual” de Edward A. Wright.

¹¹³ Se viste y toma actitudes como ella.

limosna, un monstruo literalmente infectado (al parecer la mujer del profesor) y una niña (la estudiante), si no lo está, al borde de la infección.”

No obstante lo anterior, estos personajes se encuentran en un equilibrio entre lo sublime y lo grotesco si no, no podrían ser visionarios de su propia desgracia. Ellos se dan cuenta de la “cochiná” en la que están metidos, y por ende, sus problemas sociales en este sistema de libre mercado es el virus del cual no han podido salir. Alexis Moreno lo dice en una entrevista en la página web www.soloteatro.cl:

“Es la tesis de que si viene el fin del mundo, no cambiaría nada, porque el ser humano seguiría inmerso en su mismo tipo de relación”¹¹⁴

La constante alusión al fin del mundo le da ese carácter eternamente nostálgico de la obra romántica, cargada de llantos y textos que cuestionan las relaciones humanas. “Caín” muestra un posible fin de mundo como pretexto para hablar de los conflictos internos que viven estos personajes, parte de una sociedad ya desgastada:

“La de los de la raza de Caín, la de la raza de los débiles”¹¹⁵

Como lo dice Alexis Moreno en la página web del Teatro la María. Estos pequeños héroes son los que se asemejan a los dolores, nostalgias y esperanzas del hombre.

Finalmente, y en resumen de lo anterior, en la obra se estaría hablando de un tipo de héroe contemporáneo, que a diferencia del héroe del romanticismo, que era grande y sublime, es un ser cotidiano que vive su pequeña desgracia como síntesis y proyección del ser humano total. Por lo tanto, haciendo alusión a la frase de León Tolstói “*Pinta tu propio pueblo y serás universal*”, se podría llegar a la premisa, con lo que respecta al héroe romántico moderno, específicamente en la obra “Caín” que ellos “*Viven su*

¹¹⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=la4Jce3Gkno>

¹¹⁵ <http://www.teatrolamaria.cl/obras/cain/>

propia y pequeña desgracia convirtiéndose en la síntesis del ser humano universal".

3.4.6. La Evasión de la Realidad hacia lo Infinito en "Caín"

Probablemente "La Evasión de la Realidad hacia lo Infinito" sea uno de los conceptos que más caracteriza a la poética del Romanticismo. Sin desmerecer lo anterior, el complejo pensamiento de lo infinito y el lugar que juega lo fantástico en el teatro nace en el momento en que Víctor Hugo clasifica ciertos conceptos como romántico. Desde luego, siguiendo la línea de esta tesis, se pueden ver dicho pensamiento en Edmund Burke, Sigmund Freud y Luis Advís. No obstante, lo que se quiere aseverar es que cuando se habla de las cosas naturales y sobrenaturales, lo fantástico, lo desconocido, lo oculto, etc., se le otorga a la obra de arte una particularidad característica que la clasifica como romántica.

Para efecto de esta investigación, a propósito de "Caín", se hablará de la evasión de la realidad con respecto a su naturaleza, a la riqueza de sus imágenes y a las ansias de lo infinito, ya que se encontrarán en ellas un amplio espectro de lo que debiera contener este acápite según la definición dada el capítulo anterior.

3.4.6.1. La naturaleza

La naturaleza refleja grandeza. Al romántico le gusta la naturaleza, es cosa de observar los cuadros románticos ya citados de David Caspar Friedrich o William Turner.

Si el común denominador estético del romántico es la naturaleza, suele pasar, como en "Caín", que cuando se tiene que hablar de la ciudad, esta se muestra infectada y en decadencia ya que si se habla de ella (la ciudad) con una mirada romántica los parámetros de creación obligarían a ver la ciudad con cierta extrañeza, explorando los elementos más oscuros que pueda tener ella. Sin embargo la naturaleza comienza a habitarla como una especie de sanación

sublimada de su “asquerosidad”. Ejemplo de aquello son las películas ya citadas “Blade Runner” de Ridley Scott y “I am legend” de Francis Lawrence (basada en la novela de Richard Matheson) o el cuadro del pintor romántico David Caspar Friedrich “La Ruina de Eldena” (Fig. 25) donde suele suceder, como en la obra, que la naturaleza invade la ciudad para convivir en ella.



3.4.6.2. La riqueza de las imágenes

Si bien en “Caín” en por lo menos tres de las cuatro escenas que tiene la obra se muestra una ciudad, esta aparece ya deteriorada. Es una ciudad “en decadencia”, “cochina”, “infectada”, por ende poco habitable. Bajo estos parámetros ¿Abría alguna diferencia entre la que nos muestra Alexis Moreno y la que realmente vivimos? Seguramente no, ya que lo que intenta hacer la obra es una metonimia de los conflictos sociales actuales poniéndolos en su desgracia máxima.

Sin embargo, la diferencia radica en la pesadilla incontrolable del hombre que habita “Caín”, que no tiene que ver con el plano discursivo, sino con lo netamente estético. Lo que se dice que está afuera, eso que recrea emociones a partir del miedo, porque es lo desconocido y extraño.

“Afuera nada tiene claridad, quizás haya animales moribundos, hordas de gente que grita y corre, tormentas, o miles y miles, todas las hojas de las oficinas del mundo que se dispersan por el espacio anulándolo todo. Hubo una ciudad, una ciudad construida, hubo habitantes en esa ciudad, gente. Los habitantes circulaban por esa ciudad e iban a las escuelas de esa ciudad y trabajaban y nacían y morían. Hubo una ciudad en la que nos infiltramos. Ahora no hay nada. Miramos hacia la ventana. Amanece y el sol se cuele dentro. Hoy será un día caluroso.”¹¹⁶

Las imágenes que recrea “Caín” enriquecen el lenguaje llevando al espectador a lugares comunes reconocibles, aunque se esté hablando de una realidad aparentemente lejana. He ahí donde juega su papel la ficción.

3.4.6.3. Las ansias de lo infinito

Por otro lado “Caín” hace reflexionar acerca de la sociedad en la que vivimos, mostrando a través de su apocalipsis un posible final de ella, donde no importa si se plaga de zombie u otra cosa. Lo importante es verla, que aunque sucediera cualquier tipo de desastre el futuro no será tan distinto a lo que es hoy, lo importante en su discurso es la reflexión que otorga este fin de mundo plagado de espacios de indeterminación que el espectador tendrá que completar según su biografía, como por ejemplo la frustración del profesor en el aula de clases:

“(…) soy profesor de un colegio pobre, soy cobarde (...) Los profesores somos los peores. Los profesores somos la raza insana, los abusadores que se complacen con las explicaciones y disculpas humillantes del sometido. A mi raza le encanta la gente como usted, esa gente dispuesta para el soplónaje y persecución de sus compañeros.”¹¹⁷

La paradoja radica en que el romántico se sitúa en el terreno entre lo real y lo fantástico. En este caso lo real es todo lo que implica lo social entre los personajes que deambulan por “Caín”, mientras que lo fantástico es todo lo que

¹¹⁶ Moreno, Alexis, *Ibíd.*

¹¹⁷ Moreno, Alexis, *Ibíd.*

contiene el apocalipsis, sus zombies y lo lúgubre de "Caín". Esto coloca al espectador bajo dos puntos de vistas que deben cohabitar; lo real y lo fantástico, lo importante es que dentro de esa cohabitación uno debe estar sobre y sosteniendo al otro y como se habla de "Caín" como una obra romántica se puede afirmar que lo fantástico está sobre lo real. En otras palabras es la atmosfera lúgubre lo que contiene el discurso como evasión de la realidad.

Se evade la realidad, pero para mostrar ésta misma. La reflexión lleva a pensar que no hay que esperar a que suceda una desgracia latente para cambiar, es ahora cuando tenemos la facultad de crear nuestro propio mundo... la infección llegará o no, dependiendo de cómo uno ve su propio mundo... "*Pinta tu propio pueblo y serás universal*" (Fig. 26).



VI

CONCLUSIONES

Los nuevos románticos: *La enfermedad*

En Inglaterra en 1980 apareció una nueva corriente musical que se desprendía del New Wave, esta era el New Romantic. Con el tema "Fashion" de David Bowie como caballito de batalla, como remitiendo a la revolución napoleónica, un grupo de jóvenes comenzaron a sentirse identificados por esta nueva forma de expresarse. Musicalmente, los New Romantic se destacaban por seguir el legado del New Wave, principalmente en el uso de guitarras y del bajo, aunque sumándole esta vez el uso de sintetizadores, otorgándole así a la música una ruptura a la norma con aires pocos convencionales, dándole una mezcla rockera-lúgubre. A esto se le suma el estilo de vestir inspirado principalmente en la moda de principios del siglo XIX; la época llamada romántica, y en el uso de maquillajes bien recargados. Como si fuera una rama que evolucionó de "Los Jóvenes Iracundos" de la década del 50', los New Romantic fueron contestatarios y no se dejaron estar ante la opinión pública de la Inglaterra de 1980.

Se podría decir entonces que el Romanticismo es un fenómeno mucho más amplio de lo que uno cree, es como una enfermedad que trasciende en el tiempo y en el espacio. Porque si se retorna a Chile hoy, no costaría encontrar enfermedades románticas en su medio artístico, específicamente en el teatro.

Si la obra de teatro "Caín" de Alexis Moreno posee esa enfermedad romántica, por qué no decir que obras como las de compañías como La Troppa y ahora los ex Troppa; Teatro Cinema y Teatro Inmóvil poseen dicha enfermedad si suelen ser tan o más fantasiosas y oscuras que "Caín" (Fig. 26). Por ejemplo, la obra "Gemelos" estrenada el año 1999 por la compañía la Troppa, que narra la historia de dos gemelos que conviven junto a su abuela -descrita por ellos como una bruja- en un mundo lleno de dolor y violencia por la segunda guerra mundial, dónde lo único que les va quedando es el amor y la compañía que pueden generarse entre ellos mismos. O la obra "Sin Sangre" de Teatro Cinema estrenada el año 2007, que narra una tragedia de venganza, en donde tres hombres deciden matar a un hombre que vivía con su hija en una granja, este hombre había sido un sádico en la guerra con sus prisioneros, sin embargo la hija tras esconderse vive, para en el futuro, tomar nuevamente venganza, ahora, por su padre. O la obra "El último heredero" de Viaje Inmóvil estrenada el año 2008, que narra la historia de Nepomuceno, un

Figura 26



La primera imagen es de la obra "Gemelos" (1999) de la compañía La Troppa. La segunda imagen es de la obra "Sin Sangre" (2007) de la compañía Teatro Cinema. Y la tercera imagen es de la obra "El último heredero" (2008) de la compañía Viaje Inmóvil.

súbdito de la corona que hereda una hacienda ubicada en una colonia de América del Sur. Como la ley no autoriza su venta, decide dejarla y viajar con su familia hasta el Nuevo Mundo para hacerse cargo de su patrimonio. Una vez instalado en su nueva hacienda, nace su hijo Raimundo, el que crece en medio de la guerra. Decide entonces, embarcarse con su hijo hacia la capital del imperio. Pero el barco en el que viajan es atacado por bandidos y padre e hijo mueren. Durante la lectura del testamento de Nepomuceno se descubre un secreto de familia que cambiará para siempre la historia de la hacienda y de sus habitantes. Estas tres obras, poseen carácter lúgubre con temáticas muy similares y sobre todo con efectos visuales sorprendentes, donde se destaca el uso exacerbado de la naturaleza que rodean los lugares, lo monstruoso reflejado en la bruja, la venganza y los muñecos respectivamente y las actuaciones cargadas de melodrama por el juego sonoro con que los actores emplean los textos.

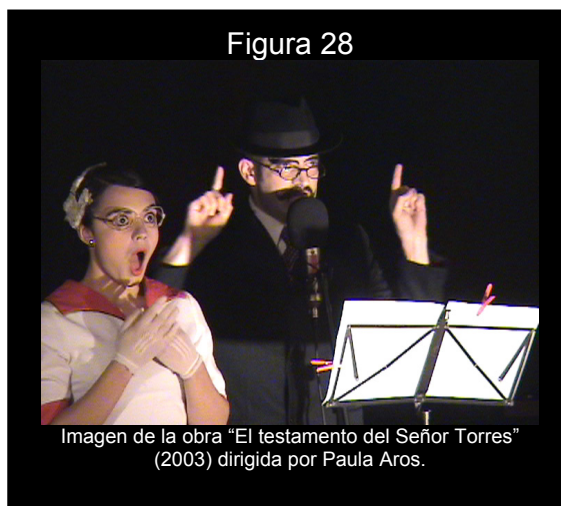
Otro ejemplo de enfermedad romántica en Chile es lo que hace Muriel Miranda con su compañía Maleza Teatro y Animación, con obras como “Maleza” estrenada el año 2007 (Fig.27), de carácter inquietante, con efectos visuales similares a una película de horror donde se narra la historia de Ana, una joven que vive encerrada en una casa en el sur de Chile y cuya vida está marcada por la muerte de su padre y la locura de su madre. Y el “Pelicano” de August Strindberg estrenada el año 2008, donde fuera de destacar la lúgubre



potencia dramática del autor sueco destaca, así como en “Maleza”, la utilización de teatro y animación en sus puestas sosteniendo atmósferas oscuras e inquietantes, donde en ambas aparecen fantasmas. En la primera, el de la hermana imaginaria por consecuencia de un trauma psicológico tras el trato que la madre tiene con la protagonista, como haciendo una analogía a la

película de horror "Psycho" de Alfred Hitchcock¹¹⁸; y en la segunda por la presencia del fantasma del padre.

O en sus inicios lo que hacía Paula Aros con su obra "El Testamento del Señor Torres" estrenada el año 2003 con su compañía Teatrofónico, inspirada en el radioteatro de terror del "Doctor Mortis" de la década del 60. Que relata a través del radioteatro dentro del teatro, bajo caracterizaciones terroríficas de los



locutores-actores todos los mecanismos para generara horror en los radioescucha-espectadores contando una de sus tantas historias. En esta obra aparecen elementos como sonidos estridentes, tormentas, espacios lúgubres como el cementerio y el infaltable suspenso. (Fig. 28)



O ese viaje onírico-freudiano plagado de recursos ominosos que tenía la obra "Fabulación" de Marcos Guzmán estrenada el año 2003, donde se muestra a través de una inmensa puesta en escena, la historia de un joven que denota en su padre una trágica pulsión incestuosa. El montaje está recargado de recursos al borde del surrealismo por lugares pesadillescos, destacándose la apertura en dos de la escenografía, pasando de una pequeña casa a un enorme prado cimentado de trigo, dónde lo siniestro juega un papel fundamental. (Fig. 29)

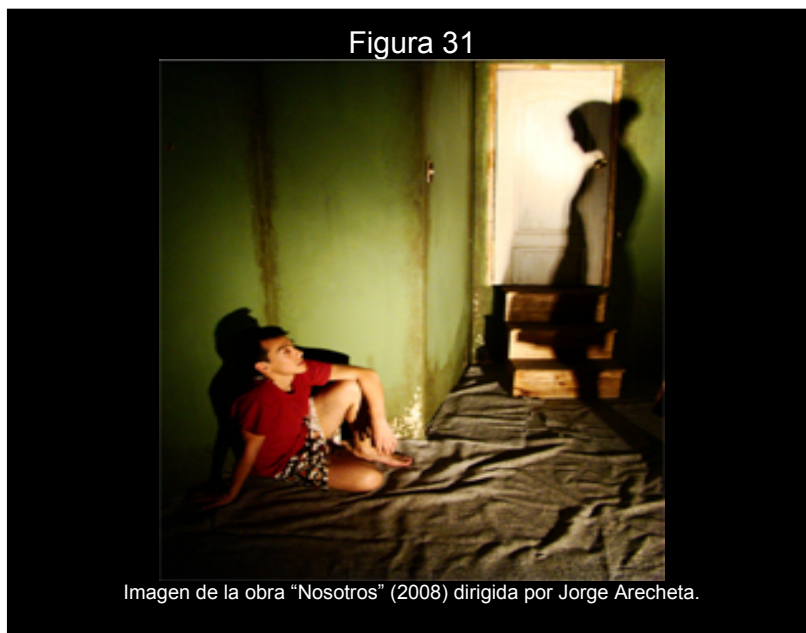
¹¹⁸ Película citada literalmente en la obra.

O las obras con atmósferas inquietantes dirigidas por Víctor Carrasco, como por ejemplo “Norte” estrenada el año 2008, que narra la historia de cinco hombres, que luego de pasar años en la cárcel, tras su salida, no pudieron volver a sus casas y que por su propia seguridad deciden vivir en una fundación que los recibe y los resguarda de un mundo que los insulta y apedrea. En la obra, como en sus otros trabajos, se destaca el juego lumínico con tendencia al azul para la noche y al naranja para el día, las actuaciones con emociones contenidas y los sonidos lúgubres priorizados fundamentalmente por los bajos. (Fig. 30)



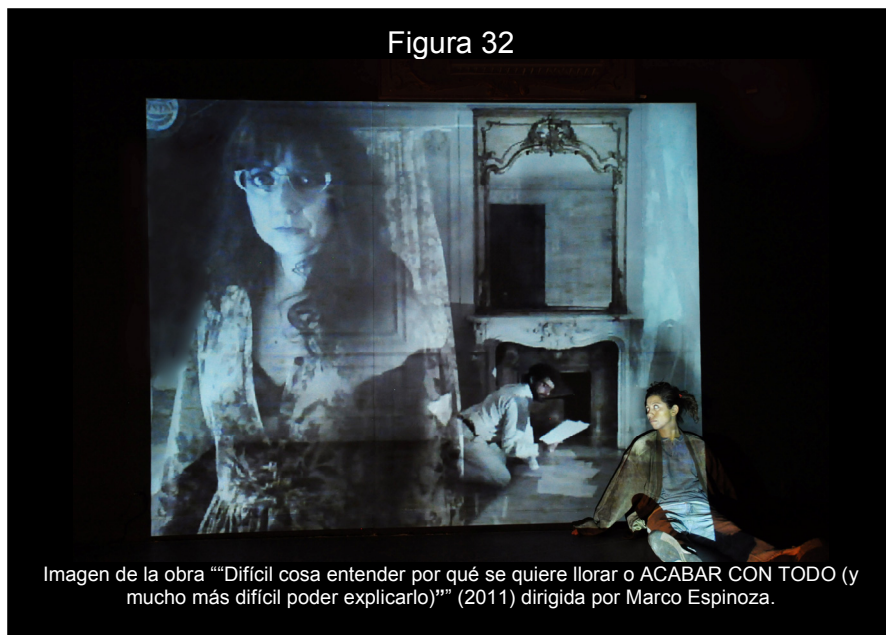
O lo que hizo el recién egresado del departamento de teatro de la Universidad de Chile, Jorge Arecheta, con la obra “Nosotros” estrenada el año 2008, obra que gana el Festival de Dramaturgia y Puesta en Escena Víctor Jara y que narra la historia de Carlos quien se ve enfrentado a sus fantasmas del pasado, reviviendo aquellas historias representadas en el presente a través de imágenes siniestras en el límite de lo real y lo fantástico con una atmosfera lúgubre muy similar a cualquier película de David Lynch. Se destaca, nuevamente, una puesta en escena con hartos aparatajes bien logrados, con

efectos de horror como por ejemplo, cuando al protagonista lo absorbe su cama, o cuando se transforma mágicamente en una mujer, o cuando aparece gateando (se podría decir) su otro yo desde el horno de la cocina hacia él, aludiendo a el espanto "freudiano" que generaría el encuentro con un ser idéntico a uno mismo. (Fig. 31)



O el último estreno del director Marco Espinoza con la obra "Difícil cosa entender por qué se quiere llorar o ACABAR CON TODO (y mucho más difícil poder explicarlo)" de Flavia Radrigán, estrenada el año 2011, que narra la historia de dos hermanas, Amelia y Sofía, casadas con dos hermanos, Eduardo y Roberto, respectivamente. Todos ellos habitan la misma casa, donde recuerdan sus relaciones de pareja, sus traiciones y sus deseos. La obra es de carácter "ominosa" donde se vislumbran fantasmas, que "viven" en una puesta en escena absolutamente moderna, con aires de performance, a través de recursos audiovisuales que sostiene un texto dramático de cuatro pequeños héroes de esta sociedad. Uno de los aspectos más interesantes es el hecho de que el público ve a un actor físicamente en escena, pero los demás no, por lo que deja oculta la incógnita de si está ese personaje realmente solo en diálogo con sus fantasmas, o está con los otros personajes compartiendo físicamente en piezas distintas de la casa. En la obra hay sonidos lúgubres, apariciones y una siniestra imagen final donde se ven los cuatro personajes reunidos en una

mesa, parecida a una cena de los espectros (similar al acto II de la obra "La Sonata de los Espectros" de August Strindberg). (Fig. 32)



O por último lo que intenta hacer este tesista con su compañía Teatro del Terror, con obras lúgubres, llenas de muertes, exacerbaciones pasionales, monstruos e infinitudes que juegan entre lo real y lo fantástico de sus puestas en escena. Obras como "Hansel y Gretel", "Dolores", "Clara" y "Sólo una noche más" son parte de la búsqueda artística de esta compañía, donde se pueden encontrar aquellos síntomas de terror romántico, cayendo en la misma enfermedad de todos los que en esta investigación se han citado. (Fig. 33)

Por qué no decir entonces que hay una enfermedad, una enfermedad que no se cura ni con el tiempo ni con la geografía. Una enfermedad que aunque no se comente, está entre nosotros. Como una infección antes de que se masifique, porque cuando eso suceda, tendrá que pasar lo que pasó con los New Romantics, Los Jóvenes Iracundos o los de la época llamada romántica: en el momento que se masificaron y comercializaron sus obras, se acabó la creación.

Sin embargo, no hay de qué preocuparse, porque los que padecen dicha enfermedad, siempre buscarán nuevas formas de manifestación creativa. Así lo ha dicho la historia, ya que los caminos laterales por donde circula el terror,

suelen ser los más revolucionarios y rebeldes y siempre estarán abiertos para los románticos. Y como el terror es oculto, aparecerá cuando menos se espere.

Figura 33



Logo de la compañía Teatro del Terror.

VII

BIBLIOGRAFÍA

- Advis, Luis "Displacer y trascendencia en el arte" Ed. Universitaria, Chile, 1978.
- Alatorre, Claudia Cecilia "Análisis del Drama" Ed. Escenología, México 1999.
- Bataille, Georges "El Erotismo" Ed. Tusquets. España 2007.
- Bogart, Anne "La preparación del director" Ed. ALBA, España 2008.
- Brustein, Robert "De Ibsen a Genet; la rebelión en el teatro" Ed. Troquel, Argentina 1970.
- Burke, Edmund. "Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello". Ed. Alianza. España 2005.
- Chèjov, Antón "Las Tres Hermanas" Ed. LOSADA, España 1996.
- Ford, John "Lastima que sea una perdida" Ed. Dintel, Argentina 1959.
- Freud, Sigmund. "Lo Ominoso". Ed. Torre de Viento. España 2001.
- García Lorca, Federico "Bodas de Sangre" Ed. CATEDRA, España 1997.
- García Templado, José "El Teatro Romántico". Ed. Grupo ANAYA, S.A. España, 1991.
- Hugo, Víctor "Manifiesto Romántico". Ed. Península. España 1971.
- Hugo, Víctor "Hernani" Ed. Colección Austral, España 1985.
- Moreno, Alexis. Texto dramático "Caín". Santiago, 2009.
- Moreno, Alexis "Trilogía Negra" Ed. Ciertopez, Santiago 2006.
- Pavis, Patrice. "Diccionario del Teatro" Ed. Paidos. Bs Aires, 2003
- Shakespeare, William "Obras Completas" Ed. Aguilar, Madrid 1961.
(obras citadas; Ricardo III, Hamlet, Sueño de una noche de verano, Macbeth, Titus Andronico, Rey Lear, Romeo y Julieta, Comedia de los errores)
- Strindberg, August "Teatro de Cámara" Ed. Alianza, Madrid 2007.
- Strindber, August "Inferno" Ed. El Acantilado, Barcelona 2002.
- Varios Autores, "Manifiesto de los Jóvenes Iracundos" Ed. DEDALO, Argentina 1960.
- Wright, Edward A. "Para Comprender el Teatro Actual". Ed. Fondos de Cultura Económica. México, 1971.

V

Caín.

Alexis Moreno Muñoz.

*Hubo una ciudad,
Una ciudad construida,
Hubo habitantes en esa ciudad,
Gente.
Los habitantes circulaban por esa ciudad
E iban a las escuelas de esa ciudad,
Y trabajaban y nacían y morían.
Hubo una ciudad en la que nos imbuimos.
Ahora No Hay Nada.*

El Autor.

La Patrona Y La Empleada o Prólogo

*Living de una casa de clase alta de la ciudad.
La patrona baja las escaleras, abajo, vemos a una mujer muy bien vestida,
en realidad, vestida exactamente igual que la mujer que en estos momentos
baja la escalera de esta hermosa y carísima casa del barrio alto de la
ciudad,
La mujer que está abajo limpia unos adornos que están sobre una pequeña
mesita.
Ambas mujeres se encuentran.*

PATRONA: ¿Y usted?

EMPLEADA: Voy saliendo, señora.

PATRONA: Así veo. Qué bonita su ropa.

EMPLEADA: Gracias, señora. Es igual a la suya.

PATRONA: Sí, igual.

EMPLEADA: No se preocupe, señora, usted es la patrona y yo su empleada.

PATRONA: Por supuesto que yo soy la patrona.

EMPLEADA: Me gustaba mucho su tenida, señora, no me aguanté.

PATRONA: Y adónde va a ir vestida así.

EMPLEADA: No sé, todavía, no me decido si al mall o a la Plaza de Armas, una amiga me tiene que llamar pero todavía no me suena.

PATRONA: ¿Y ese celular?

EMPLEADA: Qué lindo que es, ¿cierto? Y una puede ver sus mails, también.

PATRONA: Sí, lo sé, es el mismo celular...

EMPLEADA: Que usted tiene... sí, es el mismo.

PATRONA: Bueno, me alegro que le esté yendo bien.

EMPLEADA: Gracias, señora. Si quiere nos ponemos de acuerdo en los días para que no nos topemos igualitas las dos como ahora.

PATRONA: Yo quería que me acompañara a comprar algo.

EMPLEADA: Vamos, pues.

PATRONA: No, no se preocupe, así no vamos a salir las dos.

EMPLEADA: ¿Por qué? Si nos vemos tan bonitas.

PATRONA: Cómo se le ocurre que vamos a andar caminando juntas vestidas iguales, nosotras no somos iguales.

EMPLEADA: La entiendo.

PATRONA: Qué bueno.

EMPLEADA: Le da cosa que me confundan con una amiga suya. Pero yo le voy a decir algo, señora, no me voy a andar sintiendo mal porque nos vestimos iguales...

PATRONA: Yo no quiero que se sienta mal, esa ropa le queda bien pero no encuentra que es un poco exagerado...

EMPLEADA: ¿Para usted es exagerado vestirse así?

PATRONA: No me entiende.

EMPLEADA: Sí la entiendo bien. Usted es la que no quiere entender. Usted piensa que me tengo que vestir como pobre y usar un tarro con un cordel de teléfono, que tengo que vestirme como si tuviera frío todo el año, con un buzo y encima una falda y unos parches en las rodillas, ¿cierto?

PATRONA: No la estoy humillando ni me estoy riendo de sus sueños aspiracionales.

EMPLEADA: ¿Ah, me encuentra aspiracional? Pero fijese usted que en mi vida, EN MI VIDA, me he volao yo, señora, y tampoco mis amistades han aspirado ni neoprén ni nada.

PATRONA: Me alegro.

EMPLEADA: No, no sea irónica, señora...

PATRONA: Perdón.

EMPLEADA: ¿O usted quiere que yo me ponga desagradable y le hable de lo que me toca limpiar en el baño, en su pieza, quiere que le hable de sus sostenes de sus calzones?

PATRONA: ¿Por qué, también son iguales a los míos?

EMPLEADA: No sé pero son bien caros y mi perfume es bien caro.

PATRONA: Sí, su perfume es igual al mío.

EMPLEADA: Qué rico es, ¿verdad?

PATRONA: Sí, mucho... pero se le va a acabar mañana si no aprende a usarlo.

EMPLEADA: No, si sé usarlo de lo más bien, con tres gotitas es suficiente pero a propósito me pongo más, para que todos huelan; yo soy generosa y quiero que se den vuelta a mirarme en la micro, en la calle, en el super... Harto que me he sacrificado limpiando mugre ajena, ¿no le parece?

PATRONA: Si usted lo dice.

EMPLEADA: Usted me cae bien, señora, con usted he conocido muchas cosas yo.

PATRONA: ¿De dónde es que venía usted?

EMPLEADA: Del sur, pues, de dónde más vienen las nanas...

PATRONA: Del Norte.

EMPLEADA: Esas no son nanas, esas extranjeras son delincuentes que se ponen un delantal blanco encima pero no son de fiar. Todas esas negras son de mal vivir. Si ven un auto y se quedan sin habla por tres días no ve que vienen de la selva, del desierto... esa gente fue olvidada por dios, viven al tres y al cuatro, no son felices son infelices... y los microbios las bacterias...

PATRONA: ¿Cómo es eso?

EMPLEADA: Claro pues, si yo no puedo mirarles las manos, son tan mediocres, ásperas. Y con esas manos hacen el aseo, doblan la ropa, toman los cubiertos, con esas manos llenan de bacterias las casas, matan a la gente esos delincuentes.

PATRONA: ¿Qué le pasó a usted? Antes era tan servicial, tan medida...

EMPLEADA: ¿Tan calladita quiere decir usted?

PATRONA: Sí, claro.

EMPLEADA: Es que antes usaba blue jeans y zapatillas de trapo.

PATRONA: Hay una diferencia entre nosotras.

EMPLEADA: Hay una diferencia entre nosotras, señora.

PATRONA: ¿Qué dijo?

EMPLEADA: ¿Qué dijo, señora?

PATRONA: Usted no se da cuenta.

EMPLEADA: Usted no se da cuenta, señora.

PATRONA: Usted no se da cuenta pero sigue siendo ignorante.

EMPLEADA: Usted no se da cuenta pero sigue siendo ignorante, señora.

PATRONA: Ahora tiene trabajo.

EMPLEADA: Ahora tiene trabajo, señora.

PATRONA: Pero en un futuro va a tener que mendigar para mantenerse digna. Ya no va a encontrar humillante tener que limpiarme la mierda de la taza o los calzones amarillentos, lo va a echar de menos.

EMPLEADA: Lo va a echar de menos, señora.

PATRONA: La gente de su raza...

EMPLEADA: La gente de su raza, señora, la gente de su raza no existe, señora, somos todos iguales, señora.

PATRONA: Sí, puede ser.

EMPLEADA: Sí, puede ser.

PATRONA: Pero hay una diferencia.

EMPLEADA: Pero hay una diferencia.

PATRONA: Hemos seres pensantes y ustedes, los ignorantes.

EMPLEADA: Hemos gente de buen vestir y viejas de blue jeans y zapatillas de trapo.

Silencio.

Yo todavía puedo hallar el amor, señora.

PATRONA: Ah, en eso me ganó. Yo ya ni me acuerdo de eso.

Ambas ríen.

EMPLEADA: Ay, señora, yo la aprecio tanto a usted.

PATRONA: Yo también a ti, bruta.

EMPLEADA: Señora, qué linda es la tienda donde venden esta ropa, ¿cierto?

PATRONA: Cierto.

EMPLEADA: Oiga...

PATRONA: ¿Sí?

EMPLEADA: ¿Y usted a cuántas cuotas sacó todo?

Silencio.

PATRONA: ¿Cuotas? ¿No te da vergüenza, infeliz?

EMPLEADA: ¿Señora?

PATRONA: ¿No te da vergüenza compararte a mí? ¿Acaso se te olvidó la pirámide esa que enseñan en el colegio donde tú estás por debajo de mí? ¿Fuiste al colegio, bruta, china, negra?

EMPLEADA: No me hable así, estamos iguales, somos...

PATRONA: No, no somos iguales, no podemos ser iguales, de eso se trata todo, de la desigualdad necesaria, de la disciplina social, del lugar cívico...

EMPLEADA: No la entiendo, señora.

PATRONA: Claro que no me entiendes... Escúchame una cosa, aparecida. Óyeme bien fotocopia, copia pirateada de una buena vida... Tú nunca, NUNCA JAMÁS, vas a ser como yo....

EMPLEADA: ¿Por qué?

PATRONA: Porque no. Por tus cuotas, por creer que la igualdad es una tenida... Condenaste a tus hijos con eso, los convertiste en delincuentes, los convertiste en drogadictos, en putas los convertiste, tu falda, tu chaqueta, tu cartera, costó 500 cuotas y el porvenir de tu ruca, tu teléfono sin plan, tu teléfono sin saldo, el teléfono que sólo va a recibir llamadas desesperadas y de avisos de embargo, le costó a tu cría una huacha, sí, una huacha cliché, esa que va a andar llena de piojos, de sarna, de mocos... esa que no va a saber sumar hasta quinto básico, que va a embarazarse a los 13, que va a suicidarse a los 15.

EMPLEADA: No.

PATRONA: Imbécil nana, eres una imbécil, nana...

EMPLEADA: Eso no va a pasar.

PATRONA: ¿Quién mierda te dio permiso para vestirte como yo?

EMPLEADA: Le voy a robar adornos, le voy a abrir la cartera...

PATRONA: Con mi misma cartera, la huevona... con actitud de rebelde, la huevona...

EMPLEADA: No me trate así, señora.

PATRONA: Ándate, no, antes sácate esa ropa, no quiero que los vecinos se confundan, sácate esa ropa, ponte tu falda con parches, pásate un corcho quemado por la cara y ándate de mi casa, chola ignorante, chola asesina, mataste a tu familia chola y por esto ándate, te estoy despidiendo aquí y ahora. Vende tu tenida pituca en la feria persa y cómprate algo de comida y cómansela bien lentito, bien lentito, así mira... leeeeeeeeeeeeeento, porque cuando se acabe... uh... ahí te quiero ver. Vai a empeñar hasta la leche del consultorio, vai a querer vender tus córneas, tu riñón, tu pulmón... pero siempre va a faltar porque sabes cómo se llama tu enemigo, tu enemigo se llama tasa de interés, se llama cobros adicionales, se llama impuestos, se llama hola somos el sistema y te cagamos hasta el tuétano por ser una ignorante, por olvidarte de donde reposan tus pies... ¿Dónde reposan tus pies?... Pregúntame.

EMPLEADA: ¿Dónde reposan mis pies?

PATRONA: A nadie le importa, huevona desechable... patética. A su choza de fonolas corridas va a llegar vestida como yo... apagando el frío con carbón pero de alta costura la chola...

EMPLEADA: ¿Sabe cuál es la única diferencia entre nosotras, señora?

PATRONA: ¿Sabe cuál es la única diferencia entre nosotras señora?

EMPLEADA: Es que cuando quede la cagá, a usted la va a pillar desprevenida... y a mi me va a pillar desprevenida pero con la concha transpirá, las manos pasadas a cloro y la mirada ciega y la boca muda y las orejas sordas... y después de eso vamos a estar iguales porque usted y yo vamos a ser iguales, iguales por culpa de la cagá que va a quedar, iguales

porque a fin de cuentas al mundo no le importamos ni usted ni yo. Somos iguales porque tenemos puesta las mismas pilchas, esa es la única verdad. Pa la Naturaleza no somos más que un olor, paja molida, el olor chirriante de los calzoncillos amarillentos y amargos de su hijo.

PATRONA: No se te ocurra mencionar a mi hijo. Cuando vuelva entre los dos te vamos a volver a encarrilar...

EMPLEADA: La Naturaleza no nos va a andar ayudando... quiere que nos vayamos rapidito, no más...

*Se Oye Un Ruido Afuera. Alarmas. Silencio Y Nuevamente Sonidos
Extraños.*

PATRONA: Mi hijo está allá afuera... ¿qué está pasando?

EMPLEADA: Qué está pasando.

PATRONA: Anda a ver.

EMPLEADA: Anda a ver ¿Voy señora? Anda. Voy...

*La Empleada Mira Por La Ventana... El Horror. El Horror Ha
Comenzado.*

PATRONA: Mi hijo está allá afuera.

EMPLEADA: Su hijo no va a volver.

Silencio.

PATRONA: Cállate.

EMPLEADA: Su hijo no va a volver, señora.

PATRONA: Su hijo no va a volver, señora.

EMPLEADA: No, señora... el suyo...

PATRONA: Yo no soy la señora, la señora es usted... Señora no me trate mal, señora...

EMPLEADA: No.

PATRONA: ¡La señora es usted!

EMPLEADA: No. Usted no es yo. Usted es otra. Que no le convenga ser yo porque su hijo se quedó allá afuera... Asuma, señora, acepte, sométase y reconozca.

PATRONA: Mi hijo está bien.

EMPLEADA: No, su hijo está allá afuera. Su hijo no está bien. Su hijo está muerto. Los ricos también lloran.

PATRONA: ¿Ah, sí? ¿Y el tuyo, desgraciá infeliz? ¿El tuyo está bien? ¿Creís que está en su choza de fonolas corridas leyendo La Araucana?

EMPLEADA: A cada cual lo que le corresponda, no más.

Se Abre La Puerta.

*Entra El Marido. El Marido Viste Muy Bien, El Marido Es Lo Que Está
Muriendo Allá Afuera.*

*El Marido Que Entra No Es El Marido De La Patrona De La Empleada,
Es Otro Marido.*

Tiene Los Oídos Reventados

Y Pareciera No Estar En El Tiempo Presente.

Le Siguen Tres Enfermeras Gordas.

*Las Enfermeras Parecieran Ser Criaturas No Vivas O Extraídas De Otra
Dimensión.*

Siempre Seguirán Al Hombre.

*Y Una Se Llevará Las Manos A La Boca, Otra A Los Oídos Y La Otra A
Los Ojos.*

Así, Mudas, Sordas, Ciegas.

*El Hombre A Duras Penas Deja Su Maletín En El Suelo Y Trata De
Sentarse.*

Afuera, El Fin.

PATRONA: ¿Te sientes bien? ¿Qué está pasando allá afuera? Nunca se había visto algo así... Tú no eres mi hijo...

HOMBRE: Yo corrí... yo corrí.

PATRONA: ¿Qué está pasando allá afuera? Yo no sé lo que es ¿Fuimos nosotros? ¿Es una invasión?

EMPLEADA: Tú no eres mi esposo.

PATRONA: ¿Corriste, por qué corriste? ¿Por qué viste? ¿Qué viste? Tú no eres mi esposo. Y a esta pobre... su hijo se le murió allá afuera, hay que ver... no va a volver, dice, que su hijo ya está muerto, dice ¿Qué viste? ¿Qué pasa? ¿Estamos muy mal? ¿Quién es usted, me dijo?

Abel

Un profesor entra en su salón de clases.

La sala está vacía, nadie ha llegado al colegio. La sala de clases se ve gigantesca, fría, extraña.

El profesor, apesadumbrado, toma asiento y deja sobre su mesa un maletín barato.

Abre el libro de clases, debe pasar la lista de todas formas, ese es un rito, una acción imposible de eliminar.

Todo posee un ritmo ceremonial, nostálgico. La atmósfera del lugar debe dar la sensación de abandono, de melancólico vacío.

El profesor comienza a anotar algo con un lápiz rojo.

Afuera, por la ventana, la ciudad.

De pronto comienza a oírse un ruido extraño, el que se va acrecentando hasta ser ensordecedor, pareciera un terremoto, las cosas del salón de clase se caen de las repisas.

Al suelo globo terráqueo, planetas, útiles, etc.

El profesor nunca dejó de anotar en su libro. El profesor observa el salón de clases.

Allá al fondo, en un rincón de la sala, un pupitre se mueve. El profesor se pone de pie.

Desde abajo del pupitre se asoma alguien, una niña, una alumna.

Ambos se observan durante un tiempo.

Todo el suelo está lleno de lápices de todos los tipos y colores.

NIÑA: Buenos días, profesor.

PROFESOR: Buenos días... eh... tome asiento

NIÑA: Gracias, profesor.

PROFESOR. Sí... no es necesario...

Silencio.

¿Se siente bien?

NIÑA: Sí, profesor.

Silencio.

PROFESOR: ¿No quiere ir al baño? Le doy permiso.

NIÑA: No, profesor.

PROFESOR: Bueno... Haga algo, entonces... saque su cuaderno.

NIÑA: Sí, profesor.

Silencio.

PROFESOR: ¿Por qué estaba escondida debajo de su asiento?

NIÑA: Tenía miedo, profesor.

PROFESOR: ¿Pero no se dio cuenta de que había entrado?

NIÑA: Sí.

PROFESOR: ¿Entonces por qué no me saludó cuando vio que entré a la sala?

La niña no responde.

¿Qué le pasa, se siente bien?

NIÑA: No hice la tarea, profesor.

Silencio.

PROFESOR: ¿Por qué vino hoy?

NIÑA: Porque hay que venir al colegio...

El profesor ríe.

Tengo miedo, profesor.

PROFESOR: Yo también. Venga, si quiere la voy a dejar a su casa.

NIÑA: No, me quiero quedar acá, con usted... no quiero ir a mi casa.

PROFESOR: Sus apoderados van a estar preocupados...

NIÑA: No.

PROFESOR: ¿Cómo que no?

NIÑA: Ellos no están, enséñeme cosas, profesor.

Silencio.

Profesor...

PROFESOR: Dígame.

NIÑA: Tengo hambre... Tengo sarna, profesor... Profesor...

PROFESOR: ¿Qué quiere?

NIÑA: Tengo sarna, profesor.

PROFESOR: ¿Ha visto a alguien más?

NIÑA: ¿Acá en la sala o en todo el colegio, profesor?

PROFESOR: En la sala, en el colegio, en la ciudad, donde sea... ¿ha visto a alguien más?

NIÑA: No.

Silencio.

En la piscina hay ratones.

PROFESOR: ¿Ah, sí?

NIÑA: Sí... Tengo sarna, profesor...

La Niña Se Abre El Uniforme Y Le Enseña Al Profesor Su Cuerpo Desnudo

En Donde Se Observan Claros Indicios De La Enfermedad.

Ambos Se Miran En Silencio, La Niña Se Cubre. Alguien Lanza Una

Piedra A La Ventana,

Estallan Vidrios Por Toda La Sala, La Niña Grita Y Corre A Buscar

Refugio En El Profesor.

Alguien Trata De Abrir La Puerta Del Salón De Clases.

*Se Abre La Puerta. Entra Alguien,
No Se Aprecia Más Que Una Silueta Femenina Que Mira Los Pupitres
Como Buscando A Alguien,
La Imagen Comienza A Verse Más Claramente, Se Trata De Una Mujer,
Quizás Viste El Uniforme De Alguna Empresa O Recinto Público.*
¿Mamá?

La Mujer Se Sienta En Uno De Los Pupitres Y Comienza A Llorar.

¿Mamá?

PROFESOR: No es su mamá. Es mi esposa.

*La Niña Y El Profesor Se Quedan Observando A La Silueta De Mujer Que
Llora.*

NIÑA: ¿Qué vamos a hacer?

PROFESOR: Nada, hija... esperar... sólo esperar.

NIÑA: ¿Esperar qué?

PROFESOR: Esperar... algo. Quizás todavía tengamos que esperar algo...
El absurdo... esperar. Yo me voy a quedar acá, me voy a quedar a
esperar... sabiendo, eso sí, sabiendo que la esperanza será el sometimiento
de mi espera.

NIÑA: ¿Con su esposa?

PROFESOR: No con mi esposa... con eso. Váyase.

NIÑA: Tengo miedo, profesor...

PROFESOR: Eso no cambia nada.

NIÑA: Ya se terminó. Ya no hay nada que hacer en el colegio, ¿verdad?

PROFESOR: ¿Sabe cómo mierda se suma?

NIÑA: ¿Profesor?

PROFESOR: ¿Sabe cómo mierda, sumar, restar? ¿Sabe dividir,
multiplicar?

NIÑA: Sí.

PROFESOR: Entonces váyase de acá, está lista... Sí. Ya no hay nada que hacer en el colegio.

NIÑA: Nunca he leído muy bien, profesor...

PROFESOR: Ándate de acá, mierda...

NIÑA: Quiero leer bien, profesor, enséñeme, quizás hay que quedarse acá y confiar...

PROFESOR: ¿Confiar en qué?

NIÑA: No importa, confiemos juntos.

PROFESOR: ¿En lo desconocido? ¿En qué va a confiar? ¡Responda!

NIÑA: Perdón, profesor.

Silencio.

PROFESOR: Mírela... así vamos a terminar todos... Eso ya no es mi esposa. Eso es el mal. Perdóneme usted, niña... Esta que antiguamente era mi mujer y ahora es un monstruo que llora se ve más humano que antes. Váyase niña, escóndase o arme una tribu que también se devore para que termine como nosotros. Todo termina en el caos porque el hombre sólo se siente hombre en el desorden.

NIÑA: Quiero quedarme con usted, profesor.

PROFESOR: Mire como llora, vino caminando y se sentó acá... a llorar.

NIÑA: ¿Qué está pasando allá afuera?

PROFESOR: No sé. He estado escondido, soy profesor de un colegio pobre, soy cobarde. Está pasando la tragedia, está sucediendo el final. Váyase, forme tribus que se desarrollen en la perversión. Arme sistemas de matonaje, de morales hipócritas, de ética manoseada, váyase, corra por carreteras perdidas buscando farsantes disfrazados de decentes... Váyase y no pierda el tiempo aquí, conmigo... Yo quiero esperar con mi mujer que llora, mi esposa de tanto dolor. Váyase que ya vienen más. Corra, hija, corra y deje de mirarme como si yo tuviese alguna responsabilidad sobre usted. Los profesores somos los peores. Los profesores somos la raza

insana, los abusadores que se complacen con las explicaciones y disculpas humillantes del sometido. A mi raza le encanta la gente como usted, esa gente dispuesta para el soplónaje y persecución de sus compañeros.

NIÑA: ¿Mi mamá está muerta? ¿Mi papá está muerto? ¿Mi hermano está muerto? ¿Mi tía está muerta? Ojalá que mi tía esté muerta ¿el niño Peralta estará muerto? Si el niño Peralta está muerto me muero porque creo que lo amaba ¿Mi abuela mi abuelo están muertos? ¿Voy a morir yo, profesor? ¿Van a hacerme daño? ¿Me voy a poder cuidar, profesor? ¿Voy a salvarme, profesor? ¿Voy a "ser" cuando adulta, profesor? ¿Van a mirarme con respeto? ¿Voy a ser digna? ¿Cuál era la capital de Bulgaria, profesor? ¿Alguien va a quererme, profesor? ¿Va a quererme alguien sabiendo que no tengo a nadie, que me han hecho daño, que no tendré dignidad, que nadie me ha cuidado durante todos estos años en que ya no seré jamás una estudiante con derecho a la ignorancia sino que ahora la ignorancia será mi marca, será la marca de los que no deben ser ni estar? ¿Querrán las enfermeras cuidar a una vieja patética? Hijo, hijito... un pancito... ¿profesor? ¿Van a hacerse cargo de mí, profesor? ¿Voy a terminar como este sapo que llora o como usted, esperando algo? ¿Por qué dice usted que hay que esperar?

PROFESOR: Porque se debe esperar lo que se merece recibir. Porque esperar es algo a medio filo entre la nada y la bestia. Ahora váyase, ¿no tiene miedo, acaso? ¿No le aterra la invasión?

NIÑA: Mis papás se escaparon hace siglos. No se encendió algo que detuviera la debacle. Mis papás arrancaron olvidándome en una estación de tren. Al comienzo las gentes se indignaron por el abuso de la economía. Las emociones eran un peso que molestaba a los monos que vivían bajo la piel de padre de mis padres. Luego todo se vino abajo y los edificios caían y los hombres caían. Mis padres se escaparon aterrados. Las ciudades cambiaron, ahora el barbón asqueroso no pedía limosna. El terror era tal

que les hizo olvidar a esa niña estúpida de la estación del tren. Hay una ingeniera patética que pide limosna fuera, en la ciudad infestada, una ingeniera que soy tú, el, yo, nosotros. La cobardía es más poderosa que el lazo genético, pensaba la niña llorona y sola en la estación de tren. El colapso se presentó. El colapso de mis padres. Nadie más apareció en la ciudad. Mis padres escaparon de la ciudad dejándome olvidada en la estación del tren, en la estación del tren repleta de niños llorones que fueron abandonados por sus padres. Se acabó todo. El cielo se cayó, los cometas se cayeron, los planetas se oscurecieron. Las madres tendrán para siempre la marca del abandono en sus muñecas, la mano del hijo no queriendo soltarse, exigiendo amparo. Hace frío en la estación de tren donde tres animales devoran el cuerpo de la niña botada. Las madres que tomaron el tren tienen una mano derecha roja. Las turbas de animales-monstruos están acabando con la comida. Hace frío en la estación de tren en donde la niña botada ya no llora. Hay una cabaña cerca de la montaña donde se esconde la cobardía y la humanidad. Hay una vieja que antes fue una niña en la estación de tren que pensará en la filosofía del caos, en la reflexión del apocalipsis, una vieja filósofa que seguirá botada e inútil saboreando sus ideas llenas de fracaso, una vieja que, sin mirar el cielo, devorará al hombre con su sentencia macabra: Las fuerzas naturales no ofrecen alternativas de solución a las especies incapaces de cumplir su rol en el Universo.

Un matrimonio en una cabaña sueña con una niña en la estación, llorarán despiertos, conmovidos por la desgracia de los otros ¿Se lamentarán por una mocosa que olvidaron, una mocosa que es su hija?, no, tal vez no, porque olvidar será la condena y la extinción. Porque la muerte se ratifica con el olvido.

Los Elefantes Moribundos

*Interior de una cabaña alejada de la ciudad, afuera está nublado,
Pronto lloverá,
dentro de la habitación existe una luz tenue y una atmósfera tensa.
Dos personas se pasean nerviosos, un hombre y una mujer, un matrimonio
que huyó de algo.*

HOMBRE: ¿Preparaste café o algo? Hace frío.

MUJER: Pero yo sí.

HOMBRE: ¿Qué?

MUJER: ¿Qué me preguntaste?

HOMBRE: ¿Tu sí, qué?

MUJER: ¿Un tren? Mi niña... Me preguntaste algo, ¿qué fue?

HOMBRE: Si hiciste café.

MUJER: Ah.

HOMBRE: ¿Qué entendiste?

MUJER: Otra cosa.

HOMBRE: ¿Y?

MUJER: ¿Y qué?

HOMBRE: ¿Hiciste café o no?

MUJER: No.

HOMBRE: No.

MUJER: Cobarde.

HOMBRE: ¿Qué?

MUJER: Lo que escuchaste.

HOMBRE: Déjame solo, anda a caminar, el día está lindo.

MUJER: Está lloviendo.

HOMBRE: Bueno y qué.

MUJER: Si llueve me mojo y si me mojo me enfermo y si me enfermo tengo que ir a un hospital pero en una cabaña que queda en la mitad de un bosque que queda arriba de un cerro que queda en una región que nadie conoce...

HOMBRE: Bueno, no salgas, cállate y mira por la ventana.

MUJER: Si miro por la ventana me enfermo igual.

HOMBRE: Nadie se enferma por mirar una ventana.

MUJER: Yo sí. Me angustio.

HOMBRE: Eso no es una enfermedad, es un lujo que se da la gente cómoda.

MUJER: Hablar estupideces es el lujo que se da la gente como tú. Si miro por la ventana sólo voy a ver árboles y los árboles de este bosque no son más que pinos y los pinos son feos, son una plaga, son ácidos, son muchos, son un bosque, voy a dejar de mirar los árboles y voy a ponerme a pensar, y no puedo seguir pensando en aquello yo sola, necesito que lo hablemos, no que me pidas café, quiero que lo enfrentes, oye, escúchame, hablemos ahora, estoy aburrida, hablemos.

HOMBRE: ¿Qué fue ese ruido?

MUJER: Ningún ruido, no hay ruido, hay árboles, hay un bosque, esta cabaña y ratones, seguramente.

HOMBRE: Me dijeron que hay pumas por acá, es una montaña, en la montaña hay pumas, en la montaña no hay ratones.

MUJER: ¡Mírame a los ojos y háblame!

HOMBRE: Te estoy mirando.

MUJER: Habla, entonces.

HOMBRE: Te estoy hablando. Es sólo que no quiero...

MUJER: "Es sólo que no quiero hablar de ese tema"...

HOMBRE: Sí.

MUJER: Sí ¿qué?

HOMBRE: Es evidente. Si alguien se aleja y se viene a un lugar como este es evidente el por qué.

MUJER: No es evidente, un hombre no hace eso.

HOMBRE: Yo ya no soy un hombre, nunca más.

MUJER: Ah, ¿y qué vas a ser, entonces?

HOMBRE: Ratones no hay por acá, tu te referías a los conejos.

Silencio.

MUJER: Me siento mal.

HOMBRE: ¿Soñaste lo mismo? Tú la viste, tú también la viste pero no dijiste nada. La viste, la oíste pero me tomaste de la mano.

MUJER: ¿Por qué vine todo el camino llorando? ¿Qué me importa a mí esa niña?

HOMBRE: No hay niña, no hay niña, no hay niña. Ya no más.

MUJER: ¿Por qué me trajiste a este lugar?

HOMBRE: Porque sí.

MUJER: ¿Qué me hiciste?

HOMBRE: ¿Yo?, nada, ¿qué te hiciste tú? Pareces prostituta con esa ropa, bien tarde se te ocurrió encontrar tu vocación.

MUJER: Imbécil.

HOMBRE: Puta.... Puta de mal gusto.

MUJER: Hediondo, mono.

HOMBRE: Cállate.

MUJER: ¿Por qué me trajiste a este lugar? La niña esa... pero qué iba a hacer si se soltó...

HOMBRE: No.

MUJER: No se podía ver bien, todos esos mocosos llorando...

HOMBRE: No.

MUJER: Se iba el tren, ¡corre!, se iba el tren...

HOMBRE: Mira... sí, un ratón, tenías razón...

MUJER: Qué asco.

HOMBRE: Pero acá los ratones no son feos, son sanos, blancos...

MUJER: Yo no me visto como puta, oíste.

HOMBRE: ¿Ah, no? ¿Entonces por qué te pusiste ropa de puta?

MUJER: ¿Qué me hiciste?

HOMBRE: Nada, ellos te hicieron... yo no, yo te traje conmigo.

MUJER: Ellos.

HOMBRE: Ellos.

MUJER: ¿Quiénes? Mi hija, mi hija no está ¡dónde está!

HOMBRE: Apaguemos las luces. No quiero que sepan que estamos acá.

MUJER: ¿Quiénes? ¿Ella?

HOMBRE: Apaga las luces, imbécil.

MUJER: No, las luces se quedan como están, dime qué es lo que está pasando.

HOMBRE: No sé, algo está pasando pero no sé.

MUJER: Tengo miedo.

HOMBRE: ¿No te acuerdas de nada, verdad? ¿No te acuerdas del terror?

MUJER: No, háblame de eso...

HOMBRE: Teníamos mucho miedo.

MUJER: ¿Por qué?

HOMBRE: ¿Por qué te reías, a veces? El límite entre el dolor y el placer se deben tocar el uno al otro en algún punto muy siniestro, pensaba. O le gusta sufrir, o quizás aquello no era sufrimiento, quizás aquello era sólo placer desenfrenado, amoral... quizás no te conocía lo suficiente... porque ahora de repente te vistes de puta.

MUJER: ¿No estabas seguro?

HOMBRE. ¿De que eres puta? Si hubiera estado seguro te pagaba por dos noches para metértela pero no me hubiera casado contigo.

MUJER: No te estoy hablando de eso, no me humilles.

HOMBRE: Ya estamos bien, ya no tenemos miedo...

MUJER: Algo pasó en la ciudad.

HOMBRE: Sí pero ya pasó, acá estamos bien, estamos a salvo, por acá corren conejos, ya no tenemos miedo.

MUJER: Una turba, alguien me hacía daño, o no fue así... ¿no fue así?

HOMBRE: En ese momento pensé que sí. Pero ahora no sé, ahora tengo dudas... ¿Quién más venía en el tren?

MUJER: ¿Qué tren?

HOMBRE: ¿Qué hija?

MUJER: No, no qué hija, qué tren... ¿Qué ruido es ese?

HOMBRE: Son ellos.

MUJER: ¿Quiénes?

HOMBRE: Me siguieron, cierra bien, cerremos con llave y no hablemos, no hablemos porque son ellos, nos tenemos que ir.

MUJER: Tengo miedo, cuidame, no dejes que me pase nada malo... No, yo no dije eso...

HOMBRE: Sí lo dijiste y nos escondimos y apagamos todas las luces.

MUJER: ¡El baño!

HOMBRE: ¿Qué pasa con el baño?

MUJER: No apagué la luz del baño, abrázame, tengo tanto miedo... ¡¿qué fue eso?! Ya están aquí.

HOMBRE: Cállate... Tenemos que aguantar, conozco una cabaña, en esa cabaña no tendremos miedo, está lejos, en un pueblo cerca de la montaña está la cabaña y todo será mejor...

MUJER: Alguien está caminando por el pasillo de la casa, estamos en la ciudad, se acercan, ¿quiénes son?, ¿qué quieren?

HOMBRE: No sé. Teníamos mucho miedo, ya no. Descansemos un poco.

MUJER: No podemos dormir, nos van a encontrar.

HOMBRE: Pero no nos han visto, ya ha pasado mucho tiempo y no nos han visto.

MUJER: ¿Los ves bien? ¿Qué olor es ese?

HOMBRE: Son los pinos, he visto a cuatro pero son más, no entiendo lo que dicen... tengo sueño, ¿por qué no se van?

Se Oye Un Ruido Aterrador.

MUJER: ¿Qué fue eso?

HOMBRE: Nada, cierra los ojos, no hables... todo va a estar bien.

De Pronto La Mujer Grita Desesperada. Alguien La Arrastró De Los Pies.

No grites tan fuerte, ¿qué es lo que te pasa?

MUJER: ¿Cómo no voy a gritar si me tomaron de los pies? ¡¡Ayúdame!!

HOMBRE: Nadie te ha tomado de los pies, estamos lejos.

MUJER: Antes, imbécil, allá en la otra casa, allá en la ciudad me tomaron de los pies esa noche, esa noche me tomaron de los pies y tu no podías verme, nos estamos acordando, ayúdame, me toman de los pies y no puedo verte.

HOMBRE: ¿Dónde estás? No puedo verte, háblame, grita...

MUJER: Grita, sí claro, ¿para que me vuelvas a retar?

HOMBRE: Me quedé solo, debajo de una cama mientras tú gritabas desesperada, aterrada. ¿Qué pasó esos tres días en que dejaste de gritar y yo a veces creía que reías?

MUJER: ¿Por qué no lo recuerdo todo?

HOMBRE: ¿Qué te hicieron?

MUJER: La cortina. ¿De qué color eran las cortinas?

HOMBRE: Damasco.

MUJER: Las cortinas damasco tenían fuego, en la cocina comenzó el incendio.

HOMBRE: Ahora estamos bien.

MUJER: ¡No, no estamos bien!

HOMBRE: ¿Qué te hicieron?

MUJER: ¿No lo viste, acaso?

HOMBRE: No. No supe nada de ti en tres días, tenía miedo, estaba paralizado.

MUJER: ¿Me dejaste a mi suerte?

HOMBRE: Sí.

MUJER: ¿Y no te importó?

HOMBRE: Me decía que podría vivir con esa carga, que con el tiempo lo olvidaría todo, tenía miedo... ¿qué te hicieron? ¿Quiénes eran? ¿Cómo eran?

MUJER: ¿No te importó?

HOMBRE: Por supuesto que me importó.

MUJER: ¿Me quieres?

HOMBRE: No estoy seguro, por eso no puedo salir de la cama, por eso no me atrevo a llorar, pero tengo tanta hambre, ojalá que aparecieras y me dieras comida, pienso, oh... oh. ¿Qué es eso? ¿Estás gritando o gimiendo? ¿Qué te hicieron?

Silencio.

MUJER: Nadie me hizo nada, nadie nunca tuvo miedo.

HOMBRE: ¿Ah, no?

MUJER: Nada es real salvo que mi marido es un desgraciado, un infeliz que me dice puta, un degenerado, un hipócrita...

HOMBRE: ¿Qué fue eso?

MUJER: Si alguien hubiese entrado a la casa...

HOMBRE: ¿A esta?

MUJER: No, a la otra. Si alguien hubiese entrado en la otra casa y me hubiese arrastrado de los pies tu te hubieses quedado debajo de la cama y con el tiempo habrías aprendido a vivir con eso... Eres un desgraciado, un infeliz, un degenerado, un hipócrita...

HOMBRE: Cállate, no tienes idea de lo que estás hablando... ¿Te despertaste acá, no es cierto? Y no tenías idea de cómo llegaste... Hay un hoyo en tu memoria, no me juzgues, no te atrevas a juzgarme y cállate, déjame solo y cuenta pinos o angústiate o lo que sea.

MUJER: ¿Por qué estamos acá?

HOMBRE: Porque no podemos estar allá... porque a ti te hicieron algo y porque yo no pude salir de la cama para ayudarte, estamos acá porque acá debe estar la gente como nosotros, acá y no allá, encerrados y no rebelados, callados y no gritando, acá nos quedamos nosotros y los otros no importan, los otros no existen, los otros nunca existieron.

MUJER: ¿Por qué nos tenemos que quedar acá?

Silencio.

No te enojés... si no hiciste nada por mí...

HOMBRE: Cállate.

MUJER: Si no hiciste nada por mí... te perdono.

Silencio.

HOMBRE: Fuiste tú no yo.

MUJER: ¿Qué cosa?

HOMBRE: A mí me arrastraron de los pies y tú te callaste por tres días debajo de la cama. Fui yo el no ayudado no tú, tú no ayudaste, tú te quedaste. Callada o llorando, da lo mismo porque no fuiste, no saliste, no ayudaste... te quedaste.

Silencio.

MUJER: ¿Yo?

Silencio.

¿Qué te hicieron?, ¿quiénes eran?, ¿cómo eran?

Silencio.

¿No te importó? Por supuesto que me importó ¿Me quieres? No estoy segura, por eso no puedo salir de la cama, por eso no me atrevo a llorar,

pero tengo tanta hambre, ojalá que aparecieras y me dieras comida, pienso, oh... Oh, ya dijiste eso.

Silencio

HOMBRE: En noventa años más por acá pasará una acequia y un niño se va a caer buscando su pelota y se va a ahogar, pero no importará, porque eso será la felicidad, esto no es la felicidad.

Apaga las luces, no quiero que vuelvan.

MUJER: ¿Y si vuelve ella?

HOMBRE: Ella no va a volver.

MUJER: ¿Y qué si lo hace?

HOMBRE: Nada, no hacemos nada, ella ya no es nada nuestro.

El Doble

Se Abre La Puerta.

Entra El Profesor. El Profesor No Viste Muy Bien, El Profesor Es Lo Que

Ya Está Muerto Allá Afuera.

Tiene Los Oídos Reventados

Y Pareciera No Estar En El Tiempo Presente.

Le Siguen Tres Enfermeras Gordas.

Las Enfermeras Parecieran Ser Criaturas No Vivas O Extraídas De Otra

Dimensión.

Siempre Seguirán Al Profesor.

Una Se Llevará Las Manos A La Boca, Otra A Los Oídos Y La Otra A Los

Ojos.

Así, Mudas, Sordas, Ciegas.

El Hombre A Duras Penas Deja Su Maletín En El Suelo Y Trata De

Sentarse. Afuera, El Fin.

*El Profesor Reza. El Profesor Reza A Un Volumen Vergonzoso El
Padrenuestro.
Su Esposa Se Sienta A La Mesa
¿Acaso Dijimos Que Su Esposa Es Un Monstruo?
Su Esposa Es Un Monstruo Que Se Sienta A La Mesa. Es La Hora Del Té.
Y El Profesor Servirá El Té.
Para Dos.
Una Vida Con Temor. Otra Más.
El Profesor Cuidará De Su Mujer.
Y Seguirá Esperando.*

María

*Calle de la ciudad, una mujer, María,
Se acerca a los transeúntes, quienes huyen de ella, quienes la miran con
desprecio,
Quienes la ayudan.*

MARIA: No me mire así, yo no tengo la culpa, yo era capaz, yo antes era... ahora no, ahora soy otra. Yo es otra y yo... y yo... qué futuro este, ¿no? Qué terror este, ¿no?

¿Ve mi cartera? Es original, está un poco sucia porque no he podido comprar un... algo que sirva para limpiarla, pero es original... y mis zapatos, ¿los vio? No, no me da vergüenza que estén rotos porque son originales, son buenos. No me mire con desdén, yo no soy cualquiera, tengo título, tuve universidad, y si mis zapatos están así es porque camino... camino demasiado... escondiéndome, ocultándome, viendo cosas atroces. Con esta cartera y estos zapatos usted no puede desconfiar. Ya se dio cuenta, porque es evidente, ¿verdad? Ya se dio cuenta de mi

uniforme, entonces sabe donde trabajaba. Ayúdeme, por favor. Lo digo en serio. Yo conocí Europa, tuve auto y departamento... soy profesional... pero si no le pido una ayuda no podré comer... nunca quise hijos, ¿sabe? Prefería seguir como estaba... bien. Independiente, rebelde, intensa... no me arrepiento, una cosa es pedir sola y otra querer levantar lástima a costa de un mocoso en los brazos. Lo que sea su cariño, todo me sirve. Perdóneme, tengo mucha vergüenza pero así estamos. Porque este fue un país maldito que no tuvo nunca patria. Lleno de mujeres sueltas de calzones sueltos. Tuve que dejar el orgullo debajo del puente y venir hasta acá. Fueron las cuotas. Fue lo que pasó. Fue lo que invadió, lo que llegó, lo que emergió, lo que se quebró, eso... todo eso fue y yo estoy así y usted no me ayuda, ¿quiere verme las tetas? ¿Quiere que me abra el culo? ¿Quiere que cante qué quiere quiere que me humille más quiere qué quiere quiere que me calle quiere mascarme el cerebro... y todo fue absurdo, todos los esfuerzos, los sacrificios del jornalero, la mezcla del albañil...

Aquí me voy a mantener erguida, de pie hasta el final, estirando la mano hasta que la vergüenza se aleje porque eso es lo único que queda pero que, tarde o temprano también se va a ir, la vergüenza. Aquí, de pie y resistiendo el clima, el peligro, a ellos y a eso. Usted va a poder ayudarme a mí porque va a ver que una tiene mucha hambre... Toy cagá de hambre. Toy que me hago taconera pa manyiarme algo... chiss ahí taría jaboneá too el día.

La del estado fue mi universidad. Cuando todavía era muy difícil entrar, a no ser por el crédito y las becas y todo eso... malditas cuotas, ¿sabe? Ay, me da tanta rabia, ¿sabe? Me dejaron entera sicoseá las deudas a mí. Yo a veces escucho a los gueones que viven conmigo, o sea no que viven, que comparten sitio, no más, a esos gueones no les alcanza pa' ná, con cuéa pa chefica, pa campanilleros, esos gueones son más ignorantes, siempre es que dicen... no, si este sistema culiao nos cagó a todos... no tienen idea de lo

que hablan esos ignorantes, nunca en su vida han defendido una tesis siquiera, si son tan ordinarios, ¿sabe? Andan a puro garabato todo el día, y se vuelan, oh... con decirle que un día estuvieron angustiados que ni reaccionaban, se fumaron como tres monos que les vendió el rucio Julio, pero yo le dije al tiro le dije a él, no, no vengai na acá a alumbrarte conmigo longi culiao porque conmigo vai a perder o creís que no te he cachao cómo me andai mirando la canoa, voh me vai a volarme y después vai a querer puro abusar de mí poh, si yo no soy na gueona. Y capacito que tengái la pichula envenená y me dejai toa fea después pa que no me den ni sota en la lleca. Pa toos esos culiaos tengo el mono amarrao. A mi me han ofrecío pero yo no me voy a andar mandándome al pecho un ñoco al lado de esos giles culiaos, si esos antes eran auxiliares de aseo, no más, o con cuéa eran asistentes de contabilidad, yo no poh, yo tenía el terrible de puesto, no ve que yo le hablo inglés igual. Sí, poh, si es terrible dormir con esa gente y no tener qué comer, si yo me lamento a cada hora, no soporto no poder lavarme el cuerpo o me estreso con mi ropita así toa cochinita... si hasta se me están olvidando los conocimientos, yo me digo toos los días, ya María, vamos a decir palabras difíciles y números cuánticos y voh los vai a analizar como antes y te vai a mandar la partes y todo. Pero me cuesta, si yo le hablaba con palabras bonitas, si tuve profesores, yo le decía dialéctica, estructura, estrategia, yuxtapuesto, pero ahora no me acuerdo, me estoy volviendo una inútil por la re concha e' mi mare y no puede ser, no puée ser, me quiero morirme, si a mí me falta poco pa que un día yo me despierte así, y me vaya en la volá y me quiera matarme y chao, a la cochetumare con toos los car'e guéas...

Ciudad culiá, no más... cómo los jué a pasar esto... cómo por la re chucha e' mi madre, cómo... Ya no anda nadie, los culiaos con plata se escaparon pa la montaña y ahí se van a secar por giles. El olor a mierda que hay, pero no me refiero a olor a caca, olor a mierda de olor a podrío, si de lo único

que se está llenando es de moscas, de esas cucarachas culiás que no se mueren con ná. Pa'llá no más que recién vi un cerro de gueones muertos... Y suma y sigue. Y las turbas, esos machucaos sí que son malos... Tamos toos cagaos, tamos muertos ya. Pero mire la mala cuéa, muertos y todo igual hay que trabajar pa comer... Puta, mijita linda, una monedita pa esta pobre ingeniera, una monedita pa esta pobre desgraciá universitaria...

Caín

Los aullidos del mundo que se acaba, los aullidos del lobo solitario que observa humanos solitarios. Los aullidos que ya no son advertencia de nada, amenaza de nada. Los aullidos de los hombres con zapatillas, con maletín, con faldas, con obesidad mórbida, los aullidos mentales de los enfermos mentales, los aullidos de las legiones de hombres-monstruos, los aullidos llantos, los aullidos perros... Los aullidos del mundo que se acaba.

Un Llaverero Con Forma De Mundo

Es la incertidumbre.

Reconocemos el alojamiento de los que escapan. No sabemos bien de qué. O de quién. Hace mucho tiempo fue un día normal, un día de tantos en que las gentes llegaban al trabajo, a sitios. Un día en que los ciudadanos ya sabían. Ese día ya lo sabían, pero no por saber una cosa se la puede impedir. Después de ese día nadie llegó nunca más a ningún lado. Fue la incertidumbre...

Afuera nada tiene claridad, quizás haya animales moribundos, hordas de gente que grita y corre, tormentas, o miles y miles, todas las hojas de las oficinas del mundo que se dispersan por el espacio anulándolo todo.

La gente pareciera perder el rostro dentro de este lugar, todos quienes lo habitan pareciera que han perdido sus rostros. Los rostros perdidos de los que habitan han desaparecido hace siglos.

Hubo una ciudad, una ciudad construida, hubo habitantes en esa ciudad, gente. Los habitantes circulaban por esa ciudad e iban a las escuelas de esa ciudad y trabajaban y nacían y morían. Hubo una ciudad en la que nos infiltramos. Ahora no hay nada.

Miramos hacia la ventana. Amanece y el sol se cuele dentro. Hoy será un día caluroso.

Fin