

“UNA SALIDA”:
APROXIMACIÓN PRÁCTICA AL GÉNERO DRAMÁTICO

ANDRÉS FELIPE MORENO TÉLLEZ

TRABAJO DE GRADO
Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, 2018

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Juan Felipe Robledo Cadavid

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez Gómez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Juan Felipe Robledo Cadavid

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a Juan Felipe Robledo por su colaboración, a Manuel Ochoa y la Revista 20/20 por su constante apoyo y retroalimentación, y a todo aquel que haya estado pendiente de que este trabajo se realizara.

TABLA DE CONTENIDO

CAPITULO 1

1. Introducción.....	5
2. ¿Qué es la dramaturgia?.....	7
3. El género teatral.....	11
4. El Teatro del Absurdo.....	13
5. Contexto de escritura.....	20

CAPITULO 2

Obra “Una salida”.....	21
------------------------	----

CAPITULO 3

1. Pre-escritura.....	59
2. Escritura.....	61
3. Después de un ejercicio de recepción.....	69

CAPITULO 4

1. Socialización.....	71
2. Conclusiones.....	73

BIBLIOGRAFÍA.....	75
-------------------	----

CAPÍTULO 1:

1. Introducción

Durante mi época escolar siempre fui un mal estudiante, el salón de clases se sentía como una prisión. Me sentía ajeno al espacio, me hacía atrás para poder dibujar en las últimas páginas de los cuadernos figuras geométricas repetitivas para causar ilusiones ópticas. Pero en el 2008, cuando cursaba 6to grado, hice parte del montaje de *Los crímenes de la calle Morgue* (1841), una adaptación del cuento de Edgar Allan Poe. El mismo año participé en un concurso de cuento en Cali donde ocupé el octavo lugar. En un solo año encontré dos espacios donde podía desarrollarme personalmente: la literatura y el teatro. En el 2012 participé como co-director, actor y libretista en una adaptación de *Alicia en el país de las maravillas* (1865) de Lewis Carroll. Durante ese proceso encontré en la dramaturgia un lugar donde ejecutar mis dos pasiones. Cuando llegué a decidir qué carrera escoger, decidí estudiar literatura para seguir escribiendo cuentos y escribir teatro.

Conforme avancé en la carrera me dí cuenta de que la dramaturgia estaba en un segundo plano. Las clases se concentraban en la narrativa y la poesía, pero no había un acercamiento profundo a la dramaturgia. Entre todas las clases de la carrera pude leer únicamente los trágicos y los cómicos clásicos, los entremeses de Cervantes, la obra dramática de Lorca, unos textos de Brecht y *El corazón a gas* (1921) de Tristan Tzara. Dentro del énfasis de escritura creativa existía la clase “Taller de guion”, pero esta clase estaba concentrada en la elaboración de guiones cinematográficos y en toda la terminología necesaria para escribirlos. Así que mientras crecía en otros géneros literarios como la poesía, la narrativa y el ensayo, nacía una duda sobre el papel de la dramaturgia dentro de los estudios literarios o de una posible ruptura entre el teatro y la literatura. Entonces nació la

idea de trabajar la dramaturgia dentro de mi trabajo final: escribir una obra de teatro y mostrar todos los elementos literarios que tiene dicho ejercicio.

En primera instancia debía mostrar que dentro del oficio del dramaturgo hay toda una experiencia literaria: cuando se piensa en dramaturgia hay una noción sobre un texto literario que es llevado a la escena por un grupo de actores en una sala de teatro (en un sentido general es muy acertado), Pero la definición no ofrece una visión literaria del texto. No hace notar la dimensión literaria de la obra.

Si se requiere una aceptación del carácter literario de la dramaturgia podemos consultar la lista de los galardonados con el Nobel de literatura entregado por la academia sueca, entre la lista encontramos varios dramaturgos premiados por ese tipo de escritura: en 1904 fue premiado el español José Echegaray, cuya controversia por el otorgamiento resultó ser, de manera paradójica, una de las causas del surgimiento de la Generación del 98. Después, en 1910, sería premiado el alemán Paul von Heyse, al año siguiente entraría a la lista el belga Maurice Maeterlinck. y al año siguiente el dramaturgo alemán Gerhart Hauptmann. No sería hasta 1922, con la concesión del premio Nobel al español José Benavente, que el teatro ocuparía un sitio en la historia del galardón. Luego, en 1925, le sería otorgado a uno de los dramaturgos más importantes de la primera mitad del siglo XX: George Bernard Shaw. En 1934 sería premiado el italiano Luigi Pirandello, y en 1936 el norteamericano Eugene O'Neill. El siguiente galardonado fue en 1966, cuando se premió a la sueca Nelly Sachs. Después, en 1969, sería premiado el dramaturgo Samuel. En 1985 fue premiado el primer dramaturgo no europeo: el nigeriano Wole Soyinka; y en 1997 el italiano Dario Fo. En el 2000 el premio le fue otorgado a Gao Xingjian y finalmente, los últimos

Nobel entregados por obras dramáticas fueron en 2004 y 2005 a la austriaca Elfriede Jelinek y al inglés Harold Pinter, respectivamente.

Sin duda hay un interés de la academia literaria europea en la dramaturgia como una forma de experiencia literaria dentro de los diferentes géneros que tiene la literatura. Incluso se remarca en estas concesiones la importancia de conocer las diferentes tradiciones dramáticas en varios idiomas.

En este trabajo haré una exploración artística aproximándose a la dramaturgia como creador para indagar cómo la escritura dramática funciona como una experiencia literaria. Para eso debo explicar conceptos fundamentales que definirán cómo se hará el texto:

2. ¿Qué es la dramaturgia?

No es un género fácil de tratar pues su definición es confusa. Su definición cambia de acuerdo al pensamiento contemporáneo del teatro. Así que la definición también requiere una reflexión sobre el estado del arte. En el libro *Qué es la dramaturgia y otros ensayos* (2010) de Joseph Danan, el autor inicia su ensayo principal diciendo:

¿Qué es la dramaturgia? Plantear esta pregunta hoy es no solamente intentar definir una noción que sabemos hasta qué punto es huidiza para quien pretende aproximarse a ella, sino también enfrentarnos a un estado del teatro, el nuestro, al inicio del siglo XXI, cuando se deshace todo lo que creíamos saber del drama, de la acción, incluso del teatro mismo. ¿Qué sucede con la dramaturgia cuando el teatro cede a la tentación de expulsar al drama de su esfera, cuando la acción se desintegra y se desacredita

hasta el punto de parecer anularse, cuando el teatro se hace danza, instalación, *performance*? (Danan, 11)

Como lo indica la cita, el teatro ha abandonado al texto. Se ha ido más hacia géneros más corporales y silenciosos. El drama ha pasado a un segundo plano. Pero cualquier tipo de definición requiere una petición de principio. Danan nos ofrece dos sentidos previos a su análisis sobre la dramaturgia en el siglo XXI:

Intentemos formular dos definiciones provisionales. En su primer sentido la dramaturgia sería entonces el “arte de la composición de las obras de teatro”, definición que es aceptada por consenso (...). Tomemos esta definición como una simple referencia inicial, un punto de partida. En lo que concierne al segundo sentido, llamado moderno, más allá de la diversidad de las concepciones y de las prácticas, yo propondría como definición: “Movimiento de tránsito de las obras de teatro hasta llegar a la escena”. Debemos preguntarnos si estas consiguen abarcar el vasto campo de la dramaturgia. Podemos de antemano suponer que no. (13)

La definición 1 se conecta más con lo que nos interesa de la dramaturgia. Sin embargo, la definición 2 es la primera pista de la separación entre teatro y literatura. En el libro el autor nos muestra un concepto llamado “Dramaturgia de Hamburgo” donde la segunda definición se fortalece y hace que el teatro se emancipe del texto. Incluso, el autor señala como el carácter literario de esta se volvió negativo:

La exclusión de cualquier referencia explícita a la escena en el primer sentido de la palabra puede ser esclarecida por los análisis de Christian Biet, quien nos recuerda que el texto teatral del pasado estaba *también* constituido por un “*performance*”, y que esta dimensión se ha ocultado en beneficio de la primicia del texto(...) Quizá se puede

entender ahora por qué la palabra “dramaturgia” ha estado cargada de negatividad. Como si recordara demasiado a lo que se había rechazado del texto literario, es decir, la escena, se admite “obra de teatro”, incluso “poema dramático” como género literario, pero no “dramaturgia” que remitiría a la práctica de la escena y a eso que Christian Biet designa “*performance*”. (15-16)

Es claro entender que ambas definiciones no son excluyentes. No se trata de definiciones enemistadas de dos visiones teatrales completamente diferentes, se trata de visiones complementarias. Danan soluciona el conflicto cuando dice: “Lo que desde ahora podemos considerar ya aceptado es el hecho de que el texto no es sino un elemento más de la “polifonía” del espectáculo.” (33). ¿Cómo funcionan las dos definiciones de dramaturgia dentro de la creación final? Para ello es necesario entender la primera definición como un ejercicio de creación literaria y la segunda como un ejercicio hermenéutico, es decir, un trabajo de interpretación. Si un montaje teatral tuviera solamente un trabajo de dramaturgia hermenéutica podría resultar en un ejercicio parecido a una improvisación. Pero sí un montaje fuera textocéntrico (concepto de Danan) el trabajo de los actores, directores, vestuaristas, luminotécnicos y todo el equipo del montaje teatral no sería de creación; serían operarios de una máquina de *mimesis*. Al respecto el autor dice:

Cuando se decide montar una obra clásica o contemporánea provista de una dramaturgia en el sentido 1, esta dramaturgia es ineludible y determina la dramaturgia 2 y su puesta en escena, o cobra una gran importancia en su determinación. Es decir, ella impone, lo queramos o no, una cierta subordinación del resto de los materiales de la representación: de hecho, no se trata del texto -razón por la que ponemos en cuestión el que se produzca un fenómeno del textocentrismo-, sino de la dramaturgia

1. Más que de textocentrismo habría que hablar, si el barbarismo no fuera demasiado complicado como para aceptarlo, de dramaturgocentrismo. (34)

Pero la segunda dramaturgia también tiene un sentido creativo que finaliza en el montaje teatral. Su trabajo hermenéutico consiste en tomar el texto dramático, observarlo e interpretarlo para llegar a una creación de lo que a cada miembro del equipo de montaje le corresponde. El texto es la base de la creación final. En ese sentido, la dramaturgia hermenéutica se define en una sentencia: interpretar también es crear. Danan dice:

El texto dramático, tal y como he indicado ya varias veces, tiene la particularidad de no ser únicamente textual. Es esto lo que obliga a ampliar la hermenéutica de Ricoeur para hacer de ella una dimensión de la dramaturgia. Al enfrentarnos a una obra, no podemos contentarnos con aislar el texto para hacerlo entender. Se monta el texto en la articulación que este exige en relación con cada una de las categorías dramáticas que conforman el complejo tejido de la obra. (40)

Así, la dramaturgia es un texto literario para la escena. Una forma representativa destinada a hacerse teatro. Conservar el texto original del autor es un ejercicio estético puede ser considerado como una herramienta de análisis histórico que vale la pena preservar dentro de los libros; también como una manera de permitir a quienes deseen ponerla en la escena, una guía para que creen desde la interpretación y una forma en que un contexto se enfrente a otro en la relación representación-espectador. En este orden de ideas, el montaje teatral, aparte de ser un arte distinto a la literatura, es también un ejercicio de creación hermenéutica que existe para ser puesto a dialogar con un contexto diferente.

3. El género teatral

Como este trabajo no es un estudio teórico sobre la dramaturgia sino un ejercicio de escritura, me veo en la obligación de explorar qué tipo de escritura quiero llevar a cabo. Dentro de la dramaturgia encontramos dos géneros clásicos que conviven desde la antigua Grecia: La tragedia y la comedia. Dentro del libro *Poética* de Aristóteles, el filósofo clasifica el género, que se identifica por la estructura del texto: en la tragedia un personaje (generalmente un héroe mítico dentro de la cultura griega) comete un error ético que le provoca una serie de fatalidades que son causal de su desdicha, de tal manera que el espectador haga una reflexión o “catarsis” de dicha situación representada. Dice Aristóteles:

Así, la tragedia es la imitación de una acción seria y completa, de una extensión completa, de una extensión considerable, de un lenguaje sazonado, empleando cada tipo por separado, en sus diferentes partes, y en la que tiene lugar la acción y no el relato, y que por medio de la compasión del miedo logra la catarsis. (Aristóteles, 47)

La comedia es una historia donde los personajes, dentro de la trama de la obra, hacen una sátira de su sociedad (definición no dada explícitamente por Aristóteles). Estas definiciones serían conocidas como la dramática aristotélica. Y así fue durante siglos. Shakespeare se inscribirá en el mismo código, Cervantes igual, e incluso Lorca, por decisión propia, aún conserva esas estructuras como sustrato de su visión de lo teatral. Son muy pocos los autores que traten de buscar un subgénero diferente a estos. Sin embargo, después de las grandes guerras del siglo XX el mundo se sume en el sin-sentido y muchos autores se vuelcan a hacer un subgénero poco explorado: La tragicomedia.

La tragicomedia es un género híbrido entre las dos estructuras principales del teatro aristotélico. Su primera aparición como concepto la hace el dramaturgo Plauto en su obra *Anfitrión* cuando el dios Mercurio hace el prólogo de la obra:

Ahora os voy a decir, primero a qué he venido y después os explicaré el argumento de esta tragedia. Pero bueno, ¿qué pasa?, ¿fruncís el ceño porque he dicho que iba a ser una tragedia? Nada, no hay que apurarse, soy un dios, la transformaré; si es que estáis de acuerdo, la volveré de tragedia en comedia sin cambiar un solo de verso. ¿Queréis, sí o no? Pero tonto de mí, de preguntároslo, como si no supiera lo que queréis, siendo un dios. Ya sé lo que os gustaría: haré una mezcla, una tragicomedia (Plauto, 21)

Sin embargo, la obra sigue inscrita en los cánones de la estructura aristotélica de la comedia. Se cree que el primero en usar la tragicomedia como género clasificado fue Lope de Vega en su afán por renunciar a la dramática aristotélica. Dentro de su ensayo *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), Lope dice:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho:
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza (de Vega)

Así surge un nuevo género híbrido que trata de evolucionar dentro de la escena teatral hasta que llega el siglo XX con su disputa ante lo genológico. Después de las dos grandes guerras queda en el mundo un sentimiento generalizado de desconcierto. No hay claridad sobre nada,

la época de la posguerra no es más que un ruido sordo. Ante esta realidad evidente, los dramaturgos empiezan a usar la tragicomedia para hacer catarsis de toda esa carga emocional que dejó la guerra. Pero no la usan como mezcla sino como un conflicto en la hibridación del género. Inspirados en el concepto del “absurdo” de Albert Camus, aparece el Teatro del absurdo.

4. El Teatro del absurdo

El teórico Martin Esslin en su libro *El Teatro del Absurdo* (1962) habla sobre este tipo de teatro, señala sus características y hace todo un planteamiento literario y filosófico sobre este tipo de Teatro. Este libro no solamente definió y señaló los elementos más importantes de estas manifestaciones artísticas, también ubicó a los representantes más importantes del movimiento y se convirtió en el texto base de cualquier estudio que se haga sobre el Teatro del Absurdo. En el libro, Esslin señala que los más importantes exponentes son Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Jean Genet y Harold Pinter (este último introducido tardíamente al grupo principal). Estos autores nunca trabajaron juntos, no eran una generación como se entiende a grupos como La Generación del 27 o la Generación Beat. Cada uno trabajó individualmente su escritura y cada uno exploró el absurdo desde su punto de vista. Pero no estuvieron aislados totalmente de los otros. La mayoría llegaron a un lugar donde se establecería posteriormente el centro de su movimiento: París. Esslin agrega:

Esto no quiere decir que sea una corriente esencialmente francesa. Se halla ampliamente basado en la tradición cultural de Occidente, en países como Gran Bretaña, España, Italia, Alemania, Suiza, EE.UU. E igualmente Francia. (...) Como eje del movimiento cultural moderno, París es más un centro internacional que francés, actúa como un imán atrayendo a artistas de todas las nacionalidades, que buscan la libertad para su trabajo y poder vivir su inconformismo sin estar

obsesionados por la necesidad de mirar por encima de sus hombros para ver cuál de sus vecinos se escandaliza. (...) El Teatro del Absurdo emana de la misma tradición y se alimenta de las mismas raíces. Un irlandés, Samuel Beckett; un rumano, Eugène Ionesco y un ruso de origen armenio, Arthur Adamov, no solo encontraron en París la atmósfera que les permitió experimentar con plena libertad, sino además oportunidades para poder realizar su obra. (...) el hecho es que no existe otro lugar en el mundo donde se puedan encontrar tantos hombres de teatro de primera clase, con valor e inteligencia suficientes como para imponer los experimentos de los nuevos dramaturgos y ayudarles a adquirir una técnica teatral sólida. (Esslin, 17-18)

Definirlo es una tarea difícil, su espíritu desprovisto de sentido hace difícil un análisis formal de la obra en sí. No obstante, es imposible estudiar este tipo de teatro alejándose completamente de su contexto histórico. Su surgimiento responde a una época donde reina ese absurdo que tanto se ha mencionado, es menester entonces estudiarlo con una perspectiva histórica. Esslin indica en el texto que un estudio literario sobre esta manifestación artística requiere que se estudie dentro de un contexto histórico y como parte de una tradición. De esa manera se puede encontrar su definición y su papel dentro del pensamiento contemporáneo (18-19). Ante esto, es necesario ubicarlo históricamente y buscar sus correspondencias literarias.

El Teatro del Absurdo nace en la posguerra, un periodo artísticamente estéril: el holocausto judío perpetrado por la Alemania Nazi dejó en shock a la sociedad al darse cuenta de las capacidades violentas del hombre. A razón de eso, Theodor Adorno escribe en su ensayo *Crítica de la cultura y la sociedad* (1955) “Luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema” (Adorno, 29). Pero la afirmación de Adorno

se puede extender al resto de las artes. Por lo que la mayoría de artistas de la posguerra tienden a un “anti-arte”. El Teatro del absurdo se inscribe en esa misma tendencia. Empieza a tomar influencias de tradiciones anteriores como la literatura de Lewis Carroll, Los personajes Bufones de Shakespeare, la Poesía *non-sense* de Philippe de Rémi e incluso piezas vanguardistas de comienzos del siglo XX como lo son Apollinaire y Tristan Tzara. Pareciera que la trama y el lenguaje se desarticulan de la realidad. Parece un sueño en el que todo carece de sentido. Esslin sobre esto dice:

Otro elemento básico de las antiguas tradiciones presente en el Teatro del Absurdo, es el uso de las formas míticas alegóricas y oníricas de pensamiento -es decir, la proyección en términos concretos de las realidades psicológicas-. Hay una estrecha relación entre el mito y el sueño; los mitos han sido llamados imágenes colectivas de los sueños de la humanidad. El mundo mítico ha dejado prácticamente de ser efectivo en las modernas sociedades racionalmente organizadas (...). Sin embargo, como señala Mircea Eliade, “a nivel de la experiencia individual no ha desaparecido totalmente; se deja sentir en los sueños, los anhelos y las fantasías del hombre moderno”. Estos son los anhelos que el Teatro del Absurdo trata de expresar. (Esslin, 261)

Pese al rastreo de la tradición, este tipo de teatro se desarticula de cualquier idea de dramaturgia concebida anteriormente. Aunque se puede hacer una conexión con el espacio onírico, las obras no son declaradamente sueños. Hay un conflicto entre el mundo real y el mundo de los sueños. Incluso, al hacer uso de la tragicomedia, no se concibe de la misma manera en que la concibió Lope de Vega. Mientras él hace una mezcla de ambos géneros, la tragedia y la comedia, el Teatro del absurdo los enfrenta dentro de la trama. El conflicto del género también corresponde a lo absurdo de esta forma de hacer teatro.

Pero entonces, ¿Qué es el absurdo? No corresponde a algo ridículo (como se pensaría en un lenguaje coloquial). Pues bien, como se mencionó anteriormente, el término viene de Camus, Sartre y los existencialistas. Estos filósofos en sus libros se encontraron inmersos en una angustia metafísica ante un sinsentido vital. En *El mito de Sísifo* (1942) de Camus hay una corta explicación del significado del absurdo. Camus dice:

Un mundo que se puede explicar incluso con malas razones es un mundo familiar. Pero, por el contrario, en un universo privado repentinamente de ilusiones y de luces, el hombre se siente extraño. Es un exilio sin recurso, pues está privado de los recuerdos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra prometida. Tal divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decorado, es propiamente el sentimiento de lo absurdo. (Camus, 18)

El absurdo es, entonces, un sentimiento de desasosiego, un hacer sin sentido. El hombre avanza en sus objetivos para siempre volver a un inicio donde la felicidad y la satisfacción son imposibles de alcanzar. Los ideales, las ilusiones y los propósitos están desprovistos de valor.

No hay que olvidar que los existencialistas también fueron dramaturgos: Sartre y Camus usan este género como medio para hacer alegorías que expliquen sus pensamientos sobre el absurdo. Sin embargo, distan bastante del Teatro del Absurdo. Es un tratamiento totalmente diferente. Los existencialistas intentan ejemplificar su teoría del absurdo y la angustia metafísica de este a través de diálogos que terminan en un razonamiento lógico coherente. Pero esto está totalmente lejano al sentimiento del absurdo. Los autores del absurdo muestran ese sinsentido de manera cruda dentro de sus obras. Los personajes no se inscriben en reflexiones lógicas acerca de su situación o de su conflicto. Los mismos diálogos

de los personajes hacen parte del absurdo y no todo el tiempo tienen sentido. Y en caso tal de que se empiece a construir un sentido, éste se derrumba y vuelve a la situación inicial, en una especie de eterno retorno. Cómo dice Esslin:

(Los existencialistas) presentan la irracionalidad de la condición humana, con un razonamiento altamente lúcido y construido con toda lógica, mientras que el Teatro del Absurdo hace lo posible por presentarnos esta misma idea y lo inadecuado de los mecanismos racionales, mediante el abandono sistemático de las convenciones tradicionales y el razonamiento discursivo. Así, Sartre y Camus, presentan este nuevo contenido ideológico valiéndose de la antigua convención escénica, mientras el teatro del absurdo va más allá y trata de lograr una unidad entre sus suposiciones básicas y la forma en que se expresan. (Esslin, 15-16)

Esslin, posteriormente, muestra que usar los argumentos lógicos para explicar eso implica aceptar que la lógica puede sacarnos del absurdo y que los dramaturgos del absurdo evitan eso, que no intentan explicarlo sino lo muestran. “Este esfuerzo por integrar fondo y forma es lo que separa al Teatro del Absurdo del Teatro Existencialista” (16).

Pero el Absurdo funciona como una cárcel, un encierro no necesariamente físico. En obras como *Esperando a Godot* (1953) de Samuel Beckett los personajes viven encerrados en su propia espera. Buscan muchos medios para huir, pero no encuentran cómo liberarse de ella, se sumergen en una trama cíclica donde toda opción de escape (por absurda que sea) define y construye a los personajes, pero es reducida por el sinsentido de la condición humana. Y esa es la única pista de lo que podría ser una estructura del absurdo: La construcción del personaje a partir de esa opción de sentido, pero dónde un constante estribillo suscita el absurdo y se vuelve entonces al punto de inicio.

El absurdo es una búsqueda constante de un sentido regulador del mundo, un elemento que funcione como catalizador del mundo. En su texto Esslin hace referencia a la pérdida de Dios después de la publicación de *Así habló Zaratustra* y menciona que ante las dos guerras que sirven como una lección de la falsedad de los sustitutos de Dios, todavía se busca el principio integrador de un mundo sin propósito. Ofrece entonces una definición que engloba lo que significa el Teatro del Absurdo:

El Teatro del Absurdo es una de las expresiones de esta búsqueda. Encara valientemente el hecho de que aquellos para los que el mundo ha perdido su explicación y significado central ya no les es posible aceptar por más tiempo las formas artísticas basadas en la continuidad de standards [sic.] y conceptos sin validez; esto es, la posibilidad de conocer las leyes de la conducta y los valores esenciales, como formas deducibles de unos sólidos cimientos de certeza revelada, sobre el fin del hombre en el universo. Al expresar el sentimiento trágico por la pérdida de estas certidumbres fundamentales, el Teatro del Absurdo, por extraña paradoja, es también síntoma de lo que probablemente se aproxima más a una búsqueda genuinamente religiosa de nuestro tiempo. (...) El Teatro del Absurdo forma parte del incesante esfuerzo de los verdaderos artistas de nuestro tiempo por derribar la pared muerta de la complacencia y el automatismo y establecer un conocimiento de la situación humana enfrentada con la realidad fundamental de su condición. (302).

De esta manera el Teatro del Absurdo no solo le expone al público la escena del sin-sentido y el sentimiento del absurdo, sino que castiga y hace notar al espectador la naturaleza de las herramientas que él mismo ha adoptado para dar sentido a su vida.

Finalmente, el Teatro del Absurdo no es un despropósito como forma artística. Funciona como radiografía de una época llena de incertidumbre, una forma de encarar el sinsentido de un mundo sin luces, desprovisto de cualquier noción unificadora que permita entender el mundo y que no sea solo caos y vacío. Una manera de encarar la angustia metafísica que implica vivir una existencia sin propósito alguno. Esslin finaliza su texto diciendo:

Un fenómeno como el Teatro del absurdo, no refleja desesperación o significa una vuelta a las oscuras fuerzas irracionales, sino que expone el sueño del hombre moderno por coincidir con el mundo en que vive. Intenta hacerle encarar la condición humana tal como es realmente, a fin de liberarle de conformismos y desengaños (...) Hoy en día, cuando la muerte y la vejez son cada vez más disimuladas tras los eufemismos y la reconfortante charlatanería, y la vida se ve amenazada de asfixia y mecanizada, la necesidad de enfrentar al hombre con la realidad de su situación es mayor que nunca. Pues la dignidad del hombre consiste en su habilidad para encarar la realidad en todo su sinsentido, aceptarla libremente, sin miedo, sin ilusiones y reírse de ella (396).

5. Contexto de la escritura

Ante las conclusiones a las que me lleva esta definición e investigación con respecto al Teatro del Absurdo, debo pensar este ejercicio de escritura en los tiempos en los que vivo: el sinsentido se perpetuó con el pasar de los años. Después de las grandes guerras siguieron apareciendo más conflictos que marcaron todo el siglo XX, este nuevo milenio parece ser una continuación de los mismos, y la sobrecarga de elementos que alimenten una noción de unidad se han ido acumulando, pero con una engañosa manera que parece ser la de llenar esos vacíos con mercancías y productos que hacen más tolerable la angustia. Se le dio un

sentido al mundo, pero un sentido que es falso. Igualmente, las cosas que más generan angustia han sido romantizadas con ídolos y formas de vida que tratan de calmarla. En estos tiempos, el Teatro del Absurdo vuelve a estar vigente.

CAPÍTULO 2

Una Salida

Por: Andrés Moreno Téllez

Personajes

Gustavo: Paciente se hospital psiquiátrico, viste una pijama de rayas y anda descalzo.

Juan: Acompañante de Gustavo, viste con un traje fino, corbata, y lleva el pelo hacia atrás con gel.

Luisa: Doctora, Viste de manera elegante y una bata blanca.

Camilo: Enfermero, viste un uniforme de enfermero parecido a una sudadera.

(Escenario en negro)

Voz en off

Hospital San Jerónimo, ala de psiquiatría. Paciente: Gustavo Ferrer. Edad: veinticinco años. Orientación sexual: No refiere. Descripción: El paciente se encuentra medianamente lúcido pese a presentar alucinaciones recurrentes, se presenta consumo de opioides, cocaína, heroína, marihuana y alcohol. El paciente refiere que en las mañanas se encuentra desorientado y con bajo ánimo. Ideas recurrentes de suicidio, el paciente ingresa por un intento de suicidio usando opioides y alcohol. Diagnóstico: trastorno depresivo mayor con agravante por consumo de sustancias psicoactivas.

(Se enciende la luz, hay una cama en el centro del escenario y un perchero donde hay colgado un abrigo, una bufanda y un sombrero. En el lado opuesto al perchero hay una puerta. Sentado al borde de la cama está Gustavo en pijama. Al lado izquierdo está Juan ojeando el registro del hospital)

Juan

Gustavito, Gustavito, Gustavito

Gustavo

¿Encontraste algo? ¿Hay alguna forma de salir?

Juan

Yo qué voy a saber, no soy médico. Lo único es que esto no pinta nada bien.

Gustavo

¿Por qué?

Juan

Dice que ingresaste por un intento de suicidio y que presentas ideas constantes de volver a intentarlo. Si yo fuera médico, no te daría oportunidad de salir.

Gustavo

Tú no entiendes.

Juan

¿Qué no voy a entender? A tus cortos veinticinco años ya te estás matando.

Gustavo

Pues sí, pero es más complicado de lo que parece.

Juan

En tu cabeza.

Gustavo

En serio.

Juan

A ver, explícame.

Gustavo

Pues... sí fue un intento.

Juan

Sí, claramente.

Gustavo

Pero no lo estaba intentando de verdad.

Juan

¿Cómo así?

Gustavo

No pienso morirme ahorita.

Juan

¿Entonces cuál era tu intención tragándote esas pepas?

Gustavo

Quería saber cómo se sentía.

Juan

¿Cómo se sentía qué?

Gustavo

Morirse.

Juan

(Ríe) La verdad es que a veces no entiendo ni una palabra de lo que dices.

Gustavo

Sabía que te ibas a reír, a ti no te importa lo que me pasa.

Juan

A ver si entiendo. No te quieres morir, pero intentaste matarte para saber que se sentía.

Gustavo

Cuando lo dices así suena idiota.

Juan

Es idiota.

Gustavo

En mi cabeza es bastante lógico. Mira, yo no quiero morirme ya, estoy esperando a cumplir 27, para fingir que por lo menos mi muerte fue interesante.

Juan

¿Y eso en que la hace interesante?

Gustavo

Pues... el club de los 27. Jimi Hendrix, Kurt Cobain, Janis Joplin.

Juan

¿Y has hecho algo más de tu vida aparte de intentar matarte?

Gustavo

No mucho, la verdad.

Juan

A ver, si tanto quieres ser parte de ese club, ¿por qué intentaste matarte temprano?

Gustavo

Pues... le tengo miedo a la muerte.

Juan

Ay por Dios, esto es absurdo, no te burles de mí, muchacho.

Gustavo

No, es en serio... pues, no es en sí a la muerte. Es más bien que no sé qué me espera después.

Juan

Entonces es un miedo teológico.

Gustavo

Teo... ¿Qué?

Juan

Teológico. (Silencio) Es decir ¿Crees en Dios?

Gustavo

No sé, no me ha hecho falta los últimos años.

Juan

Ni Dios, ni ley. La tienes difícil, Gustavito. Pero adelante, no hagas nada. Espera lo que quieras y en dos años tu tumba dirá: "Aquí yace... Nadie".

Gustavo

Puedo hacer algo en estos dos años.

Juan

Pues te aprieta un poco el tiempo, pero no es mala idea. Hay que explotar tus capacidades para que realmente valga la pena todo esto que estás diciendo. A ver, ¿qué sabes hacer? (silencio) ¿Tienes algún talento especial? (silencio) ¿Sabes hacer algo interesante? (silencio) ¿Hay algo que hagas aparte de quedarte callado? (silencio) Esto es absurdo, no colaboras en nada.

Gustavo

Perdón, no es mucho lo que sé.

Juan

"Aquí yace un bueno para nada".

Gustavo

No es mi culpa, mamá era muy sobreprotectora, no me dejaba salir de casa. A duras penas fui al colegio unos cinco años, un día me golpearon y ella decidió que no volvería, que me enseñaría todo en casa.

Juan

Supongo que fue muy buena.

Gustavo

Ella no era una gran maestra, además le gustaba salir de fiesta. A duras penas estaba en casa. Había veces que pasaban semanas sin enseñarme nada. Y yo qué iba a saber el mal que ella me estaba haciendo.

Juan

¿Pero todo lo que sabes, lo que le has mostrado a los médicos y eso?

Gustavo

Todo eso lo aprendí en la calle.

Juan

¡Ah! Pero tu mamá te dejó salir después.

Gustavo

No, yo me escapaba por la ventana del patio.

Juan

Ya sé, tu gran problema fue tu mamá

Gustavo

Mamá...

Juan

Sí, piénsalo, es la salida perfecta.

Gustavo

Sus manos suaves acariciándome la mejilla, su cabello rubio, su mirada tierna...

Juan

Una mala madre...

Gustavo

Cariñosa...

Juan

Fiestera...

Gustavo

Generosa...

Juan

Bebedora...

Gustavo

Delicada...

Juan

Vagabunda...

Gustavo

Atenta...

Juan

¿Atenta? ¡Se le olvidó tu educación!

Gustavo

Lo hizo por protegerme.

Juan

De niños que aún no sabían ni limpiarse los mocos.

Gustavo

Lo hizo porque me amaba.

Juan

Lo hizo por cobarde.

Gustavo

No fue culpa de ella.

Juan

Lo fue.

Gustavo

¡Que no!

Juan

¡Que sí! (pausa) O por lo menos puede serlo. Si empiezas a justificarse en eso, vas a salir rápido.

Gustavo

¿Y qué le digo a los médicos?

Juan

Primero, hay que hacer cara inocente. Aquí el secreto es hacerse la víctima. (le acomoda el gesto con las manos) Eso... luego tienes que decirle al médico: (en tono tierno) “Después de reflexionar mucho, entendí que mi vida vale la pena. Quiero cambiar, quiero salir y ser alguien en la vida, no soporto la idea de ser un inútil. Quiero estudiar y trabajar para ser alguien en la vida. Ahora entiendo que todo es culpa de mi mamá...” le explicas el asunto y en menos de tres días estás afuera.

Gustavo

¿Estás seguro?

Juan

Claro que sí.

Gustavo

Más te vale, ya no recuerdo como era el mundo afuera.

Juan

Tu tranquilo, todo saldrá a la perfección.

Gustavo

Tengo miedo.

Juan

Confía en mí.

Gustavo

Tengo mucho miedo.

Juan

No te me vayas a echar para atrás.

Gustavo

No, no puedo, no lo voy a hacer.

Juan

Es tu última oportunidad.

Gustavo

No puedo decir una mentira, me da mucho miedo.

Juan

Entonces en dos años dirán: “Aquí yace un cobarde”.

Gustavo

No voy a mentir.

Juan

No es una mentira, es la verdad... a medias... y un poco amañada. ¡Pero la verdad es la verdad!

Gustavo

¿Ya viste dónde estamos? Aquí no hay verdades.

Juan

Qué pesimista.

Gustavo

Aquí las verdades vienen inyectadas o en pastillas.

(Apagón)

Voz en off:

El paciente, debido a sus problemas, se encuentra consumiendo varios fármacos para su tratamiento: Sertralina para la depresión, Valium para sus ataques psicóticos. Ibuprofeno para sus dolores de cabeza, Naproxeno para sus dolores musculares, Valproato de Magnesio para la ansiedad y Trazodona para conciliar el sueño. Se recomienda constante monitoreo para evitar cualquier reacción adversa.

(se enciende la luz)

Gustavo

Mamá era parecida. En su tocador tenía pepas para todo: para el dolor de cabeza, para la migraña, para el dolor de estómago, para que no se le cayera el pelo, para bajar la tensión, para volverla a subir, para que no le faltaran vitaminas, para dormir... ¡Para todo! Pero eso sí, no comía enlatados porque tenían muchos químicos.

Juan

Es muy triste ver en lo que se convierte la gente con esas pastillas.

Gustavo

Pero ninguna pastilla la salvó de lo que la mató.

Juan

¿Ah no?

Gustavo

No, las medicinas no te salvan de que un camión te pase por encima.

Juan

Terrible...

Gustavo

Pero real.

Juan

Lo dices con mucho cinismo.

Gustavo

Pues sí, desde que entré aquí, dejé de importarme. No te negaré que a veces la extraño. Pero me da risa cómo tomó de todo para alargar su vida y lo único que no hizo para salvarse fue mirar a ambos lados antes de cruzar la calle.

Juan

Tú también tomas muchas medicinas.

Gustavo

Sí, pero son ellos los que me obligan.

Juan

Bueno, pero puedes aprovecharlo.

Gustavo

¿Aprovecharlo?

Juan

Pues claro, culpálos, todo es culpa de ellos y de sus pastillas. Si esas cosas de verdad sirvieran, tú ya estarías sano. Pero no, aquí estás esperando la próxima pastilla.

Gustavo

A mi mamá le servían.

Juan

Hasta que se tenía que tomar la siguiente. Es una acción encadenada.

Gustavo

Es verdad, debo revelarme contra su sistema de fármacos y medicinas que me dejan atontado, yo debo salir por mis propios medios tengo que...

(Pausa)

Juan

¿Qué pasó?

Gustavo

No va a funcionar.

Juan

¿Qué pasó?

Gustavo

No va a funcionar.

Juan

¿Por qué?

Gustavo

Hace como un mes hubo un muchacho que intentó lo mismo, empezó a negarse a tomar las pastillas y empezó a ser un escándalo sobre los doctores y como quieren manipular su cabeza

para que no salga de ahí. Y pues no le resultó, lleva desde ese momento en aislamiento, no lo he vuelto a ver por el patio ni nada.

Juan

Pero tú eres más inteligente que él, seguramente te creerán. Tu eres Gustavo Ferrer y puedes convencerlos. Además, te imagínate pasar el resto de la vida acá y que en dos años tu tumba diga “Aquí yace... Un *yonki*”.

Gustavo

No va a funcionar, para ellos no importa si soy Gustavo o Jesús. En las listas solo soy una fórmula farmacéutica.

(silencio)

Juan

¿Crees que tu mamá se fue al cielo?

Gustavo

No lo sé, pero seguramente llegó riendo. Tanta medicina para morir por descuidada. Uno debería morir así, chistosamente. Imagínate llegando al cielo: San Pedro con su barba larga leyendo solemnemente “Jairo Ruíz, electricista. fallecido por incendio provocado por un corto circuito” ó “José Jiménez. salvavidas, fallecido ahogado en una piscina”. No sé, cosas así, muertes irónicas.

Juan

La muerte no tiene nada de chistoso.

Gustavo

Ay, deja tu moralismo.

Juan

Si fuese así, el cielo sería un mal show de comedia.

Gustavo

La gracia divina.

Juan

Una forma nueva de soportar la muerte.

Gustavo

Una herramienta para mi libertad.

Juan

No creo que Dios tenga algo que ver con todo lo que te está pasando.

Gustavo

Pero puede tenerlo.

Juan

¿Cómo así?

Gustavo

Me voy a reformar, voy a ser un hombre nuevo, voy a lograr salir de acá, seré libre...

Juan

Ajá ¿Cuál es tu plan?

Gustavo

¡Con la ayuda de Dios!

(silencio)

Juan

¿Es en serio?

Gustavo

Muy en serio.

Juan

Estás loco.

Gustavo

Ya no.

Juan

Entonces eres un idiota.

Gustavo

Tampoco.

Juan

¿Seguro?

Gustavo

No necesito ser creyente para hacerlo. (Silencio) Sólo necesito que los doctores se lo crean. Esos doctores poco piensan en salvarnos, por eso prefieren que saquemos lo de Dios, así le cargan el muerto a las monjitas, y que sus rezos nos saquen de locos.

Juan

Pero ellos...

Gustavo

¡Pura burocracia médica!

Juan

¿Y si se interesan en curar tu caso?

Gustavo

Por favor, soy un caso aburrido: soy un drogadicto de libro, no tengo nada nuevo que les interese a los doctores.

Juan

Pero el juramento hipocrático reza que...

Gustavo

No dice nada. Ese juramento fue solo un saludo a la bandera para tener un título, a estos doctores solo les interesa hacer plata. Si les digo que quiero entregar mi vida a Dios, hacen los documentos y voy a la casa de las monjas, lo que en la práctica es salir de acá.

Juan

Pero sigues rindiéndole cuentas a alguien. Tienes estar en el convento hasta que ellas lo consideren.

Gustavo

Pero volarme es más fácil allá.

Juan

¿Y el tratamiento?

Gustavo

Tú mismo lo dijiste, son pastillas que no sirven para nada.

(Silencio.)

Juan

A mí no me parece, con esos temas no se juega.

Gustavo

¿Y es que tú eres muy religioso?

Juan

No, yo no creo en Dios.

Gustavo

¿Entonces?

Juan

Que no crea en Dios no quiere decir que no le tenga miedo.

Gustavo

No me van a creer... ¿verdad?

Juan

(Mira los documentos) Mmmmm... no.

(apagón)

Voz en off

Dentro de las dinámicas de terapia de grupo, el paciente se ha burlado de las creencias religiosas de sus compañeros, lo que ha sido castigado con aislamiento. Sin embargo, el paciente reincide en esta práctica. Cuando se le pregunta al paciente, refiere no ser creyente y despreciar cualquier religión

(vuelve la luz)

Juan

Te harían falta meses para convencerlos de que eso es verdad.

Gustavo

Me quedo sin ideas.

Juan

Como todos.

Gustavo

Aún tengo una, a veces me gusta pensar que me volví así por culpa de la sociedad: todo el tiempo exigiendo trabajo y resultados, trabajo y resultados, trabajo y resultados. Incluso cuando descansas debes estar trabajando.

Juan

Pero tú no trabajas.

Gustavo

Exacto, porque como nunca supe hacer nada, me sentía horriblemente presionado.

Juan

Y entonces...

Gustavo

Cualquiera pierde la tranquilidad en un mundo como este. Es por eso que todos mis problemas son culpa de... el estrés.

Juan

¿Estrés?

Gustavo

La enfermedad de moda.

Juan

Pues mala idea no es.

Gustavo

Claro que no lo es, es perfecta.

Juan

¿Cuál es el plan?

Gustavo

Cuando los doctores entren haré como si estuviera totalmente calmado, como quien no quiere la cosa, para que ellos se convenzan de que es un día tranquilo. me hacen sus preguntas de rutina, contesto lo que quieren escuchar y listo. Diagnóstico: estrés. tratamiento: dos días de spa.

Juan

¿Y para qué quieres ir a un spa?

Gustavo

Por nada en especial, realmente. Sólo son detallitos del plan, un daño colateral, un sacrificio que estoy dispuesto a aceptar.

Juan

(irónicamente) Sacrificio

Gustavo

Pues sí, no me gusta tanto que otra gente me toque. Me estresa.

Juan

Terminaras peor de loco.

Gustavo

Pero afuera.

Juan

Bueno, es el mejor plan que has hecho en todo el día.

Gustavo

¿Crees que resultará?

Juan

Yo creo, es un buen plan.

Gustavo

¿En serio?

Juan

Sí, pero insisto, no soy médico. Y si son tan mañosos como dices van a buscar la forma de dejarte acá.

Gustavo

Se que puedo contra ellos.

Juan

Sí, pero no así. (arregla a Gustavo) Péinate un poco, arréglate bien la ropa, que vean en ti una persona cambiada. Y ponle actitud, recuerda que el cambio está en tus manos, y que el universo conspira a tu favor. (Suenan pasos del pasillo) Ya vienen, debería irme.

Gustavo

¿Y qué, salir por la puerta como si nada? Escóndete, rápido.

(Juan se esconde tras el perchero, la puerta se abre, entran Luisa y Camilo. Luisa sigue hacia la cama de Gustavo. Camilo se queda en una esquina de la habitación anotando en una planilla.)

Luisa

Paciente: Gustavo Ferrer. Once de septiembre, reporte diario. (Mira a Gustavo) ¿Cómo estás el día de hoy?

Gustavo

Muy bien doctora, la nueva dieta me ha hecho muy bien.

(Luisa examina físicamente a Gustavo)

Luisa

Signos vitales: normales. Estado de conciencia: normal. Estado emocional: tranquilo. (Toma asiento al lado de Gustavo) Cuéntame ¿Ha pasado algo nuevo últimamente?

Gustavo

Pues la verdad, no mucho. Es decir, sí. Verá: estuve pensando en lo que me dijo la vez pasada, lo de buscar algo que haya podido desencadenar todos mis síntomas. Casi que no pude dormir pensando en eso. (Pausa) Pero no crea que no dormí, todo lo contrario, dormí divinamente. Y lo mejor, llegué al fondo de todo.

Luisa

¿En serio? Qué bien. ¿A qué conclusión llegaste?

Gustavo

Es muy simple: toda mi vida he sido presionado por la gente para que funcione en su forma de vida acelerada y sin descanso. Y yo, pues no podía responder a ese mismo ritmo. Como resultado, mis nervios no aguantaron. Y ¡Boooooom! estallé. Me volví loco, no pude más, era demasiado y empecé a usar drogas y todo eso para calmarme. Creo que el día que intenté matarme simplemente llegué al límite.

Luisa

Entonces la causa de todo es...

Gustavo

Estrés.

Luisa

Muy bien, no es una mala idea ¿Qué recomiendas para el tratamiento?

Gustavo

No sé, usted es la doctora, yo solo hago lo que usted me mande.

Luisa

Hmmmmm, está bien. Lo voy a consultar con el médico jefe.

Gustavo

Sí, eso, y pues me está avisando.

Luisa

¿Cómo vas con las alucinaciones?

Gustavo

Pues, supongo que bien.

Camilo

Doctora.

Luisa

(a Camilo) Silencio.

Gustavo

No he visto nada extraño últimamente.

Camilo

Doctora, está mintiendo.

Luisa

Camilo, silencio.

Gustavo

Creo que su tratamiento es muy efectivo.

Camilo

Doctora no le crea, Yo lo he escuchado, se la pasa hablando solo casi todo el día.

Luisa

Camilo, por favor. Gustavo, cuéntame, ¿cómo llegaste a la conclusión del estrés?

Gustavo

Yo solo.

Luisa

¿En serio?

Gustavo

Sí. (Mira el perchero)

Luisa

¿Seguro?

Gustavo

Completamente.

Luisa

(Mira el perchero) Si algo está pasando debo saberlo.

Gustavo

No, para nada.

Luisa

¿Qué hay en el perchero?

Gustavo

Nada.

Luisa

Gustavo...

Gustavo

En serio, (Luisa camina hacia el perchero) pero agradecería si no lo viera.

Luisa

No me estarás ocultando nada.

Gustavo

No, no, no... Pero pues, usted sabe, el estrés.

Luisa

(Agarra el perchero) Prefiero revisar.

Gustavo

¡Corre, Juan!

(Luisa muestra que no hay nada en el perchero aparte de las prendas.)

Luisa

¿Quién es Juan? ¿Él te ayudó con tu conclusión?

Gustavo

Pues... algo así, fue más una lluvia de ideas. La del estrés fue mía. Él seguramente me estaba retorciendo la cabeza para que no llegara al fondo de todo esto. Pero yo lo logré resolver.

Luisa

Es una lástima que me mientas así. Alcancé a creer que te estábamos recuperando. Camilo, aplíquele el antipsicótico.

(Camilo avanza hacia Gustavo con una jeringa en la mano)

Gustavo

¡No!

(Apagón)

(Suena estática de radio, se escuchan varias estaciones pasando, pero nunca se detiene en ninguna.)

Voz en off

“¿Qué es la vida? Un frenesí.

¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,

y el mayor bien es pequeño;

que toda la vida es sueño,

y los sueños, sueños son.” (Calderón de la Barca, 104)

(Sigue sonando la estática de radio.)

Voz en off

“*This is drugs*, (sonido de huevo frito cocinándose) *this is your brain on drugs*” (Pytko, 0:04-0:09)

(Sigue sonando estática.)

Voz en off

Los pacientes mentales jamás recuperan la cordura, eso es lo que le hacen creer a los doctores. Su mente ya no funciona, y todo contacto con la realidad es un riesgo para la sociedad.

(Sigue sonando estática.)

Voz en off

“Vi las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura, hambrientas histéricas desnudas, arrastrándose por las calles de los negros al amanecer en busca de un colérico pinchazo...” (Ginsberg, 30)

(sigue sonando estática)

Voz en off

Mamá... Mamá... Mamá... Mamá...

(Sigue sonando estática.)

Voz en off

Este mundo será consumido por las llamas, todos arderán víctimas de lo que su estilo de vida les ha dejado.

(Sigue sonando estática.)

Gustavo (Voz en off)

Mamá... Mamá... Mamá, nunca te dije en realidad cuanto te quise, y tampoco puedo contarte cuanto te he extrañado. La vida es como un encierro sin salida. Vivir en este mundo es una constante pelea entre el dinero y el alma. Por protegerme me hiciste más daño, y nunca supe hacer nada cuando salí al mundo. Pero nunca supe si no viste venir el bus, o te diste cuenta de todo esto que te dije y saltaste a buscarlo.

(Sigue sonando estática.)

Juan (voz en off)

Se necesita más que pepas e inyecciones para deshacerse de mí.

(Se prende la luz, Gustavo está acostado y arropado, Juan está de espaldas con las prendas del perchero puestas reemplazando al perchero.)

Gustavo

Déjame en paz.

Juan

No puedo, (se gira) es más complicado que eso.

Gustavo

¿Cómo así?

Juan

Digamos que la mayoría de gente que alucina con otras personas ve gente con personalidades muy distintas sí mismos. Tú me creaste a mí. O bueno, no tú, tu cabeza. Todas tus frustraciones reunidas en una persona diferente a ti.

Gustavo

Frustraciones...

Juan

Así es, soy todo lo que alguna vez quisiste ser y no pudiste. ¿Es que acaso crees que dejarían a cualquiera con un traje de tres millones de pesos y pelo tieso de gel caminando por ahí? Por favor. Si así fuera, este lugar estaría a un whiskey de volverse un hotel cinco estrellas.

Gustavo

Entonces estoy realmente loco.

Juan

Para nada, a todo el mundo le pasa. De vez en cuando lo visualizan dentro de sus cabezas. En otros momentos hablan con ellos. Les dicen “la pequeña vocecita de la cabeza”. Si en verdad fuese locura, todo el mundo debería estar encerrado.

Gustavo

¿Entonces por qué puedo verte?

Juan

Digamos que tú eres único, tú lo exteriorizaste.

Gustavo

Entonces soy un loco muy creativo.

Juan

Ni tanto. Mírame no más, parezco sacado de una mala película de los 30's. Hablo como John Wayne en una película de vaqueros y tengo el nombre más genérico que puedes encontrar en tu cabeza.

Gustavo

Entonces no eres real.

Juan

Real sí, en tu cabeza.

Gustavo

Real solo para mí.

Juan

Real es real, aunque sea para una sola persona.

Gustavo

Mientras te vea no voy a salir de acá.

Juan

Con que me ignores es más que suficiente.

Gustavo

Mientras pueda salir.

Juan

La verdad aun no entiendo por qué te quieres ir.

Gustavo

Es una tontería.

Juan

Pero te ayudará a aferrarte a algo para salir.

Gustavo

Tuve un sueño hace un tiempo, estaba en un jardín, jugaba con las flores, y respiraba el aire fresco. No sé bien dónde era, pero me sentía muy tranquilo.

Juan

Lo malo es que esos sitios ya no existen.

Gustavo

¿Por qué?

Juan

Ahora las ciudades inundaron las ciudades, todo está enfermo, sucio, gris.

Gustavo

Lo arruinaste todo.

Juan

Solo trato de ser sincero.

Gustavo

El universo conspira en mi contra.

Juan

Puede ser, pero aun puedes buscar cómo salir. Estas paredes no son muy tranquilizantes.

Gustavo

Para tranquilizantes, los que aplican.

Juan

Deberíamos seguir buscando una manera de salir.

Gustavo

No, no voy a buscarla aquí contigo. Si la voy a encontrar, la encontraré solo.

Juan

En teoría la estás buscando solo.

Gustavo

No te voy a escuchar.

Juan

Por favor, esto es absurdo, no vas a poder ignorarme por siempre. (Gustavo se queda sentado al borde de la cama mientras trata de pensar) Pésima idea... No, no se lo van a creer... ¿En serio los crees tan idiotas?... Estás en un psiquiátrico, no una cárcel.

Gustavo

¡Cállate!

Juan

Te dije que no me podías ignorar para siempre.

Gustavo

Si no desapareces, me quedo aquí para siempre.

Juan

Entonces estaremos acá un largo rato.

Gustavo

¿Por qué no te vas?

Juan

Hey, no me culpes, ni yo sé si puedo desaparecer. A duras penas puedo esconderme.

Gustavo

La doctora volverá pronto.

Juan

Sí, ¿qué le dirás?

Gustavo

La verdad: que necesito salir de acá pronto, que estas paredes me desesperan, que me dan claustrofobia.

Juan

Esa no es la verdad.

Gustavo

Lo es, es la verdad, a medias, y amañada... Pero la verdad es la verdad.

Juan

Ya empiezas a hablar como yo.

Gustavo

Trato de pensar como una persona medianamente cuerda.

Juan

Por eso mismo, yo soy lo más cuerdo que conoces en este momento.

Gustavo

Pero necesito que desaparezcas.

Juan

Imposible, aquí el que desaparece eres tú. De aquí sales siendo Juan o no sales.

Gustavo

¿Cómo así?

Juan

Digamos que yo soy tu copia de seguridad. La que no está arruinada por la depresión y las drogas. Mucho menos por este psiquiátrico.

Gustavo

¿Y cómo paso de aquí a allá?

Juan

Primero arréglate. Nunca saldrás de acá si parece que te hubieras acabado de levantar. Lávate la cara, péinate, vístete bien.

Gustavo

Esta pijama es lo único que tengo aquí dentro.

Juan

Pues sí, pero eso no te justifica de llevarlo como si fueran harapos.

Gustavo

(Se arregla el pelo y la ropa) Listo, ¿Y ahora?

Juan

Debes caminar con propiedad, recto, sin prisa, poniendo en el piso primero el talón y luego la punta. Eso te da clase, te ayudará.

Gustavo

¿Funcionará?

Juan

No lo sé. De nuevo, no soy médico. Sólo soy un producto de tu mente.

(suena la puerta)

Gustavo

(sorprendido) Doctora...

Luisa

Sí, ¿A quién más esperabas?

Gustavo

No, a nadie. Solo que por poco y me encuentra desnudo.

Luisa

No importa, son gajes del oficio.

Gustavo

A mi si me importa, soy bastante tímido.

Luisa

¿Y Juan?

Gustavo

¿Perdón?

Luisa

¿Él también es tímido?

Juan

¿Yo? Para nada.

Gustavo

La verdad es que no sé. A duras penas se cómo es físicamente.

Juan

Desgraciado...

Luisa

Hoy me preocupé demasiado, jamás habías mencionado a Juan.

Gustavo

La verdad es que no sé ni cuando apareció. Pero ya no lo veo mucho.

Juan

Infeliz...

Luisa

Tal vez sean las alucinaciones finales de la abstinencia. Se ve que estás mejor que esta mañana.

Gustavo

Me siento mucho mejor, ya casi no lo veo.

Juan

Traidor...

Luisa

Espero que sea así, poco a poco iremos bajando los medicamentos. Te veré más tarde en las terapias.

Gustavo

Está bien.

(Luisa sale)

Juan

Me negaste.

Gustavo

Tenía que, si quiero salir tenía que hacerlo.

Juan

Puede que sea una alucinación, pero tengo sentimientos.

Gustavo

No importa, nos creyó.

Juan

¿Tú crees?

Gustavo

Claro que nos creyó, tus consejos funcionaron.

Juan

Perfecto, ¿Y ahora?

Gustavo

Pues, esperar.

Juan

¿Qué cosa?

Gustavo

Que todos se crean la mentira.

Juan

Eso puede tomar tiempo.

Gustavo

Sí, pero al menos ya no será tanto, mis días acá están contados.

Juan

Bueno.

(Apagón)

Voz en off

El paciente dejó de presentar delirios producto de la abstinencia. Su estado de conciencia es cada vez mejor, su recuperación es notable. Se pone en consideración posible tratamiento ambulatorio en las próximas semanas. Firma: Doctora Maria Luisa López.

(Vuelve la luz)

Juan

Hay algo que me pareció raro de todo esto.

Gustavo

Aquí todo es raro.

Juan

Pues sí, pero me refiero a algo de los médicos.

Gustavo

Cuéntame.

Juan

Siempre entran y salen, entran y salen, entran y salen. Te examinan, te hacen unas preguntas, te medican, hacen de todo. Pero hay una cosa que nunca hacen.

Gustavo

A ver.

Juan

Nunca le ponen llave a la puerta.

(Ambos miran a la puerta sorprendidos)

Gustavo

Estás equivocado.

Juan

Te lo juro. Apuesto a que si vas y giras la chapa se abre

.

Gustavo

¿Por qué no vas tú y la abres?

Juan

Gustavo soy una alucinación, un producto de tu cabeza. Si alguien acá puede asegurarse de que la puerta está abierta eres tú.

Gustavo

Está bien, te voy a demostrar que siempre está cerrada.

(Gustavo va hacia la puerta, gira la chapa y está abierta, queda sorprendido)

Juan

Te lo dije.

Gustavo

Siempre estuvo abierta.

Juan

Y tú diciendo que en la casa de monjas te podías volar más fácil.

Gustavo

Puedo salir.

Juan

Vamos, recoge todo y vámonos. Ponte los zapatos.

Gustavo

Tiene que haber algo más.

Juan

Claro, el mundo afuera.

Gustavo

De seguro es una trampa.

Juan

No importa, vámonos.

Gustavo

No, mínimo es una prueba.

Juan

¿Qué?

Gustavo

Sí, puede que estén esperando que me vuele para ver si ya estoy sano. De seguro afuera está ese enfermero con su jeringa esperando para aparecer de sorpresa.

Juan

¿En serio te vas a quedar?

(Gustavo se sienta de nuevo en la cama)

Gustavo

Sí, no confío en estos doctores. Siempre con sus pastillas y sus inyecciones, no sirven para nada. Vamos a quedarnos aquí, seguiremos con el plan.

Juan

Entonces era cierto, aquí no hay verdades.

Gustavo

Solo locos viviendo sus propias mentiras.

(Apagón final)

FIN.

CAPÍTULO 3

Bitácora de Creación

1. Pre-escritura

Lo primero que tuve que hacer fue establecer una premisa que me permitiera ejecutar la trama con comodidad. Quería jugar con el concepto del absurdo como un encierro, establecerlo textualmente como un sentimiento, acción o lugar que me permitiera presentar la historia bajo la percepción de un encierro justificado. Inicialmente pensé en una estación de tren como locación dramática y jugar con la imagen de la espera de un tren que nunca llega. Las formas de ignorar el tren o aceptar la ausencia serían la manera en que se construyeran los personajes. Sin embargo, esta idea me pareció algo anacrónica, un espacio dramático ya trabajado por Samuel Beckett en *Esperando a Godot*. Exploré entonces diferentes opciones, pero el encierro se diluía entre los posibles diálogos de los personajes. Parecían encierros sentimentales rebuscados o muy débiles para que soportaran la trama de la obra.

Me decidí por un encierro físico, un lugar donde los personajes estuvieran literalmente encerrados y debieran buscar una salida de ahí. Los recursos para salir serían la forma de tratar de construir el personaje. Busqué entonces un lugar donde hubiera una ilusión de esperanza frente al encierro. Una cárcel genera conflicto pues implica una sentencia y una pena que cumplir. Entonces recurrí a la imagen de un hospital psiquiátrico, donde hay una esperanza de salir del sitio, situación que depende de la recuperación mental del paciente.

Después debía encontrar los personajes. Opté por desarrollar la misma estructura de personajes de la obra de Beckett: dos personajes principales que ilustran el absurdo y se construyen sobre el mismo resorte compositivo; y dos personajes con un discurso racional que interrumpieran el absurdo. Entonces aparecen Juan y Gustavo como los dos primeros

personajes. En un inicio ambos eran enfermos y compañeros de habitación. Luego, cuando me di cuenta de la forma de hablar de Juan, un registro lingüístico que parecía un cliché, me decidí por volverlo una alucinación de Gustavo y, a partir de este procedimiento construir una subtrama en la obra. Les daría características parecidas a los personajes principales de películas románticas de los años cincuenta. En cuanto a los otros dos personajes usaría figuras de autoridad del psiquiátrico que funcionan como aquellos cuyo razonamiento funciona como disruptor del absurdo: los médicos y enfermeros (representados en Luisa y Camilo, respectivamente).

Luego pensaría en el espacio. Para hacer una referencia visual más evidente sobre el encierro debía escoger un único espacio donde se desarrollara todo, y mantenerlo en la simplicidad más radical. Por eso incluyo la cama y el perchero (este sería utilizado como paralelo de la irrealidad de Juan). La puerta sería tanto como símbolo de salida como una herramienta escénica. Cualquier otro extra sería una expropiación de la creatividad del director del montaje, y no debería intervenir en este sentido como autor.

El Teatro del Absurdo suele usar un estribillo repetitivo que significa el retorno a la situación inicial del conflicto y el desmonte de toda solución. Durante la escritura pensé muchos. Desde el “Gustavito, Gustavito, Gustavito” hasta el epitafio “Aquí yace...” (completándolo con alguna palabra referente a la solución propuesta para hacer evidente cómo el personaje se construía sobre sus propias decisiones). Sin embargo, durante la escritura renuncié a ese estribillo y decidí usar la voz en off que progresivamente iba leyendo el informe médico, inspirándome en un fragmento de la obra de teatro *Pharmakon* escrita por Carlos Mayolo, y que aparece evocada en el documental *Todo comenzó por el fin* de Luis Ospina. En el documental aparece el rostro de Sandro Romero Rey diciendo:

Paciente con historia de larga data de aproximadamente treinta años de consumo de sustancias psicoactivas. A los trece años inicia consumo de alcohol, a los veinte años comienza consumo de alcohol asociado a cocaína. Inicia consumo de marihuana a los dieciocho años. LSD, a los veintiocho años, pero desde hace veinte años dejó de consumirlo. Los hongos los probó por primera vez a los veintiocho años, pero refiere que no le gustaron. Actualmente se fuma cuatro cachos de marihuana al día, botella y media de vodka y tres gramos de cocaína. (Ospina, 2:29:39-2:30:30)

Decidí que cada aparición de la voz en off corresponde al fin de la construcción y un retorno a la trama principal. En el Teatro del Absurdo tradicional, ese estribillo hace parte de los diálogos de los propios personajes. El uso de esta voz en off es una ruptura de la tradición al incluir un argumento racionalista que trata de poner orden en el absurdo.

2. Escritura

Existen varios diálogos dentro del texto que fueron hechos con una finalidad, ya sea la de ahondar en el sinsentido o darle claridad a la construcción de los personajes. Varios de estos son creaciones propias o fragmentos de historias o parlamentos encontrados en la calle. Cada secuencia entre los diálogos de las voces en off está conformada por reflexiones propias depuradas en diálogos precisos.

La primera decisión que tomé fue no hacer largas acotaciones, y desarrollar más bien acciones precisas que son necesarias dentro del texto para la comprensión de algunas secuencias. Otras acotaciones serían parte de la creación de los actores.

Ahora, me concentraré en los diálogos y cómo compuse el texto de la forma en que está construido:

Gustavo

¿Encontraste algo? ¿Hay alguna forma de salir?

En varios talleres de creación dramática hacen referencia a que no es necesario presentar a los personajes caracterizados de una vez en los diálogos. Dentro de las primeras líneas debe haber una referencia al objetivo del protagonista, una promesa que hacerle al espectador sobre lo que va a pasar con el personaje. Después de eso debía presentar el conflicto:

Juan

Dice que ingresaste por un intento de suicidio y que presentas ideas constantes de volver a intentarlo. Si yo fuera médico, no te daría ni la mínima oportunidad de salir.

En la escritura tradicional de dramaturgia la presentación de un conflicto también implica la presentación de un antagonista. En este caso el antagonista no es Juan, pues este también busca salir junto con Gustavo. El antagonista es el mismo Gustavo y su historial médico (Leído por la Voz en off).

Después hice una referencia a uno de mis autores favoritos -Andrés Caicedo- que se suicidó a los veinticinco años. Pero también incluí la referencia a que Gustavo no lo creé para que muriera tan pronto, e incluí el primer concepto sobre el absurdo: el miedo a la muerte y, sobre todo, el temor a cómo se siente morir. Luego desarrollé una forma de romantización de la muerte:

Gustavo

En mi cabeza es bastante lógico. Mira, yo no quiero morirme ya, estoy esperando a cumplir 27, para fingir que por lo menos mi muerte fue interesante.

Usando esa referencia cultural romantizo la muerte usando ídolos comerciales. Poco después Juan destruiría esa idea diciendo que no ha hecho nada importante para considerarse del club. Al explicar el miedo de Gustavo decidí dar una pista de lo que viene dentro de las construcciones de Gustavo: Dios, cuando Juan dice que es un miedo teológico. Sin embargo, consideré que no era el momento de ahondar en una reflexión sobre Dios que pueda resultar en una explicación teológica de Gustavo. De ahí aparecería la primera referencia al epitafio que intenté hacer estribillo:

Juan

Ni Dios, ni ley. La tienes difícil, Gustavito. Pero adelante, no hagas nada. Espera lo que quieras y en dos años tu tumba dirá: “Aquí yace... Nadie”.

La afirmación toma fuerza cuando Juan muestra las pocas capacidades que tiene Gustavo. En este momento entra en un momento de indecisión. Durante casi dos semanas estuve pensando en cuál sería la ilusión en la que se construiría la esencia de Gustavo y que colaboraría con su objetivo. Después de mucho pensarlo decidí que cada construcción del personaje sería la creación de una mentira para salir. Una forma de engañar a los médicos para facilitar su idea. Pero surgió también la duda sobre cómo empezar haciendo que la obra no parezca totalmente caótica y desordenada. Entonces me di cuenta que lo mejor sería comenzar desde la construcción de un “yo personal”, que se establece desde la crianza. En este caso imaginé un

caso exagerado de una madre sobreprotectora pero igualmente ausente (una figura contradictoria pero curiosamente verosímil).

La primera mentira sería jugar el papel de víctima de una mala madre para poder salir del hospital. Ante eso Juan trata de alimentar la idea, pero Gustavo se remite al amor de su madre y lo evoca en su memoria con mucho cariño. El miedo de mentir sobre el sentimiento lo reprime y la construcción cae en medio de una discusión sobre la construcción de la verdad en un universo sin sentido como es el de Gustavo. Finalmente, decidí introducir un tema recurrente cuando se trata algún tema de psicología: la farmacología, pero opté por una aproximación diferente: los fármacos como forjadores de la realidad:

Gustavo

Aquí las verdades vienen inyectadas o en pastillas.

En ese momento introduje la voz en off como el estribillo que indica un cambio de construcción. Esta vez hablando de las pastillas. Pese a que no conozco mucho sobre farmacología, tomé referentes de las medicinas que en algún momento de mi vida consumí o me recetaron (con excepción del Valium). De esa manera no solamente hice la discusión más verosímil, también me apropié más del discurso de Gustavo.

Para vincular la acción de lo que sucede previamente a la aparición del estribillo en el texto hice una conexión con la cantidad de medicinas que toma la madre de Gustavo para hacer un paralelo entre las drogas de prescripción y las drogas de venta libre, y cómo la madre decide tomarlas para estar bien, pero a Gustavo le obligan a tomarlas para controlarlo.

Escribí antes un diálogo bastante complejo donde había una reflexión demasiado racional y una crítica extensa sobre el uso de fármacos. Sin embargo, resultó en un monólogo de Juan bastante extenso que podía tornarse más en un ensayo que en un diálogo. Para no caer en esos diálogos aburridos y reflexivos sobre las medicinas, traté de llevar la conversación con base en comentarios que pueden resultar cómicos sobre la muerte de la madre. Ante eso hago que Juan tome una actitud más moderada y compasiva frente a la muerte. Pero Gustavo muestra lo poco que le importa ahora que está en un espacio sin sentido y regido por fármacos inspirado en el *soma* usado por Aldous Huxley en *Un Mundo Feliz* (1932). A partir de ahí propongo que Juan empiece a construir una nueva mentira basada en el abuso de fármacos. Pero el mismo Gustavo la destruye por una experiencia ya vista donde la propuesta de Juan no funcionó.

En ese momento debería aparecer un estribillo que conectara con la próxima idea e impulsara la acción dramática. Pero empecé a pensar en el uso del estribillo como si la obra fuese una canción: el uso repetido de este elemento hace que la estructura de la obra sea predecible, monótona y aburrida. Entonces opté por invertir la estructura: hacer la construcción primero y luego hacer el estribillo que no solo indica el retorno, sino lo destruye. En este caso sería el argumento de Dios. Empiezo a hacer comentarios irónicos en los diálogos sobre la muerte de la madre y la ironía de las muertes para burlarme de la solemnidad de la muerte y empezar a hablar de Dios como una de las construcciones de la esperanza. Finalmente, a Gustavo se le ocurre construir una mentira con base en eso. Aprovecho la construcción para hacer una crítica al utilitarismo del símbolo de Dios. Destruir la mentira de Dios fue bastante difícil pues la construcción parecía bastante fuerte. Sin embargo, decido que la voz en off se encargue de destruirlo justificando que los médicos no le crean por experiencias anteriores.

Después hubo un buen tiempo sin escritura mientras pensaba que otra mentira construiría como sustrato de la acción. Fue un mes de pensar sobre otra justificación al encierro. Poco después, conocí la historia de un hombre que estuvo un mes en un psiquiátrico por problemas mentales relacionados con el estrés. Recordé todos los artículos periodísticos de la sección de salud que señalan los riesgos para la salud que acarrea el estrés. Entonces pensé que la nueva construcción sería con base en el estrés como desencadenante de la enfermedad de Gustavo. Sin embargo, noté un problema de continuidad mientras hacía esta secuencia: el estrés es una enfermedad común entre trabajadores, no entre desempleados. Pero para evitar comenzar de nuevo, hice que Juan hiciera notar el error en el texto para que Gustavo lo corrigiera diciendo que su falta de trabajo en medio del funcionamiento y lógica de la sociedad moderna es la causa de su estrés:

Juan

Pero tú no trabajas.

Gustavo

Exacto, porque como nunca supe hacer nada, me sentía horriblemente presionado.

Juan

Y entonces...

Gustavo

Cualquiera pierde la tranquilidad en un mundo como este. Es por eso que todos mis problemas son culpa de... el estrés.

En el imaginario de Gustavo aparece la idea de que el estrés se cura con un spa. Pero decido agregar un punto de comedia irónica negando la posibilidad, un spa es un sacrificio, porque le estresa que otras personas lo toquen, a él quien no desea ninguna forma de contacto. La idea se mantiene y Gustavo está completamente seguro de que esta será la fórmula perfecta para salir.

En el momento en que entran Luisa y Camilo me doy cuenta de que debo tomar una decisión sobre Juan y sobre cómo será su relación con los otros dos personajes. Ante esto decidí eliminar cualquier relación directa, haciendo que Juan sea una alucinación de Gustavo. Con eso, en el momento en que el discurso racional de Luisa irrumpe dentro de la escena, no solamente destruye la mentira del estrés como causante, sino que además rompe la relación de Gustavo y Juan (que era lo único que se mantenía), y la actitud de ambos personajes cambiará a partir de ese momento.

La aparición de Luisa parte en dos la obra. Con la inyección de Camilo doy paso a un interludio de referencias culturales que hablan sobre varios temas que han estado apareciendo transversalmente dentro de la obra: la primera referencia es a *La vida es sueño* (1635) de Pedro Calderón de la Barca, tomada del monólogo de Segismundo para referirse a la difusa línea entre el sueño y la realidad. Luego, pensando en la relación de Gustavo con las drogas agregué la alusión a un comercial que se hizo muy famoso en la cultura popular: una campaña lanzada por la PDFA (*Partnership for Drug-free America*) en 1987 llamada *Any Questions?*. Este comercial ha sido usado en diferentes espacios de televisión, internet, música y cine para hacer referencia al uso de drogas en tono de burla. Después recordé una conversación que tuve con un conocido sobre los psiquiátricos. En medio de su desconocimiento sobre el tema dijo: “Los pacientes mentales jamás recuperan la cordura, eso

es lo que le hacen creer a los doctores. Su mente ya no funciona, y todo contacto con la realidad es un riesgo para la sociedad.” Entonces decidí agregarlo al interludio para hacer referencia al rechazo que tiene la realidad hacia Gustavo (y una posible referencia a la incapacidad de funcionar bien en el mundo normal). Después hice un parafraseo del discurso fatalista y moralista que dice que los estilos de vida desviados serán la causa por la que el mundo será castigado. Finalmente hice una especie de carta de Gustavo a la madre donde queda presente el pensamiento de que la madre se suicidó para no afrontar la realidad absurda del mundo. Terminé el interludio con un diálogo que hiciera de Juan una presencia fantasmagórica:

Juan (voz en off)

Se necesita más que pepas e inyecciones para deshacerse de mí.

En el comienzo de lo que podría ser considerado como un segundo acto, las características de ambos personajes cambian: a Gustavo lo vuelvo un personaje más activo, que trata de seguir pensando en un plan para salir. Su actitud se convierte en un constante rechazo a todo lo que diga Juan, pero este último trata de demostrar que él, en cierto sentido, hace parte de la realidad de Gustavo. Y creé un conflicto dramático donde aceptar la realidad que le trata de imponer el hospital hacía que Juan fuera un obstáculo para el objetivo. Hasta que Juan le ofrece renunciar a todo lo que Gustavo es para convertirse en él. De esta manera también introduje la idea de que el hombre, para vivir tranquilamente, debía ajustarse al mundo en el que vivía (que funciona en el momento en que Luisa le da esperanzas de salir y la voz en off da un parte final de tranquilidad frente a la promesa que le hice al público al principio del texto).

Pero no quería acabar así la obra. No quería que fuera una resolución total del encierro, aparte de seguir insistiendo en la mentira, y busqué hacer un paralelo cómico entre la realidad y la alucinación, con comentarios de Juan cada que Gustavo le miente a Luisa. Decidí poner en conflicto a Gustavo, al este darse cuenta de que la puerta siempre estuvo abierta y que puede salir por sus propios medios sin dificultad. Pero le gana la desconfianza, y ante esta percepción atribulada decide seguir en el encierro, para así renunciar a una ventana clara de libertad. La obra termina con una conclusión que sería la tesis de todo el texto, y define el Absurdo de esta obra:

Juan

Entonces era cierto, aquí no hay verdades.

Gustavo

Solo locos viviendo sus propias mentiras.

3. Después de un ejercicio de recepción

Poco después de terminar la obra hice un ejercicio de recepción con estudiantes de literatura (cuyos resultados aparecerán en el siguiente capítulo) Sin embargo, hubo un comentario sobre un diálogo de la obra que parecía fuera de lugar. En el texto original, cuando Gustavo dice que las pastillas no evitaron que a su madre le pasara por encima un camión, Juan respondía: “¡Que exagerado!” Tras la observación el texto cambió:

Gustavo

No, las medicinas no te salvan de que un camión te pase por encima.

Juan

Terrible...

Gustavo

Pero real.

Juan

Lo dices con mucho cinismo.

Por ese mismo momento, encontré un libro de recopilaciones de Ginsberg publicado por Anagrama llamado *Ginsberg esencial* (2018) que contenía en poema *Aullido* (1956), cuyas primeras líneas fueron agregadas en el interludio.

CAPÍTULO 4

1. Socialización

Para la socialización me vi en dificultades para escoger el tipo de público que leería el texto. Inicialmente pensé en hacer una lectura dramática de la obra frente a un público variado. Sin embargo, el tiempo no ayudaba a que tal proyecto se ejecutara, y el público estaría más concentrado en su entretenimiento que en la comprensión y reflexión sobre el carácter literario del texto. Luego pensé en un grupo de actores que leyera mi obra y la analizara desde su perspectiva, pero de nuevo había la posibilidad de que el objetivo literario de la obra se perdiera, ya que estos podrían leerlo pensando solamente en la escena. Finalmente decidí que lo haría con estudiantes de literatura o que vieran algunas materias de literatura. De esa manera podía enfocar la socialización hacia el carácter literario de la obra de teatro.

En total fueron 16 estudiantes que leyeron la obra para trabajo de análisis. Cada uno hizo una lectura atenta sobre los elementos literarios que encontraron. Estos fueron los comentarios:

Una lectura que contribuye al significado de la obra la hizo una estudiante de psicología. Decía que la obra era una obra con una crítica a las prácticas llevadas a cabo por los psiquiátricos. Un argumento de la antipsiquiatría que encierra a sus pacientes tanto en los hospitales como en la enfermedad. También una crítica al trato negativo donde el paciente es aislado de la sociedad y el uso de fármacos como solución última para lidiar con la enfermedad mental. De igual manera algunos estudiantes notaron una tendencia a que la única salida del psiquiátrico y de una “vida normal” es adoptando un estilo de vida ajeno, propuesto de manera unilateral por el sistema psiquiátrico.

Los estudiantes también identificaron personajes bien elaborados con diálogos importantes: en Juan encontraron una especie de doctor (que durante la escritura nunca fue pensado así) con una gran inteligencia que hacía las veces de “Pepe Grillo”, conciencia reflexiva y crítica de Gustavo (procedimiento que es muy común dentro del Teatro del Absurdo). Este cambia después del interludio a un tono un poco más agresivo, aunque en una actitud paternal. En el caso de Gustavo se vio un personaje inmaduro que se sabotea constantemente, cuyo único cambio tras el interludio es la forma pasiva en que empieza a asumir su construcción.

También notaron una constante polifonía dentro de los personajes que causaba un extrañamiento y posibilitaba la construcción de un lenguaje artístico dentro de la obra. También mencionaron que la fuerza del absurdo de esta obra está en la estabilidad de los diálogos y en la cadena de significados que se va construyendo. También notaron la ausencia de reflexiones monológicas de los personajes, dicen que los diálogos largos en la obra son explicaciones o reflexiones que contribuyen a la creación de significados encadenados más adelante en el texto.

Una lectura muy interesante que salió fue sobre el objetivo de Gustavo por conseguir crear una forma tranquilidad, tan difícil de conseguir para un personaje que solo ha vivido dentro de universos caóticos y sin ley, prisionero entre el descuido de la madre (que crea en él una relación conflictiva con la realidad), la calle y un encierro en sí mismo (que también lo lleva a un universo sin ley). En ese orden de ideas la búsqueda de Gustavo resulta absurda, pues su salida del lugar resultaría en un camino de retorno a un universo caótico que solo le traería de regreso a la búsqueda inicial. Según esta lectura se podría pensar que en este

conflicto de Gustavo reside el concepto de absurdo y es donde se encuentra el núcleo del conflicto de toda la trama.

2. Conclusiones

En resumen, la escritura de esta obra es una forma de hacer literatura, desde que se piensa lo que se va a escribir hasta la recepción del lector. Dentro de la pre-escritura requiere de todo un estudio sobre la decisión de lo que se escribe, y del hacer un rastreo de la tradición que mueve la escritura. Se hace necesario alimentar la escritura con un número significativo de referentes que de manera evidente, más o menos manifiesta, influyen y determinan la escritura. También obliga a pensar en un porqué para la escritura y cómo esta escritura responde a un momento histórico.

En cuanto a la escritura, no se trata de una cadena de diálogos situacionales aleatorios. La escritura de la dramaturgia requiere de una cuidadosa composición de diálogos que permita establecer una estructura narrativa estable y de la construcción de imágenes y la creación de un lenguaje poético que le dé fuerza a los diálogos. El dramaturgo juega a ser un esgrimista contra el papel que da una precisa estocada en cada parlamento. Sin embargo, también está llamado a entreverar su lenguaje poético en una polifonía donde todos los personajes tengan una forma de hablar característica, una personalidad definida que permanezca durante la obra (a menos que dentro de esta se necesite algún cambio, que por principio compositivo debe ser verosímil).

Por último, la recepción del lector resulta vital para pensar este tipo de escritura. Es el género literario que más depende del receptor. Ya sea este un lector común, o un actor preparando el espectáculo. El primero es capaz de identificar y analizar su valor literario; y el

segundo tiene la misión de encarnar la pieza para su representación. Ambos hacen parte de la construcción de una obra dramática dentro de un canon, ya sea literario o teatral.

La dramaturgia es, así, un género que vincula las herramientas de los otros dos géneros literarios principales (narrativo y poético) para potenciar su elemento principal y esencial: el parlamento. Y así, dependiendo de ese elemento como posibilidad central de escritura, y valiéndose de la voz de los personajes para suplir elementos caracterizadores (en los que la prosa puede extenderse libremente), crear una historia verosímil encarnada en un lenguaje artístico sólido.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W. *Prismas: Crítica Cultural Y Sociedad*. Trad. Manuel Sacristán.

Barcelona: Ediciones Ariel, 1962. Web.

Aristóteles. *Poética*. Trad. Alicia Villar Lecumberri. Madrid: Alianza Editorial, 2013.

Impreso.

Calderón de la Barca, Pedro. *La Vida Es Sueño*. Santiago de Chile: Origo Editores, 2013.

Impreso.

Camus, Albert. *El Mito De Sísifo*. Trad. Luis Echávarri. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

Impreso.

Danan, Joseph. *Qué Es La Dramaturgia Y Otros Ensayos*. Trad. Víctor Viviescas. México,

D.F.: Toma, Eds. y Producciones Escénicas y Cinematográficas, 2012. Impreso.

De Vega, Lope. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ciudad Seva. Web. 29 de

septiembre, 2018.

Esslin, Martin. *El Teatro Del Absurdo*. Trad. Manuel Herrero. Barcelona: Seix Barral, 1966.

Impreso.

Ginsberg, Allen. *Ginsberg Esencial*. Ed. Michael Schumacher. Trad. Andrés Barba y Rodrigo

Olavarría. Barcelona: Editorial Anagrama, 2018. Impreso.

Plauto, Tito Maccio. *Comedias*. Trad. Mercedes González-Haba. Tomo I. Madrid: Editorial

Gredos, 1992. Impreso.

Audiovisuales:

Todo comenzó por el fin. Dir: Luis Ospina. Protagonistas Andrés Caicedo, Luis Ospina y

Carlos Mayolo. Proimagenes Colombia, 2015. Película

Any Questions? (Versión corta) Dir: Joe Pytka. Pytka Productions y Partnership for a Drug-

Free America. 1986. Comercial.