

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

ELEMENTOS DEL TEATRO Y CINE SURREALISTAS,  
DEL TEATRO DEL ABSURDO Y DEL TEATRO DE  
RICHARD FOREMAN EN LA FIESTA DE LOS DISFRACES

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

P R E S E N T A

BENJAMIN GAVARRE SILVA

MEXICO, D.F.

1993.

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

anexo

LA FIESTA  
DE LOS  
DISFRACES

# LA FIESTA DE LOS DISFRACES

de Benjamín Gavarre

De vez en cuando me despierto sin saber qué pasa, y me levanto y me baño y desayuno. Y, lentamente, me tomo un café... Y pienso y me confundo y sigo sin saber... No sé muy bien si lo que vivo es invención, o es sueño, o recuerdo. A veces la vida pasa mientras tomo café, lentamente... Y hay un deseo, en un recuerdo, en un ir y venir de la invención. A veces pienso que la vida es eso: un ir y venir de los deseos, un ir y venir de los recuerdos... Luego en un instante todo se confunde y me descubro asombrado, simplemente tomando café, sin más. Descubro que soy yo; que estoy viviendo, mirando una taza de café.

El Actor.

EL ESCENARIO ES UNA GRAN HABITACIÓN; UN POCO TEATRO, UN POCO CAMERINO, UN POCO DEPARTAMENTO; PERO ES SOBRE TODO EL LUGAR DONDE HABITA NUESTRO PERSONAJE AL QUE LLAMAREMOS: EL ACTOR; AUNQUE SU NOMBRE, EL OTRO, SEA PABLO.

ÉL, SE ENCUENTRA "SOLO", EN UNA INTIMIDAD EXTREMA; SIN EMBARGO, SE RELACIONARÁ CON CIERTOS PERSONAJES SURGIDOS DEL RECUERDO, O DE SU IMAGINACIÓN. LO ACOMPAÑARÁN ALGUNOS OTROS QUE PODRÍAN LLAMARSE PERSONAJES REALES, PERO HAY QUIEN ASEGURA QUE TAMBIÉN FORMAN PARTE DE SU MENTE; QUIZÁ DE SU MENTE EN EL MOMENTO DE UN SUEÑO, DE SU SUEÑO: ESTO SIN EMBARGO NO LO PODRÍAMOS ASEGURAR.

AL COMENZAR LA OBRA EL ACTOR SE ENCUENTRA EN GRAN ACTIVIDAD: ESCOGE SU MÚSICA PREFERIDA; LUEGO VA HACIA UN PERCHERO Y TRATA DE PROBARSE DISTINTOS DISFRACES, (OBRERO, LICENCIADO, AGENTE DE TRÁNSITO, UN HÉROE DE ESPADA Y ARMADURA, ROMEO...) PERO NO PUEDE VESTIRSE SOLO; POR ESO SACA DE UN BAÚL ENORME A BUFO-EL GLOBERO, QUIEN LE AYUDA A PONERSE LA CAPA, O LE COLOCA EL YELMO O EL BIRRETE. CON CADA DISFRAZ POSIBLE MODELA FRENTE A UN ESPEJO DE CUERPO ENTERO, PERO NINGUNO LO CONVINCE. FINALMENTE ESCOGE UN DISFRAZ: SERÁ UN COLEGIAL DE SUÉTER, ESCUDO, PANTALONES LARGOS, MOCASINES Y

MOCHILA. BUSCA LA APROBACIÓN DE BUFO-EL GLOBERO, PERO ÉSTE SOLAMENTE LO OBSERVA BURLONA, SILENCIOSAMENTE.

EL ACTOR SONRÍE FRENTE A SU IMAGEN FINAL. ES UNA SONRISA QUE SE TRANSFORMA SÚBITAMENTE EN CARCAJADA. DESPUÉS VIENE EL SILENCIO. ÉL SABE PERFECTAMENTE LO QUE TIENE QUE HACER: CORRE PRESUROSO HACIA UN RINCÓN DONDE APARECE UN LETRERO QUE DICE:

¡CORRE PRESUROSO!

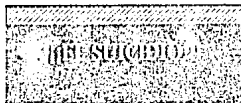
Y SACA UNA PISTOLA.

OBLIGA AL DESCONCERTADO BUFO A SALIR DE ESCENA, LUEGO VA HACIA EL ESPEJO Y APUNTA A SU SIEN...

DISPARA TRES TIROS A SU IMAGEN REFLEJADA Y GRITA:

ACTOR.- ¡Jerónimo!

BUFO-EL GLOBERO BROTA SORPRESIVAMENTE DEL BAÚL Y MUESTRA AL PÚBLICO UNA CLAQUETA EN LA QUE LEEMOS:



LUEGO, DESPUÉS DE DAR EL CLAQUETAZO DICE CON BRILLANTEZ:

BUFO.- ¡El suicidio! Escena tercera del acto V...¿Romeo y Julieta?...¡No! Pero de todos modos: ¡Comenzamos!

Y SE VUELVE A METER A SU BAÑIL.

BUENA EL TIMBRE DE LA PUERTA, EL ACTOR CORRE HACIA ELLA PERO EN ESE MOMENTO SUE- NA EL TIMBRE DEL TELÉFONO: DECIDE IR PRIMERO HACIA EL TELÉFONO.

ACTOR.- ¿Bueno?... ¡Un momento por favor!

DEJA DESCOLGADO EL TELÉFONO Y VA HACIA LA PUERTA; LA ABRE Y DESCUBRE QUE NO HAY NADIE. CONFUNDIDO LA CIERRA Y CORRE HACIA EL TELÉFONO.

ACTOR.- ¿Quién habla? (Nadie contesta del otro lado de la línea) ¡Bueno! (Silencio) Qué, ¿no vas a contestar? No me lo digas. Eres tú de nuevo. Eres el Mudo...¿O Muda?...A lo mejor eres la Muda. Pues bien, querido o querida quien seas: te recomiendo que vayas y consultes un buen Otorrino. Sí, laringólogo. A ver si así me dejás de joder. (Y muy molesto cuelga la bocina).

DURANTE ALGUNOS INSTANTES SE QUEDA VIEN- DO AL VACÍO, LUEGO DESCUELGA LA BOCINA Y MARCA CON ANSIEDAD UN NÚMERO. ESPERA. ALGUIEN CONTESTA DEL OTRO LADO DE LA LÍNEA Y EL ACTOR CUELGA CON UNA MEZCLA DE MIEDO Y VERGÜENZA. RESPIRA, MIRA DE NUEVO AL VACÍO Y VUELVE A MARCAR EL MISMO NÚMERO. ESPERA. CONTESTAN DEL OTRO LADO: CUELGA PRECIPITADAMENTE. BUFO SURGE DEL BAÑIL Y LO MIRA SUSPICAZ...

BUFO.- ¿No contestan?

ACTOR.- Ellos siempre contestan, ¿pero yo?

BUFO.- Sí, ¡los mudos! ¿Insoportables, verdad? Deberían encerrarlos.

ACTOR.- Deberían encerrarnos a todos los mudos, si quieres; lo mismo da. Pero, ¿sabes?

BUFO.- ¡Oh no!

ACTOR.- Voy a invitarlos. Voy a invitarlos a mi fiesta de cumpleaños.

BUFO.- ¿Crees que se acuerden de ti?

ACTOR.- (Sin hacer caso) Únicamente dos invitados: Verónica y Jerónimo; Jeróni- mo y Verónica... ¿Te das cuenta?

BUFO.- ¡Oh no!

ACTOR.- Hasta en el nombre se parecen. ¿No te parece ridículo?... Jerónimo y Veró- nica, ¡Jál! (Se toma la cabeza con un exagerado gesto de dolor) ¡Ay, otra vez esta maldita migraña, no es justo! ¡Mi pobre cabeza...! ¡Y tenía que dolerme precisamen- te hoy! (Repentinamente sin dolor mira paranoico a Bufo) Sí, ya sé... pero no tienes por qué mirarme así; ya no me duele... ¡Que no me mires así!... De acuer- do, tienes razón: siempre busco pretextos. Pero esta vez sí les voy a hablar. (Bufo toma el teléfono y marca el número de Verónica y Jerónimo) ¿No me crees, verdad? Pues fíjate bien cómo les hablo... (Bufo le da la bocina y Pablo, mientras espera a que contesten, dice...) Y no me vuelvas a decir que soy hipocondriaco, porque no soy hipocondriaco. Nunca lo he sido ni lo seré... ¡Hola!... ¿Verónica?! (Muy nervioso) ¡Adivina quién!... Pablo, el mismo de siempre, casi el mismo. ¿Qué te parece si te invito a una fiesta?... Sí, así de

drástico. Dile también a **Verónimo**, Jerónimo... Pero claro que es en serio... ¿Ahí está?... Luego me lo pasas, pero mira: es una fiesta de disfraces... Pues se me ocurrió... ¿Mi cumpleaños? No, claro que no. ¿Te hubieras acordado, no?... ¿Cómo? ¿Sí te acordaste? ¿Qué dijiste?... ¡Ah sí! ¡Claro! Gracias por hablar... ¿Qué cosa?... No, si ya sé que yo soy el que te habló, claro; pero de todos modos gracias, sí. Por acordarte... ¡Uy, qué insistencia! A ver, pásamelo... ¿Jerónimo?... ¡Maestro, qué desgracia!... ¿Cómo?... Sí, que me da mucho gusto... Sí, de veras. Le decía a **Verónima** de una fiesta... Sí, de disfraces... No, no; pastel si quieres, pero detesto los globos... Pues no sé, nunca me han gustado... ¿Qué dices? ¡Ahmimh, temprano! ¿A las nueve te parece bien?... Nueve y media... ¿Sí?... A ver, pásamela... De lo que quieras, Vero... ¿De momia? Pues, me parece estupendo... ¿Sí?... A mí también, sí... Perfecto... Bye... Nos vemos... Diez y media, sí... ¡Chauuu!

CUELGA RADIANTE EL TELÉFONO, BUFO SE BURLA.

BUFO.- Ajá, sí... ajá, sí, claro. ¿Ajá?... sí.

ACTOR.- (**Feliz**) No lo puedo creer. Estoy vivo. ¡Vivo! (**Orgulloso**) Lo he notado. Y ellos van a venir. A las nueve, a las nueve en punto. ¿Te das cuenta? ¡Estoy vivo!

BUFO.- Felicidades... ¿Y qué vas a hacer con toda esa vivísima vitalidad?

ACTOR.- (**Sin desalentarse**) Tengo futuro, voluntad. Soy casi famoso. Hoy es mi cumpleaños, todavía soy joven. Tengo salud, fuerza, memoria, entendimiento: Inmejorables condiciones.

BUFO.- ¿Ajá?, ¡sí!

ACTOR.- ¿Así que no me crees? (**Lo mira fijamente**) Ya sé lo que estás pensando: Pablo va a intentarlo de nuevo. Eso piensas, ¿verdad? ¡Contesta!

BUFO.- ¿Intentar? ¿Qué cosa?

ACTOR.- El suicidio. Llámalo con todas sus letras: (**Deletrea**) S U I C I D I O **Suicidio**... digo, como se llame.

BUFO.- Usted... ¡Se toma demasiado en serio!

ACTOR.- ¿Qué?... ¡De qué se trata!

BUFO.- (**Muy amable, le da un globo**) Queda usted detenido. Acompáñeme.

ACTOR.- ¿Sí?... Gracias, pero así estoy bien.

BUFO.- Sígame.

ACTOR.- ¡Cómo se le ocurre! ¡Yo no soy un delincuente!

BUFO.- Eso no interesa. ¿Se siente usted culpable?

ACTOR.- Sí. Es decir: ¡No! ¿De qué tendría que sentirme culpable? Yo solamente quiero sentirme bien.

BUFO.- Qué original. Entonces usted no es culpable de nada.

ACTOR.- No, rotundamente no.

BUFO.- Y sin embargo, todo lo que usted diga o haga será utilizado...

ACTOR.- En mi contra, sí.

BUFO.- Quizá todo lo que usted diga o haga no le importe a nadie, ni siquiera a usted mismo...

ACTOR.- Eso no es posible...

BUFO.- El caso es que tiene usted que acompañarme.

ACTOR.- ¿Tengo? ¿Y si me escapo?

BUFO.- Esa sería su decisión... su elección.

ACTOR.- ¿Está seguro?

BUFO.- No.

ACTOR.- (Busca distintas salidas) ¿Dónde está la salida?

BUFO.- Por la puerta como es natural, pero sólo algunos, muy pocos acostumbran fugarse por la puerta.

ACTOR.- (Pensativo) Claro... ¡Qué confusión! (Se despide de Bufo) Gracias, ha sido... casi un placer.

BUFO.- No fue nada.

ACTOR.- Ah... Si preguntan por mí... Dígalles que tuve un compromiso muy... Un compromiso verdaderamente...

BUFO.- Y que no fue capaz de despedirse de nadie...

ACTOR.- Que tuve que salir. Eso es todo.

EL ACTOR SE DIRIGE A LA PUERTA: LA ENCUENTRA CERRADA. VA HACIA EL ESPEJO DE CUERPO ENTERO: LO TRASPASA. SE DA CUENTA DE QUE SE ENCUENTRA EN EL MISMO ESPACIO, TRASPASA

UNA Y OTRA VEZ LA PUERTA-ESPEJO. TRATA DE ADOPTAR UNA ACTITUD RACIONAL. ANALÍTICA.

ACTOR.- Bueno y después de todo: ¿quién quiere saber lo que hay afuera? Afuera es un concepto abstracto, tan abstracto como el concepto Adentro. ¿Dentro y Fuera relacionados con qué o para qué? Si lo pensamos bien, obtendremos como conclusión de esta antinomia: una serie de datos que podrían revelar el sentido más profundo de las entidades ontológicas. Quiero decir que tomando en cuenta la Ubicuidad y los Atributos del Ser: el Espacio se manifiesta precisamente en una contradicción básica cuyas premisas son como acabo de decir, ahmm... Cuyas premisas son precisamente, ahmm... (Se toma la cabeza anunciando dolor de cabeza. Bufo le sirve un vaso de agua) Cuyas principales premisas son, ahmmm... (Recibe el vaso de agua y mira agradecido a Bufo) Gracias. (Se lo toma sin dejar de mirarlo) Es usted un... casi un ángel. ¿Sabe? Tengo una cita a las ocho.

BUFO.- (Afirmando) Una cita muy importante.

ACTOR.- Importantísima. Más que una cita es una fiesta. Una fiesta disfrazada, (Se corrige) de disfraces.

BUFO.- (Malicioso) Y van a venir sus amigos.

ACTOR.- Mis amigos de siempre sí... Y cuando lleguen...

BUFO.- Siempre y Cuando lleguen.

ACTOR.- Cuando lleguen...

SE ESCUCHA LA SIRENA DE UNA PATRULLA O AMBULANCIA. ENTRA JERÓNIMO VESTIDO DE BOY SCOUT. SU ASPECTO EN GENERAL ES EL DE UN NIÑO QUE ACABA DE SUFRIR UN ACCIDENTE: SU CAMISA ESTÁ MANCHADA DE SANGRE.

JERÓNIMO.- (Infinitamente triste) Te lo dije, Pablo. Te dije que no podríamos seguir con tanta suerte. A dónde estabas. ¿Por qué me dejaste solo? Me detuvieron, Pablo. Ya no podemos seguir así jugando tanto. Jugando siempre como si nada fuera en serio. Algún día tenía que terminar; y ya ves, me detuvieron. Me agarraron entre cuatro y no tuvieron lo que se dice: ¿piedad?, ¿compasión? No, nada de eso. Me pescaron, como tú dices. A la salida, como siempre.

BUFO.- ¡Tírale los dientes; apúrate, nos van a ver; quítate, me toca a mí!

JERÓNIMO.- Y no pienses que fue un combate limpio; una pelea de caballeros, de grandes héroes y todo eso, no. Me agarraron entre cuatro. Como a tres cuerdas de la escuela. Me cubrieron de patadas, de gritos cómplices.

BUFO.- ¡Tírale los dientes; apúrate, nos van a ver; quítate, me toca a mí!

ACTOR.- Eso sucedió hace mucho tiempo...

BUFO.- A la salida.

ACTOR.- ¿Y yo?

JERÓNIMO.- ¡A dónde estabas!

BUFO.- Te quedaste dormido.

ACTOR.- ¡Mientes!

JERÓNIMO.- Nadie me avisó. Todo sucedió sin más, a la salida, como siempre. Me puse a caminar sin esperarte. Me agarraron entre, ¿siete?

BUFO.- Una pesadilla.

ACTOR.- Una bofetada de cascots y macanas, de calibres y patrullas. ¿Y yo? ¿A dónde estaba?

BUFO.- Roncando. Soñabas con judiciales.

ACTOR.- Te rompieron los ojos.

JERÓNIMO.- Me arrancaron la vida.

BUFO.- Ya lo decía yo: una pesadilla.

JERÓNIMO.- Me dejaron tirado en la calle, masacrado.

ACTOR.- ¡Judiciales de mierda!

JERÓNIMO.- ¿Estás loco? ¡Cuáles judiciales! ¡Fueron Jáuregui y los demás! ¡Fueron los del tercero B!

BUFO.- ¡Tírale los dientes; apúrate, nos van a ver; quítate, me toca a mí!

JERÓNIMO.- ¿Y tú, a dónde estabas tú? Por qué no fuiste a la escuela.

ACTOR.- ¿Yo? (Somnoliento) Tenía un compromiso.

JERÓNIMO.- ¡Qué dices?

SUENA UNA SEÑAL DE ALARMA. UN DESPERTADOR, O LA CHICHARRA DE UNA ESCUELA SON ADECUADOS. BUFO VENDA LOS OJOS DE JERÓNIMO. PABLO LE PONE UNA PISTOLA EN LA SIEN.



COMIENZA UN INTERROGATORIO IMPLACABLE.

ACTOR.- ¿Cuál es tu última voluntad?

JERÓNIMO.- No me molestes.

ACTOR.- ¿Cigarros, alcohol, alguna droga...?

JERÓNIMO.- ¡No me estés jodiendo!

ACTOR.- ¿Saliste reprobado?

JERÓNIMO.- Sí, fue por tu culpa.

ACTOR.- ¿En Deportes?

JERÓNIMO.- Sí.

ACTOR.- En Matemáticas.

JERÓNIMO.- Sí, fue por tu culpa.

ACTOR.- Siempre mi culpa... ¿Cuál es tu última voluntad?

JERÓNIMO.- ¿Voy a morir?

ACTOR.- ¿Quieres veneno?

JERÓNIMO.- ¿No has visto a los demás?

ACTOR.- ¿Demás?

JERÓNIMO.- Demás.

BUFO.- ¿Qué es eso?

ACTOR.- ¿Demás?

JERÓNIMO.- Demás.

BUFO.- Demasdemasdemasdemás...

ACTOR.- ¿Qué es eso?

JERÓNIMO.- No lo sé. ¿Una palabra?

BUFO.- ¿Y qué significa?

JERÓNIMO.- No lo sé.

BUFO.- No lo sabe.

JERÓNIMO.- Ya no.

ACTOR.- ¿Quieres veneno?

JERÓNIMO.- Lo sabía.

ACTOR.- ¿Veneno?

JERÓNIMO.- Un vaso de agua.

BUFO LE OFRECE UNA COPA DE METAL.

ACTOR.- (A Bufo) ¿Tiene todo?

JERÓNIMO.- (Mira receloso el contenido de la copa) Gracias... ¿Y?... ¿Cómo te ha ido? ¿Qué has hecho? ¿Qué dice el Teatro?

ACTOR.- Estoy ensayando mi nuevo, mi último... es decir mi más reciente personaje: sucedió frente al espejo... ¿Qué fue lo que te dije? No importa... Ensayo sucedió!... Suicidio... frente al espejo.

JERÓNIMO.- Ah, sí... me dijeron que estabas ensayando Romeo y Julieta. ¿Pero eso fue el año pasado, no?

ACTOR.- (Le quita la copa y representa un fragmento de su versión a Romeo, antes del suicidio. Bufo surge de su baúl y le ayuda a representar la escena)

Julieta, por qué estás aún tan hermosa? Tus ojos brillan. Voy a morir contigo. Déjame sellar con un beso mi eterno pacto con la muerte. **(Besa la copa)** Ven áspero y vencedor veneno. Mi cuerpo, harto de combatir con la vida... quiere perderse en los abismos. Brindemos.

EL ACTOR CAE FULMINADO; JERÓNIMO APLAUDE CON ENTUSIASMO.

JERÓNIMO.- ¡Bravo! ¡Genial, maestro! ¡Déjame darte un abrazo! **(Se dan un aparatoso abrazo. Repentinamente, Jerónimo se pone serio)** Pero no lo vuelvas a hacer, es de mala suerte.

ACTOR.- ¿Ensayar frente al espejo?

JERÓNIMO.- No. Suicidarse frente al espejo. Es de mala suerte. Dicen que tu alma se queda dentro, atrapada.

ACTOR.- Por favor, Jerónimo; nunca pensé que fueras un supersticioso.

JERÓNIMO.- Nunca lo he sido. Pero insisto en que es de mala suerte.

ACTOR.- Mejor me suicido en otra parte.

BUFO.- ¡Se aproxima el juego más vital!

JERÓNIMO.- ¿Y si mejor te mato?

ACTOR.- **(Emocionado)** ¡Bruscamente!

JERÓNIMO.- **(Feliz)** ¿Te acuerdas?...

ACTOR.- Cuando jugábamos en la cocina de tu abuela...

JERÓNIMO.- ¡Muerte brusca, sí! ¿Cuáles eran las reglas?

BUFO.- ¡Artículo tercero!

ACTOR.- ¡Artículo tercero, sí! ¿Qué es más importante? ¿Las reglas del juego... ?

JERÓNIMO.- ¡O el juego sin reglas!

ACTOR.- ¡El juego de la regla rota!

JERÓNIMO.- ¡Artículo mortis!

BUFO.- ¡Mortis mortibus!

JERÓNIMO.- ¡Todo aquel que viole o desobedezca estas reglas será condenado a la pena máxima...

TODOS.- ¡MUERTE BRUSCA!

EL ACTOR TOMA LA PISTOLA Y DISPARA TRES TIROS A JERÓNIMO, QUIEN CAE SÚBITAMENTE AL PISO. EL ACTOR TRATA DE REANIMARLO CON LA AYUDA DE BUFO.

ACTOR.- ¡Jerónimo! ¡Jerónimo despierta! ¡Acaban de matar al maestro de Matemáticas!

JERÓNIMO.- **(Se levanta sorprendentemente)** No, Pablo, no. Al maestro de Matemáticas no lo asesinaron. Simplemente se arrojó, se tiró, precipitó. Se hizo trizas; salió en el periódico. Todo el mundo lo sabe. Se arrojó. Se hizo trizas...

TODOS.- ¡SE SUICIDÓ!

JERÓNIMO.- **(Como un maestro de Matemáticas)** Vamos a ver, jóvenes, miremos. El día de hoy analizaremos la Teoría del suicidio y sus principales corolarios. Axioma A... **(Al Actor)** A ver, usted. Diga Ahh por favor.

ACTOR y BUFO.- Aggh, gahhh, guihuu..

JERÓNIMO.- ¡Suficiente! El suicidio como todos sabemos es una actividad peligrosa que puede llevar al individuo a diversos estados de alteración. Tenemos por ejemplo los suicidios que comienzan con una perturbación del pneuma. Asimismo, los hay parecidos a la muerte lenta, muy semejantes a los provocados por muerte brusca, pero no tanto. La diferencia estriba en si el sujeto se toma demasiado en serio o no. Tenemos el suicidio de Romeo, con veneno por supuesto. El lento pero aproximado, que es una variante de la muerte brusca. Tenemos ese suicidio, ese otro... y tenemos además, el además.

ACTOR Y BUFO.- Gauuu, gauiii, gaushhh, shiuuuuu, aghh.

JERÓNIMO.- (Al Actor) ¿Cuál es su nombre, joven?

ACTOR.- Pablo.

JERÓNIMO.- (Indignado) ¡Pablo! (Lo observa con atención) Pablo, usted y yo resolveremos juntos la siguiente ecuación. Acuéstese en el piso. Levante ese brazo. (El Actor levanta, por ejemplo, el brazo izquierdo) ¡Ese brazo no! ¡El otro! (El Actor levanta el brazo derecho) ¡No, ése no! Levante exactamente ese brazo y no el otro. (El Actor confundido levanta uno y oïro brazo) ¡Levántelo!... Muy bien. Ahora, usted va a recibir un pequeño obsequio. (Le da una rosa. Bufo, a su vez, corre por un ramo de rosas negras y las va colocando alrededor del cuerpo del Actor) Repita después de mí.

EL ACTOR REPITE TORPEMENTE CADA VERSO

MIENTRAS FLEXIONA PIERNAS Y BRAZOS. JERÓNIMO LO CUBRE CON UNA TELA NEGRA A MANERA DE SUDARIO. BUFO ES EL CÓMPlice DE JERÓNIMO EN ESTA ESPECIE DE CEREMONIA.

EL ACTOR Y JERÓNIMO.-

*MUERTO SOY  
MUERTO SIN POLVO  
SIN EMBARGOS Y SIN PEROS  
MUERTO SIN SAL  
CON DIENTES Y CON PELO*

*MUERTO SOY  
SIMPLEMENTE  
SIN CUIDADO  
SIN ANTEOJOS  
SIN MALETA*

*MUERTO SOY  
DESNUDO  
YO SOLO  
SIN ZAPATOS*

ACTOR.- (Gime) ¿¡Maestro, puedo ir al baño!?

JERÓNIMO.- (Continúa con su "cátedra") El suicidio...

ACTOR.- (Aúlla) ¡Maestro!

JERÓNIMO.- Silencio. Despejemos juntos la siguiente incógnita:

Capítulo primero: Usted se encuentra en su casa; solo y angustiado; triste, cabizbajo; sin hambre, desolado; herido y fatigado; se siente culpable, amordazado.

Capítulo segundo: Usted sale corriendo hacia la calle. Baja las escaleras del metro. Mira venir el convoy. Se decide. Todo es metal naranja y luz verde. El convoy se

acerca, se acerca cada vez más aprisa. Usted está dispuesto. Mira venir el inmenso convoy...

¡Y en ese preciso instante!...

ACTOR.- ¡Qué brutal!

JERÓNIMO.- (**Muy serio**) De qué te ríes.

ACTOR.- Del maestro de Matemáticas. Es que eso de suicidarse en el metro... ¿No has visto el anuncio? ¡Por favor no se suicide en el metro, piense en el tiempo de los DEMÁS!

JERÓNIMO.- (**Gélido**) ¿Te pido un favor?

ACTOR.- (**Bromista**) ¿De aquí hasta el fondo de la coladera? ¿Qué desea su INMI-NENCIA?

JERÓNIMO.- ¿Podrías dejar de escupir estupideces?

ACTOR.- Disculpe, señor Profesor. No quisiera ofenderlo. Yo... ¿Me va a reprobarme?

JERÓNIMO.- ¿Te callas? Estoy hablando en serio.

ACTOR.- ¿Qué? ¿Así no juegas? ¡Uyy sí. No hay problema. ¿No quieres un café?

JERÓNIMO.- No, gracias. Pero podrías prestarme tu teléfono. Es algo que no te importa. Es algo que jamás te importaría. Es una llamada urgente. ¿Me prestas tu teléfono?

ACTOR.- Claro que no...

JERÓNIMO.- ¿No?

ACTOR.- (**Desarmado**) Está bien. Habla.

JERÓNIMO MARCA UN NÚMERO TELEFÓNICO INTERMINABLE. BUFO Y EL ACTOR LLEVAN A CABO UN INSÓLITO JUEGO DE NAIPES.

JERÓNIMO.- Una porquería, todo es una porquería. Estoy harto. ¿El juego más importante que las reglas? Pobre Pablo. Tú insistes demasiado y el juego terminó hace mucho tiempo. ¿A dónde vas? ¿A dónde quieres ir? Un día me descubrí hablando con un payaso insoportable. ¿Quién cambió? ¿Quién se volvió un desconocido para el otro? Estoy harto. Yo ya no vuelvo.

BUFO.- Tercia de quinas, dos reyes, dos jotos y un caballo... Jaque mate.

ACTOR.- ¿Y eso? ¿Qué clase de estúpido juego es éste?

BUFO.- Un estúpido juego sin reglas. O qué, ¿ya no te gustan? Jaque mate y muerte brusca. ¡Salud!

JERÓNIMO.- Pero... parece que tu teléfono está suspendido. Mejor hablo desde un teléfono público. Espero que no te moleste.

ACTOR.- No, ¿cómo crees? Yo de todos modos me iba a dar un...

BUFO.- Un balazo.

ACTOR.- Un baño. Me iba a matar al baño cuando llegaste... A meter. Así que sí me permites...

JERÓNIMO.- Claro.

BUFO.- Además no tarda en venir Verónica.

ACTOR.- Además no tarda en venir Verónica.

JERÓNIMO.- ¿Quién?

ACTOR.- Verónica. ¿La conoces?

JERÓNIMO.- Se me hace tarde. Luego nos hablamos.

ACTOR.- Cuídate.

JERÓNIMO SALE DE ESCENA. EN ESE MOMENTO SE ESCUCHA EL ESTRUENDOSO CHOQUE DE UN AUTOMÓVIL. GRITOS Y SIRENAS. BUFO Y EL ACTOR SE MIRAN DESCONCERTADOS. ENTRA VERÓNICA INTEMPESTIVAMENTE. ES UNA MUJER JOVEN, PERO VISTE COMO UNA NIÑA. TRAE UNA BOLSA DE ALMACÉN.

VERÓNICA.- ¡Puf... vengo muerta! (Cae fulminada. El Actor y Bufo corren a confortarla. Verónica se levanta sorprendentemente.) ¡Hay un tráfico...! No tienes una idea. Un tráfico espantoso. (Siempre al Actor) Pero qué cara. Parece que te hubieran golpeado. Por cierto, a que ni sabes con quién me acabo de encontrar en el elevador; a tu psiquiatra. ¡Qué tipo! (Bufo le da un vaso de agua) ¡Pero cómo no lo pensé! ¿Acaba de estar aquí, verdad? Se nota. ¿A qué vino? (Se toma el vaso de agua mientras observa al Actor) Por eso tienes esa cara... Pero siéntate, mi amor; estás muy pálido.

ACTOR.- ¿Y tú? ¿Cómo has estado tú?

VERÓNICA.- ¡Mira lo que te compré! (Saca un libro enorme de la bolsa de almacén) Acaban de editarlo. La traducción es una porquería, pero las ilustraciones son de sueño. Además te dice en veintinueve lecciones **todo** lo necesario. Eso sí: debes seguir las instrucciones al pie de la letra, pero con un pequeño esfuerzo...

ACTOR.- Verónica te estoy hablando. ¡Verónica, cómo demonios has estado!

VERÓNICA.- Una joya. Incluye recetas de cocina, crucigramas, el horóscopo al día y un paquete de adivinanzas varias. Pague una fortuna claro, pero al final...

ACTOR.- ¡Maldita sea, Verónica! ¿¡Me vas a contestar!?! ¿¡Cómo has estado!?

VERÓNICA DEJA CAER EL LIBRO. BUFO LO TOMA Y LO LEE PLÁCIDAMENTE.

Verónica.- (Conmocionada) ¿Bien? ¿Todo está bien?

ACTOR.- ¿Necesitas ayuda?

VERÓNICA.- ¿No viste a mi marido?

ACTOR.- ¿Qué?

BUFO SE SIENTA EN UNA SILLA. SACA DE UNA BOLSA UN PAQUETE ENORME DE PALOMITAS Y SILENCIOSAMENTE LAS CONSUME MIENTRAS OBSERVA ATENTAMENTE AL PÚBLICO.

ACTOR.- Recuerdas, ayer... El otro día .

VERÓNICA.- ¿Ayer?... ¿Quién quiere hablar de eso?

ACTOR.- Yo.

BUFO.- ¡Soledad!, ¡La Película!

VERÓNICA.- ¿Ayer? Estuve sola. Me compré una paleta de limón en la tienda de la esquina. Ayer me soñé caminando sola por la calle; y en mi sueño me decían, no sé quién, pero me decían que me habían visto comprar una paleta de limón en la tienda de la esquina.

BUFO.- ¡Soledad, una película, pero qué película!

ACTOR.- El otro día hacía calor. Me quité la camisa y los zapatos. Hacía calor y me tomé un vaso de agua.

BUFO PASEA CON UN PARAGUAS ABIERTO.

BUFO.- Conozca la conmovedora historia de Verónica: Ella no sabía que pronto llegaría a ella, a su melancólica soledad: ¡El Hombre!

VERÓNICA.- Un caballero azul, hermoso y fuerte.

ACTOR.- ¿Ayer? Ya casi no me acuerdo. Alguien decía que tenía que ser valiente como un torero.

BUFO.- Sí, pronto llegaría... Pablo.

VERÓNICA.- ¿Vendrás? ¿Vendrás a mí?

ACTOR.- Y me dijeron: Cuando seas grande cabalgarás con armadura y una espada. Eso dijeron. Pero no. Yo no soy azul, nunca lo fui, ni mucho menos príncipe.

BUFO.- Y sucedió. El Hombre y la Mujer se conocieron.

VERÓNICA.- Cómo fue todo...¿Sucedió como en el Teatro, como en el Cine?

ACTOR.- Sí, algo así... claro.

BUFO.- Por lo menos sucedió en el cine.

ACTOR.- Esa tarde fui al cine.

VERÓNICA.- Esa tarde me fui... al cine.

BUFO.- Fueron al cine.

VERÓNICA.- Me senté en la butaca que yo elegí. Estuve mirando las caras de la gente y te vi. Tú también habías escogido tu lugar, sin mucho ruido. Bueno, es una manera de decirlo.

ACTOR.- Estás sugiriendo que fui un escandaloso.

VERÓNICA.- Lo afirmo. Fuiste escandaloso.

ACTOR.- (Cínico) Fue para llamarte la atención

VERÓNICA.- Debo decir que lo lograste. Nunca vi la película.

BUFO.- ¡Soledad!

ACTOR.- (Admirado) ¿¡No la viste!?

VERÓNICA.- Tampoco tú.

ACTOR.- Claro que sí... Todavía me acuerdo.

VERÓNICA.- ¡Pero si te corrieron del cine!

ACTOR.- Sí, ¿verdad? Y tú saliste tras de mí... clamando.

VERÓNICA.- No seas vanidoso.

ACTOR.- No soy vanidoso, pero saliste tras de mí... clamando.

VERÓNICA.- No me voy a poner a discutir.

ACTOR.- ¿Y te acuerdas, en la calle?

BUFO.- ¿Les gustan las comedias musicales?

ACTOR.- ¡Las detestol

VERÓNICA.- En la calle fue como de cuento. Mejor dicho fue como... Como una...

ACTOR.- ¿¡Una comedia musical!? ¡Ni se te ocurra decirlo!

VERÓNICA.- Yo era Ginger Rogers y tú eras...

BUFO.- ¿Fred Astaire?

ACTOR.- (A Bufo) ¡Lo que quieras menos Fred Astaire!

VERÓNICA.- Y claro: tú eras Fred Astaire.

ACTOR.- ¡Lo dijo!

COREOGRAFÍA DE COMEDIA MUSICAL, MUY ROSA.

BUFO.- Hola muy buenas piernas.

ACTOR.- ¡Hola, gusto; digo, mucho... ¿A dónde ibas?

BUFO.- ¿Pequeños pliegues en los sitios más inusitados?

VERÓNICA.- Pasaba por aquí y pues pasaba.

ACTOR.- Yo también iba esperándote, pasando. ¿Te gustó la película.

VERÓNICA.- Sí. Es decir no. No la vi.

ACTOR.- Yo también. Yo tampoco la vi.

BUFO.- Dulces tensiones aliviadas. Húmedas sensaciones. ¿Olores varios?

VERÓNICA.- Son verdes o azules.

ACTOR.- ¿Quiénes?

VERÓNICA.- Tus ojos. ¿Son verdes o azules?

ACTOR.- Son exactamente de ese color y no de otro.

VERÓNICA.- ¿Verdes?

BUFO.- ¿Exacto?

VERÓNICA.- ¿Te puedo hacer una pregunta?

BUFO.- ¿Te gusta el sexo oral?

ACTOR.- Claro, cómo no.

BUFO.- ¿Exactamente ahí, o a un lado?

VERÓNICA.- ¿Cómo dijiste que te llamas?

ACTOR.- Pablo. Me llamaba Pablo. Soy talentoso y por supuesto soy actor. Luego te doy mi tarjeta.

VERÓNICA.- Sí bueno, pero en qué trabajas.

BUFO.- ¡Basta! ¡Silencio, por favor silencio!

CESAN ABRUPTAMENTE MÚSICA Y COREOGRAFÍA.  
VERÓNICA CAE AL SUELO, FULMINADA.

ACTOR.- ¿¡Qué pasa!

BUFO.- Es terrible... pero lo peor sucedió antes del desayuno, como siempre.

ACTOR.- ¡Qué! ¿Cuál desayuno?

BUFO.- El de ustedes. Despierta a tu mujer. Pregúntale si los prefiere revueltos o estrellados.

ACTOR.- ¡Pero si nos acabamos de conocer!

BUFO.- ¿Conocer? ¿Qué no vivieron juntos?

ACTOR.- ¿Vivimos?

BUFO.- ¿Viven?

ACTOR.- ¿Qué?

BUFO.- Sí, eso es lo que digo yo. VIVEN juntos... por ahora.

BUFO SALE DE ESCENA. EL ACTOR VA CON VERÓNICA.

ACTOR.- ¿Verónica? ¿Duermes, Verónica?

VERÓNICA.- ¿Pablo?

ACTOR.- Sí.

VERÓNICA.- ¿Estás aquí? No te vayas...

ACTOR.- No, yo te cuido.

VERÓNICA.- (Pausa) No me gusta que me toques. (Se levanta desorientada. El Actor va tras ella y la abraza dulcemente. Verónica lo aleja) Déjame. El Actor la abraza de nuevo. Ella dice fríamente...) Tú no eres fuerte. (Y se aleja hacia el espejo. Lentamente, cepilla su cabello)

BUFO ENTRA CON UNA CHAROLA VACÍA Y VUELVE A SALIR. EL ACTOR EN UN TONO APARENTEMENTE COTIDIANO, PLÁTICA CON "SU MUJER".

ACTOR.- (Hojeando el libro) Gracias por el regalo, Vero; siempre quise uno así.

VERÓNICA.- Me lo recomendó tu amigo Jerónimo; es un hombre simpático ¿verdad?

ACTOR.- Sí, es agradable... lástima que se haya vuelto tan... serio.

VERÓNICA.- Todo un ejecutivo, Pablo... Tiene... personalidad, ¿no crees?

ACTOR.- Personalidad de ejecutivo, sí...

VERÓNICA.- Es un tipazo... Deberías intentar ser como él...

ACTOR.- (Celoso) Oye, Vero... ¿Cuándo te recomendó el libro Jerónimo? Yo hace tiempo que no lo veo.

VERÓNICA.- Qué barbaridad, es tardísimo; si no me apuro llego tarde con mi dentista, nos vemos Pablo, ojalá crezcas...

ACTOR.- Pensándolo bien... Yo nunca te presenté a Jerónimo.

VERÓNICA.- Claro, claro... me saludas a tu doctor eh... Es decir si vuelve a aparecer... ¡¡Chau!

VERÓNICA SALE; EL ACTOR TRATA DE ALCANZARLA PERO NO LO LOGRA.

ACTOR.- No, Vero, espera; explícame una cosa... Vero... ¡Vero!

EL ACTOR, MOLESTO, SE SIENTA EN EL SUELO. ENTRA BUFO-EL GLOBERO, TRAE CONSIGO UNA MISTERIOSA BOLSA CONSIGO. EL ACTOR TRATA DE ESQUIVAR EL ASEDIO DEL VENDEDOR DE EVASIONES...



BUFO.- Le venimos estudiando, le venimos excitando, le venimos lubricando, le venimos erectando. Le pintamos, le sacamos, le introducimos, le metemos paso a paso, poco a poco: ¡la singular, la nunca vista! Lo contiene, lo tranquiliza, lo mediatiza, lo acompaña, no lo deja solo. Lo pertenece, lo incorpora, lo adhiere, lo pega, lo succiona. (Usted no intenta, no ejecuta, no tiene de qué, no tiene sino qué. Se inercia, se deja, se hamaca, se alfombra y se algodona. Sin compromiso, sin esfuerzo y sin maniobras... ¡Llévelo!

ACTOR.- (**Emocionadísimo**) ¿Y cuánto cuesta!?

BUFO.- ¿De veras le interesa?

ACTOR.- ¡Pues sí, pues claro, sumamente!

BUFO.- Por ser para usted...

ACTOR.- ¿¡Sí!?

BUFO.- No. Mejor no. Disculpe a usted no se lo podemos vender.

ACTOR.- (**Indignado**) ¿¡Por qué no!?

BUFO.- (**Misterioso**) Es peligroso. (Lo abraza) (Usted sabe. Usted sabe que no sirve de nada saber y mucho menos criticar. Por lo menos aquí.

ACTOR.- (**Cada vez más indignado**) ¿Saber qué cosa, criticar qué cosa? ¿Y qué quiere decir con aquí?

BUFO.- Criticar, saber. Es inútil. Como el psicoanálisis.

ACTOR.- ¡Oiga no! ¡A mí nadie me va a

venir con discursos!

BUFO.- Si yo mismo le dije que aquí no. ¿Qué? ¿Ya se enojó?

ACTOR.- (**Se contiene**) No, cómo cree. (**Reflexiona**) Oiga...

BUFO.- ¿Sí?

ACTOR.- ¿No me podría vender aunque sea tantito?

BUFO.- Lo siento, señor, pero está prohibido. Por lo menos durante las horas hábiles.

ACTOR.- (**Con la intención de discutirle todo**) ¿Y por qué hábiles?

BUFO.- Las de trabajo, Señor. ¿No tenía usted que irse a trabajar?

ACTOR.- ¡Ay la entrevista!

BUFO.- ¿Entre qué?

ACTOR.- ¡Qué barbaridad, la entrevista!

EL ACTOR ARREGLA EL "DEPARTAMENTO" MUY DE PRISA, SIN DEMASIADO ÉXITO. SACA AL GLOBERO DE ESCENA COMO SI FUERA UN MUEBLE. SE PEINA, SE ARREGLA Y CORRE HACIA LA PUERTA. EN ESE MOMENTO SUENA EL TIMBRE DEL TELÉFONO. CORRE HACIA EL TELÉFONO, PERO ANTES DE LLEGAR SE DETIENE EN SECO: SE VUELVE A PEINAR Y MUY SEGURO DE SÍ VA HACIA LA PUERTA. ENTRA BUFO-EL GLOBERO POR PRIMERA VEZ CON GLOBOS. EL ACTOR FURIOSO VA A CONTESTAR EL TELÉFONO QUE PARECE SONAR CADA VEZ MÁS FUERTE. BUFO SE MANTIENE INMÓVIL EN LA PUERTA COMO SI FUERA UN VENDEDOR.

ACTOR.- (A Bufo) ¡Qué se le ofrece! (Bufo no contesta) (Al teléfono) ¡Bueno! (Al estático Bufo) ¡No quiero globos! (Agresivo) ¿Me oyó? ¡Que no quiero globos! (Para sí) Nunca me han gustado los globos. (Corre furioso hacia Bufo quien huye despavorido dejando la puerta abierta)(Al teléfono) ¡Bueno! Disculpe, casi no le oigo. ¿Sí?... ¿Por qué no vuelve a marcar? ¿Qué cosa?... ¿Eres tú, mami!? ¡Mamá, mami; qué sorpresa! Gracias por hablar... No me lo digas, ¿no sabes cuántos cumplo?... (Entra Bufo y coloca sigilosamente decenas de globos por todo el escenario. Para el Actor, en esta escena, Bufo es invisible cuando se congela) ¿Por qué no me hablaste por cobrar?... No, no exageres, no. Yo nunca te he insultado. Además eso fue el año pasado... Sí, antes de tu accidente... ¿Cómo?... Sí, mami; muy bien... ¿Salió mi foto?... Bueno, será porque soy joven, ¿no crees?... Pues todavía, sí... ¿En dónde?... ¡Uy, no te imaginas! ¡Todo un éxito! ¡Éxito rotundo, sí!... De Shakespeare... A Romeo... Que yo hago a Romeo... ¡Claro que es importante! Ojalá pudieras venir a verla... Bueno, sí; me imagino que en tu estado... ¡Que soy qué!... (Al romper torpemente un congelamiento Bufo es descubierto por el Actor) Permítame un momento, ¿sí, mami?... No tardo... Sí, ya sé que es larga distancia, pero no tardo... Sí, no tardo, eh... Corre tras de Bufo, pero éste logra escapar. Cierra la puerta y muy molesto "continúa" su conversación) ¡Diga!... (Iracundo) ¡Muy buenas tardes!... ¡No, señor; está equivocado!... ¿¡Qué número dice que marcó!?... ¿¡Qué cosa!?... ¡No señor yo no he recibido ningún anticipo!... ¡Por supuesto que no me apellido Inchástegui!... ¿¡Cuál contrato!?... ¿¡Cuál departamento!?... ¿¡Está loco!?... ¡No, de ninguna manera!... ¿Cómo?... ¡Pues de-

mándeme si puede!... ¿¡Qué!?... Mire, ni me llamo Romero, ni rento nada, ni... Oígame, no tiene por qué insultarme... ¿Montesco?... Pues usted será el estúpido y no tengo por qué decirle mi apellido... ¿Quién?... ¿Ah sí? ¡Pues vaya usted mucho a llamarle a su... ! ¿Bueno? ¡Bueno! Bueno... (Oscuro. Cuando se prenden las luces el Actor permanece inmóvil junto al teléfono)(Ausente) ¡Qué barbaridad, la entrevista! (Otra vez oscuro. Cuando se prenden las luces, el Actor está frente al espejo, se ve lejano, sin fuerzas) ¡Qué barbaridad, la entrevista!

SE ESCUCHA UN BLUES LENTO. EL ACTOR SE PONE LENTES OSCUROS Y SE SIENTA TOMANDO VARIAS POSES COMO SI MODELARA FRENTE A UNA CÁMARA FOTOGRAFICA. EN PLENA SALA VEMOS EL ARRIBO DE UN ELEVADOR. VEMOS LAS FIGURAS DE LOS PADRES-REPORTEROS A CONTRALUZ DETRÁS DE LAS PUERTAS TRANSLÚCIDAS DEL ARTEFACTO. SE ABRE EL ELEVADOR. LOS PADRES VISTEN COMO EN LOS AÑOS 40s. CARGAN SENDAS MALETAS. ELLA ESTÁ EMBARAZADA. AL ENTRAR REVISAN QUISQUILLOSAMENTE EL "DEPARTAMENTO".

LA MADRE.- ¿Lo rentan con o sin muebles?

ACTOR.- (Turbado) Disculpen...

EL PADRE.- (Mirando al Actor y luego al departamento) Es horrible.

LA MADRE.- Por supuesto que es horrible, por eso piden cincuenta mil. (Al Actor) Vimos el anuncio, joven. No tenemos mucho tiempo para buscar casa... Mire, si usted nos deja los muebles... ¿Qué dice? Le ofrecemos noventa mil con todo y muebles.

ACTOR.- Señora, parece que hay un error.

EL PADRE.- Hay un grave error. No debimos venir. Es horrible. **(Sigue mirando al Actor)** Con o sin muebles es horrible.

ACTOR.- **(Al Padre)** Déjeme explicarle.

EL PADRE.- No se esfuerce, joven. Buscamos algo mejor. Tenemos prisa, pero buscamos algo mejor. **(A la Madre)** Vámonos.

LA MADRE.- **(Al Padre)** No, Pablo, mira... está bien. Quitamos algunos muebles, pintamos, alfombramos y con algunas plantas...

EL PADRE.- ¿No bromeas?

LA MADRE.- **(Al Actor)** Le ofrezco cuarenta mil. Sin muebles claro. ¿Mañana mismo puede usted desocupar?

EL PADRE.- No le quites su tiempo al joven. **(Mira al Actor, luego al departamento)** Es horrible. Definitivamente horrible. Muchas gracias, joven. No sufra. No le faltará quién.

LA MADRE.- **(Al Padre)** ¿!Ya decidiste!?

EL PADRE.- **(Concluyente)** ¡Es horrible...!

LA MADRE.- **(Convencida)** Muy bonito su departamento, joven; pero buscamos algo mejor. No se desespere, no le faltará quién.

EL PADRE.- Buenas tardes.

LA MADRE.- Compermiso.

EL ACTOR PARECE ACOMPAÑARLOS A LA PUERTA DEL ELEVADOR, PERO REPENTINAMENTE LOS PA-

DRES LO HACEN PASAR ADELANTE Y LO EMPUJAN DENTRO. CONFIRMAN QUE EL ELEVADOR ESTÁ EN OTRO PISO Y SE ADUEÑAN DEL "DEPARTAMENTO". LA LUZ CAMBIA ROTUNDAMENTE: PARECE UN DÍA SOLEADO, PERFECTO PARA UN DÍA DE CAMPO. LA MADRE EXTIENDE UN MANTEL SOBRE EL PISO Y LLEVA A CABO TODOS LOS PREPARATIVOS PARA UN CURIOSO PICNIC. VEMOS DESCENDER AL ACTOR ASIDO A UNA CUERDA. ÉL, RECORRERÁ DURANTE ESTA ESCENA, DESDE EL MOMENTO DE SU NACIMIENTO HASTA LA EDAD QUE TIENE AL COMIENZO DE LA OBRA.

LA MADRE.- **(De su vientre surge una pelota roja brillante. Ambos padres se relacionan con ella o con el Actor, como si fuera una sola entidad)** Míralo, Pablo. Es tu hijo.

EL PADRE.- Así que hoy es el cumpleaños de este desgraciado. ¿Y cuántos cumple, eh?

LA MADRE.- **(Hace cuentas sin gran éxito)** Déjame pensar... en mil novecientos...cinc.. no en mil nov...

EL PADRE.- Qué manera de cambiar... ¿Así fue como lo dejamos? Brazos largos, manos, ombligo en su lugar... Más o menos alto... ¿Y en qué trabaja?

LA MADRE.- Es actor, Pablo... Creo que salió en una obra de... de Cervantes sí... Salió en el periódico.

EL PADRE.- ¿Y de qué salía?

LA MADRE.- De Romeo, creo... Pero míralo, mira qué delgado está. Y esa cara. Seguro padece insomnio, como tú, Pablo; como tú... estoy segura.

EL PADRE.- Exageras. Es un poco delgado... pues porque es delgado y no por otra cosa.

ACTOR.- Mamá, querida mamá. Mamá, papá. Papá, mamá. ¿Mamá? ¿Papá?

LA MADRE.- Es evidente.

EL PADRE.- No tanto.

ACTOR.- Mamá, estoy sentado en tu vientre; todo es calmado y tibio. Dile a papá que estoy bien. Todo es burbuja y rojo. Escucho un pequeño tam tam, burbuja y rojo... Tam tam, tam tam...

A PARTIR DE ESTE MOMENTO LOS PADRES EJECUTAN UN JUEGO ENTRE INFANTIL Y SEXUAL. EL ACTOR SE CONVIERTE EN UN ELEMENTO OBSTACULIZADOR DE LA SITUACIÓN, PERO AL QUE NO DEJAN DE TOMAR EN CUENTA; NO SIN ENFADO, NO SIN RESIGNACIÓN.

EL PADRE.- (Como una clave secreta para iniciar el rito amoroso-sexual) Veinticinco cincuenta, la número veintiséis.

LA MADRE.- Con una, con dos, con tres: te saco la vuelta y de dejo de a seis.

ACTOR.- Papá, querido papá. ¿Por qué todo es como es, por qué no puede ser de otro modo?... ¡Mamá!

LA MADRE.- (Acude brevemente al llamado de su hijo) Corre, vuela, salta. A ver si no te asaltan, a ver si no te matas.

EL PADRE.- (Protestando por la intromisión del "pequeño") ¡Fuera y pido, que se vaya el demonio, que se vaya si vino. (Besa intensamente a la Madre).

ACTOR.- Estoy en el agua, papá. No te vayas tan pronto, ¡mira qué bien sé nadar! ¡Como un pescado, mamá! ¿Lo estoy haciendo bien? (Se aferra de las piernas de sus padres).

EL PADRE.- (Molesto, arroja al "pequeño" de una sonora patada en el trasero) Pido cielo y tierra... (Luego, le da "consejos") Corre por encima, corre por abajo, frena para atrás, sube la escalera, salta para abajo, ahora no des brincos, quédate sentado... ¡Salta! ¡Salta!!! (El Actor, confundido ante las órdenes de su papá, da un enorme salto y se queda inmóvil en el suelo) Eso es.

LA MADRE.- (Aparentemente lo consuela. Lo cubre con el mantel) Con una, con dos con tres. Si te atrapo tú te duermes; si te alcanzo no te suelto y te convenzo.

ACTOR.- (Al Padre, al ver que éste toma sus maletas y se intenta marchar) ¿Te vas otra vez, papá? ¡Que tengas buen viaje, que te diviertas!

LA MADRE.- (Deja al "niño" y alcanza al Padre) Por aquí pasó Colón y mejor tomó un avión. (Realizan un "viaje" por el escenario)

ACTOR.- (Juega a solas) (Una, dos y tres... Dos pasitos, dos. Muy bien. ¿Lo estoy haciendo bien? No, tú no. Tú menos. Tú tampoco. Uno, dos, y tres. Dos para dos son tres, dos y tres son seis. ¿Lo estoy haciendo bien? No, tú no. Tú menos. Tú tampoco.

LOS PADRES REGRESAN DEL "VIAJE"

LA MADRE.- (Al Actor) A ver, a ver. Una sonrisita, dos, tres sonrisitas.

EL PADRE.- Ríete desgraciado. A ver sonrisita...  
Sonrisita... Te voy a romper los dientes.

LA MADRE.- (**"Cariñosa"**) ¿De qué te ríes imbecilito. A ver sonrisita, así, así. ¡Pero qué taradito, qué tontito! (**La Madre cesa el juego con el Actor, coquetea al Padre con otra falsa adivinanza iniciando una vez más el coqueteo-rechazo**) ¿Corre, se ahueca, salta y viene para afuera?...

EL PADRE.- ¿Quieres que te conteste al revés?

VUELVEN A PERSEGUIRSE, FINALMENTE LEVANTAN EL MANTEL Y CONTINÚAN EL JUEGO SEXUAL EN UN CAMA INSTANTÁNEA Y VERTICAL -EL MANTEL- QUE SOLAMENTE DEJA VER LAS CARAS DE LOS PADRES.

ACTOR.- Estoy volando, respiro. Vuelo y me elevo cuando quiero. (**"Se mete a la cama" con sus padres**) ¿Estás dormido, papá? ¿Hoy no me vas a pegar? ¿Tú tampoco, mamá? (**Sale de la cama**) ¡Mis papás no pegan, mis papás no me pegan. ¿Entonces por qué me duele, por qué me duele tanto?

DEJAN LA SÁBANA Y PONEN TOTAL ATENCIÓN AL ACTOR.

EL PADRE.- ¡Cómo que te duele... y por qué te duele! ¡Explicáte!

LA MADRE.- Déjalo, Pablo. Déjalo que se acostumbre, que se acostumbre.

EL PADRE.- ¿Y luego que nos eche la culpa? ¡Eso sí que no!

LA MADRE.- (**Asombrada**) ¿La culpa?... ¿La culpa de qué?

ACTOR.- (**El Padre conduce al Actor al espejo, y cariñosamente brusco le quita la camisa y le lava las orejas**) Tengo la nariz de mi madre y las orejas de mi tío. Tengo las cejas de mi abuelo, el cuello de mi papá... Los hombros y los pies son míos.

LA MADRE.- (**Conmovida**) Míralo, Pablo; ¡es tu hijo!

EL PADRE.- Y el tuyo también.

LA MADRE.- (**Emocionada**) ¡Soy madre!

EL PADRE.- ¿Y qué con eso? Yo también lo digo: ¡Soy el padre! ¿Y qué?

LA MADRE.- No es lo mismo, no es igual.

EL PADRE.- (**Arrojando al "niño" fuera de la discusión**) ¿¡Quién dice!

LA MADRE.- ¡No fastidies!

ACTOR.- (**recobra su edad auténtica**) Buenas tardes.

LOS PADRES.- (**molestos**) ¡Muy buenas tardes!

ACTOR.- ¿¡Ustedes son mis padres?

EL PADRE.- ¡Todo parece indicarlo, sí!

LA MADRE.- ¡Parece que no existe la menor duda, no!

ACTOR.- ¿Dónde aprendieron a mentir? ¿¡Ustedes son demasiado jóvenes!

EL PADRE.- (**Conciliador pero a regañadientes**) ¿Se lo dices tú?... O mejor ya no le decimos nada.

ACTOR.- Además mis padres están muertos, hace mucho tiempo que murieron... ¿A quién quieren engañar?

LA MADRE.- (Al Padre) Es nuestra última oportunidad... (Al Actor) Pablito, hijo. Tu padre y yo tenemos una sorpresa para ti.

ACTOR.- (Nuevamente infantil) ¿En serio?

EL PADRE.- De verdad, de verdad... Sí, Pablito. Tu mamá y yo nos vamos de viaje.

LA MADRE.- (Dulce) Se trata de un viaje muy largo, sí... Muy, muy largo.

EL PADRE.- Pero tú no debes angustiarte, Pablo. Te vas a equivocar algunas veces, pero al final llegarás a la meta que todos anhelamos.

LA MADRE.- Si necesitas algo no se te ocurra pensar en nosotros.

EL PADRE.- De todos modos pórtate como puedas.

ACTOR.- (Se despide, cariñoso) Gracias, señores. Gracias por todo. Me dio mucho gusto conocerlos, que tengan buen viaje... (Los Padres se marchan con todo y elevador) Que se diviertan... (Reflexiona) ¿Gracias? (Y se encoge de hombros).

EL ACTOR PONE MÚSICA; DE PRONTO EL SONIDO EMPIEZA A FALLAR Y SE ESCUCHAN MEZCLADAS: UNA SIRENA DE ALARMA Y ALGUNA MÚSICA QUE RECUERDE A LAS CARICATURAS DE LA WARNER BROTHERS. ENTRA BUFO BAILANDO MUY GRACIOSAMENTE, DISFRAZADO DE BUGS BUNNY EN UNA DE SUS CARACTERIZACIONES FEMENINAS. EL ACTOR JUEGA A PERSEGUIRLO COMO SI FUERA EL IRACUNDO SAM BIGOTES...

BUFO.- Ven noche; ven, Romeo. Tú que eres el día en medio de esta noche. Tú que en las tinieblas eres un copo de nieve sobre las alas negras del cuervo. Ven noche amiga de la locura y tráeme a mi Romeo... Bueno va más o menos así. ¿Qué opinas? ¿Te gusta el disfraz que escogí para tu fiesta? Lo he titulado: Julieta Capuleto se niega a salir a su balcón. ¿Cómo ves?

ACTOR.- ¿Quién te dijo que eres mi invitado? ¡Por qué no me dejas en paz!

BUFO.- De acuerdo, no seré más Julieta. Mira muy bien y dime ahora lo que ves.

SE QUITA EL DISFRAZ DE JULIETA Y QUEDA CASI DESNUDO, CON UN ENORME Y CÓMICO PAÑAL.

ACTOR.- Déjame adivinar... parece algo así como un... Como el disfraz de... ¿Un bebé?

BUFO.- Exacto. ¿Y si me quito el pañal? Vamos a ver qué pasa.

ACTOR.- ¡No! Mejor no. No te nos vayas a resfriar.

BUFO.- Siempre es mejor estar cubiertos, ¿verdad?

ACTOR.- Por favor...

BUFO.- Siempre disfrazados, es lo mejor.

ACTOR.- Yo no dije eso.

BUFO.- ¿Cuál es el mejor disfraz que existe?

ACTOR.- ¿Para una fiesta? Pues, el de...

BUFO.- No sólo para una fiesta... ¿Un disfraz para cualquier ocasión? ¿O para cualquier

ocasión un disfraz? ¿Tú qué prefieres?

ACTOR.- Pues yo... no sé.

BUFO.- ¿O no prefieres ninguno? ¿Ningún disfraz para ninguna ocasión?

ACTOR.- Sí, supongo que eso es mejor.

BUFO.- Claro, de acuerdo. Me voy a quitar el mío. **(Se lo intenta quitar).**

ACTOR.- ¡Nooo!

BUFO.- En qué quedamos... ¿te molesta ver a un niño desnudo?

ACTOR.- Tú no eres precisamente un niño.

BUFO.- ¿No? Entonces qué soy... ¿Un gnomo?

ACTOR.- Pues si me pides mi opinión, te diré que eres un... Eres un... ¡un inmaduro!

BUFO.- Pues claro que lo soy. Soy la parte más inmadura, la más irracional... ¿de quién? De Pablo, ¿verdad? Y en todo caso, para eso de los adulterios y adulteces estás tú. Y el hecho de que lo seas, no significa que no lo seas.

ACTOR.- ¿De qué me hablas?

BUFO.- Tú eres el adulto.

ACTOR.- ¿Yo?... Soy demasiado joven.

BUFO.- ¿Te parece? Pues aunque estés vestido así, eres un adulto. Un adulto extravagante, pero un adulto.

ACTOR.- Sí, supongo que sí.

BUFO.- Un adulto que quiere seguir jugando.

ACTOR.- ¿Y eso no está bien?

BUFO.- No para todo el mundo.

ACTOR.- La cosa sería no disfrazarse siempre de lo mismo.

BUFO.- Yo por ejemplo tengo aquí debajo otro disfraz. Déjame enseñarte. **(Se intenta quitar una vez más su "disfraz").**

ACTOR.- ¡Que no!

BUFO.- **(Discursivo)** ¿Lo ves? Cuando uno quiere ser auténtico no lo dejan. Cuando uno quiere expresarse, todo el mundo se enoja... Cuando alguien...

ACTOR.- Oiga, Profesor; ¿no le parece a usted que fueron ya muchos discursos?

BUFO.- **(Ensimismado en sus palabras)** Porque hay que recordar que estamos vivos.

ACTOR.- Oiga...

BUFO.- Y si esta vida inexplicable, y su misterio inescrutable nos lleva finalmente hacia el...

ACTOR.- ¡PROFESOR!

BUFO.- ¿Quién te dijo que era Profesor? En todo caso sería tu Institutriz, pues soy Julieta, Julieta Capuleto nada menos... **(Intenta ponerse su disfraz de Julieta)** ¿Divino mi disfraz, no crees?

ACTOR.- **(Lo lleva hacia la puerta)** En eso se equivoca, querida Institutriz. Yo ya le

dije que nunca la invité.

BUFO.- Eso no tiene la menor importancia, yo estoy aquí cuando es preciso... ¿No lo habías notado?

ACTOR.- ¡Fuera!

BUFO.- No te enojés, mira nada más con qué cara vas a recibir a tus invitados...

ACTOR.- ¡Cómo!, ¿ya?

BUFO.- Asómate por la ventana.

EL SONIDO DE LA SIRENA ES AHORA INTENSÍSIMO Y SE LIGA INMEDIATAMENTE DESPUÉS CON UNA MARCHA NUPCIAL DISTORSIONADA. BUFO DESAPARECE DE LA ESCENA AL MISMO TIEMPO QUE UNA VENTANA DESCENDE SOBRE EL FORO; EL ACTOR SE ASOMA POR ELLA Y SALUDA CON GESTOS EFUSIVOS. VEMOS VENIR POR ALGÚN LADO A VERÓNICA Y JERÓNIMO "DISFRAZADOS" DE RECIÉN CASADOS.

ACTOR.- ¡Aquí es!

LA NOVIA, MONTADA EN LOS HOMBROS DE JERÓNIMO VIENE ARRASTRANDO UN ENORME VELO QUE SURGE DE SU CABEZA Y TERMINA VARIOS METROS ATRÁS EN LAS MANOS DEL APURADO BUFO. EL ACTOR COLOCA LA PUERTA-ESPEJO EN EL PISO Y ESPERA SONRIENTE A QUE LOS INVITADOS PASEN POR ELLA. FINALMENTE LOS NOVIOS SE INSTALAN EN LA ESCENA IGNORANDO PROFUNDAMENTE AL ACTOR, QUIEN A PESAR DE TODO SE ACERCA ENCANTADOR A RECIBIRLOS. TODOS SE CONGELAN EN UNA COMPOSICIÓN NUPCIAL, Y DE ESE GRUPO SALE BUFO Y LES TOMA UNA FOTO. LUEGO SACA OTRA FOTOGRAFÍA DEL PÚBLICO Y HABLA ALTERNATIVAMENTE AL PÚBLICO Y A LOS OTROS PERSONAJES.

BUFO.- ¡Sonrían, por favor sonrían! No es obligatorio pero sonreír es tal vez el único remedio... a veces. ¡Bienvenidos! Podría decir que me alegra su presencia esta noche, pero no importa. Espero que gocen, disfruten y hagan su mejor esfuerzo. ¡Esta es la fiesta de los disfraces!... Si alguno de ustedes tiene algo que preguntar, lo felicito.

**TOMA OTRA FOTOGRAFÍA Y TODOS SE DESCONGELAN.**

ACTOR.- (A la pareja) ¿Pero por qué no me avisaron? ¿Cuándo sucedió?

VERÓNICA.- (En éxtasis) Un acontecimiento naturalmente. Los invitados, la música, los crisantemos... Todo en su lugar, su sitio. Como es costumbre, como es natural.

BUFO.- Y como es natural en estos casos, la pregunta final se escuchó por el micro: (Sacerdotal) ¿Aceptan unir sus vidas por los siglos, y los siglos, y los siglos... posibles? ¿Aceptan, sí?

LA PAREJA.- ¡Sí!

BUFO.- Así sea pues. Entonces... los declaro y ya. ¡Béscense!

LA PAREJA SE BESA.

ACTOR.- ¡Pero qué desconsiderados!

LA PAREJA.- ¿Qué qué?

ACTOR.- ¿Por qué no me avisaron?

JERÓNIMO.- (Molesto) ¡No teníamos tu dirección!

VERÓNICA.- (Hostil) ¡Ni tu teléfono!



JERÓNIMO.- ¡Nos dijeron que estabas enojado con nosotros!

VERÓNICA.- ¡Que te habías ido de viaje!

JERÓNIMO.- ¡Que te habías sorrajado un tiro en la cabeza!

VERÓNICA.- ¡Que te habías cortado las venas!

LA PAREJA.- ¡Nos dijeron que estabas muerto!

OSCURO. CUANDO LAS LUCES SE PRENDEN DE NUEVO LUCES, EL ACTOR COLOCA LA PUERTA-ESPEJO ENFRENTA DE LOS NOVIOS, QUIENES LA ATRAVIESAN ENCANTADORES. AMBIENTE DE ALEGRÍA Y ENCANTO SOCIAL.

BÚFO.- ¡Comenzamos!

ACTOR.- (Feliz) ¡Pero qué alegría me da, qué bueno que vinieron! ¡No saben, no saben qué alegría me da! ¿Qué quieren tomar? ¿No será lo de siempre, verdad?

BÚFO.- Porque lo de siempre se acabó.

JERÓNIMO.- (Abraza y besa al Actor) ¡Pablo, felicidades! ¡No has cambiado nada!

VERÓNICA.- (También lo abraza y besa) Estás igualito, igual que siempre... ¡Felicidades!

ACTOR.- (Vuelve a abrazar y besar a sus invitados) ¡Jerónica, gracias de veras! ¡Jerónico, gracias Maestro! ¡Gracias por venir a mi fiesta de cumpleaños!

JERÓNIMO.- (Asombrado) ¿Es su cumpleaños?

VERÓNICA.- (Confundida) ...Yo no sabía.

ACTOR.- No importa, no. De todas formas mi cumpleaños ya pasó, porque hoy es (Consulta el reloj de Jerónimo) lunes y mi cumpleaños fue ayer domingo.

JERÓNIMO.- No, no, no. Te equivocas, Pablo. Hoy es martes.

ACTOR.- No, Jerónimo... Estoy hablando estrictamente como a ti te gusta. Ya son más de las doce de la noche. Hoy es lunes y mañana martes.

BÚFO.- Hablando estrictamente, claro. Hoy es lunes, hace unos minutos fue domingo.

JERÓNIMO.- Hoy es martes.

VERÓNICA.- ¡Ay, Jerónimo! ¿No sabes en qué día vives? Si Pablo te lo acaba de decir... Hoy es lunes.

JERÓNIMO.- No, no. Hoy es martes, claro que es martes...

TODOS.- No, no y no.

JERÓNIMO.- ¿Entonces qué día es hoy según ustedes?

VERÓNICA.- ¿Por qué preguntas?

ACTOR.- Sí, ¿por qué lo haces?

BÚFO.- ¿Por qué?

JERÓNIMO.- ¡Bueno, ya!... ¿Simple curiosidad?

VERÓNICA.- Pues déjame decirte que eres un tonto, Jerónimo. Hoy es un lunes como

cualquier otro.

JERÓNIMO.- ¿Estás loca? Ayer fue lunes. El domingo por la noche fue la boda, acuérdate. Y en la noche siguiente, es decir la del lunes, o sea ayer, nos fuimos de Luna de Miel. Lógicamente hoy es martes.

BUFO.- ¡Qué romántico! Así que enamorados.

VERÓNICA.- En Amor a Dos, sí.

ACTOR.- ¿De Luna de Miel? Pero y entonces... ¿qué hacen aquí?

VERÓNICA.- Sí, Pablo... nos fuimos al Viejo Mundo... (A Jerónimo) ¡Como tú dices!

JERÓNIMO.- ¡Yo nunca he dicho eso!

VERÓNICA.- ¡Cómo fastidias!

JERÓNIMO.- ¡Cómo te adoro!

VERÓNICA.- ¡Imbécil!... (Al Actor) Así es, Pablo. Nos fuimos en avión y todo... Yo siempre sugerí el barco... Por lo seguro, claro... Pero bueno, nos fuimos en avión. Según esto sin escalas; ¿verdad, Jerónimo? Pero ya ves, tuvimos una escala fatalmente forzosa... (Como rotunda conclusión) Bueno entonces hoy es martes.

JERÓNIMO.- (Cariñoso) ¿Lo ves, Pablo? ¡Antier domingo fue tu cumpleaños! ¡Déjame darte un abrazo! ¡Felicidades! (Se aleja y baila con Verónica.)

ACTOR.- ¡¿Gracias?!

BUFO.- (Abraza al Actor) Lo siento mucho.

JERÓNIMO.- ¡Que bailen los novios, que bailen los novios!

SE ESCUCHA EL SONIDO DE UN AVIÓN EN PLENO VUELO. EL ACTOR SE VE ENVUELTO JUNTO CON BUFO EN EL ENORME VELO DE LA NOVIA. REPENTINAMENTE LA PAREJA DEJA DE BAILAR Y SE QUEDA MIRANDO AL PÚBLICO, SONRIENDO EXTRAÑAMENTE.

VERÓNICA.- (De reojo mira cómplice a Jerónimo) Es una pena, Pablo, pero tenemos prisa, muchísima prisa.

JERÓNIMO.- Sí; ya nos vamos, Pablo.

ACTOR.- ¡No puede ser, pero si acabamos de empezar!

BUFO.- ¡Y no se trata del principio, no!

ACTOR.- (Comienza a reírse nerviosamente) ¿Tú tienes prisa, Verónica; y tú, Jerónimo?

JERÓNIMO.- Ni modo, Pablo; teníamos un compromiso inlu... inexcu... inluct... Muy importante.

ACTOR.- (Sin dejar de reírse) ¡Ah, ya sé; se trata de una broma!

BUFO.- ¡Ah bribones, conque bromas! ¡No te dejes, Pablo!

JERÓNIMO.- No seas idiota, ¿cómo crees que vamos a burlarnos de un compromiso tan... tan...

BUFO.- ¿Ineludible?

VERÓNICA.- ¡Ineludibilísimo!

JERÓNIMO.- ¡Eso! ¡Muy ineludible!

BUFO.- ¿Y acaso hay algo más ineludible que...?

VERÓNICA.- Una cita con el dentista.

BUFO.- Una boda.

JERÓNIMO.- Un citatorio penal.

ACTOR.- ¿La Muerte?

JERÓNIMO.- Sí, la muerte inevitable, ineludible, ineluctable, inexcusable... ¡Lo dije!

ACTOR.- ¿La Muerte? ¿Tenían un compromiso con la Muerte?

VERÓNICA.- Ay, cállate Pablo... y tú también Jerónimo.

JERÓNIMO.- ¿Yo qué?

VERÓNICA.- Tú te callas. Mira, Pablo; no te ofendas, pero nos invitaron a una fiesta.

BUFO.- ¡Así que eso era todo!

ACTOR.- (Se convulsiona de risa y cae al suelo) ¿¡No les dije!?! Si todo era una broma... ¡No puede ser cierto! (Cae desmayado).

VERÓNICA.- ¿Por qué lo dudas? Nos invitaron a una fiesta de disfraces en casa de Pablo.

JERÓNIMO.- ¿Te acuerdas de Pablo? ¡El actor! ¿Te acuerdas, Pablo!

LA PAREJA.- ¡Pablo! ¡Pablo!!  
¡PABLO!!!

OSCURO. SUENA INSISTENTEMENTE EL TELÉFONO. SE PRENDEN LAS LUCES Y VEMOS A VERÓNICA Y JERÓNIMO JUSTO EN EL MOMENTO EN QUE HACEN LOS ÚLTIMOS PREPARATIVOS PARA IR A SU BODA: JERÓNIMO SE LAVA LOS DIENTES, VERÓNICA ESTÁ EN EL EXCUSADO, ETC.

BUFO.- (Le entrega el teléfono a Verónica) Es para usted.

VERÓNICA.- (Sujeta la bocina sin decidirse a contestar) ¡Acaba de suceder algo espantoso, estoy segura!

JERÓNIMO.- Te van a colgar si no contestas.

VERÓNICA.- Esto ya lo había vivido. ¡Es horrible, alguien se acaba de morir!

JERÓNIMO.- Lo has de haber soñado, déjame contestar a mí.

VERÓNICA.- (Turbada, contenida) ¡Jerónimo!

JERÓNIMO.- (Con miedo, pero ¡emocionado por tener miedo) ¡Qué!...

VERÓNICA.- ¡Es un aviso!

JERÓNIMO.- ¿Si?

VERÓNICA.- Un hombre se mira en el espejo. Tiene en la mano una... Un revo... Revo... ¡Un arma!

JERÓNIMO.- ¡Una pistola!

VERÓNICA.- Sí... eso. Una visión: el hombre apunta hacia su imagen; y en un instante un grito seco y sin que nadie se interponga... la Muerte.

BUFO.- ¿Es para usted, o para usted?

JERÓNIMO.- ¿La Muerte?

BUFO.- Si no le contestan se va a enojar.

VERÓNICA.- (Vuelve a tomar la bocina)  
¿Quién habla?

BUFO.- (Saca un teléfono de algún bolsillo de su vestuario) ¿Adivina quién?

VERÓNICA.- No estoy para bromas. ¿Quién es usted?

JERÓNIMO.- ¿¡Qué pasó!?

BUFO.- ¿Hace ya mucho tiempo, Verónica? ¿Cómo está Jerónimo? ¿Todavía no adivinas?

VERÓNICA.- Es posible... ¿Cómo has estado?

JERÓNIMO.- ¿Quién es?

BUFO.- Espero no ser inoportuno.

VERÓNICA.- ¿Una fiesta?

BUFO.- Hoy en la noche, dile también a... Verónimo.

VERÓNICA.- (A Jerónimo) Te hablan.

JERÓNIMO.- ¿Quién se murió?

VERÓNICA.- No seas idiota, te habla Pablo.

JERÓNIMO.- ¿Cuál Pablo?

VERÓNICA.- ¿Cuál crees?

JERÓNIMO.- ¿¡Pablo!?! ¡No puede ser... Si Pablo está bien muerto!

VERÓNICA.- Pues dice que nos invita a su casa hoy en la noche; precisamente hoy.

JERÓNIMO.- ¿¡Hoy!?! No podemos.

VERÓNICA.- Claro que no podemos... ¿Y si lo invitamos nosotros?

JERÓNIMO.- ¿Y si nos arruina la boda? Ya sabes cómo es Pablo; es capaz de subirse al púlpito y officiar misa.

VERÓNICA.- Mejor lo invitamos al brindis... Oya sé, mejor no le decimos nada: después de todo Pablo fue nuestro mejor amigo.

JERÓNIMO.- Es una lástima que se haya... Que haya cometido esa estupidez.

VERÓNICA.- Fue de muy mal gusto. Mejor cuélgale.

JERÓNIMO.- Sí.

OSCURO. CUANDO LA LUZ SE ENCIENDE VEMOS LA FIGURA DE UN ENORME AVIÓN CON PUERTA Y VENTANILLAS PRACTICABLES. BUFO ESPERA JUNTO A LA PUERTA PARA RECIBIR LOS BOLETOS. VERÓNICA Y JERÓNIMO, ENTRE BESOS, ARRUMACOS Y MALETAS; SE DISPONEN A ABORDAR LA NAVE. EL ACTOR DESPIERTA, Y MUY ALEGRE VA CON LOS NOVIOS Y DICE...

ACTOR.- Oigan, les gusta mi difraz... (La pareja "entra" al "avión") ¡Oigan!

BUFO.- No los molestes, ¿no ves que están de Luna de Miel?

ACTOR.- ¿¡Me dejas en paz!? (Jerónimo y Verónica se asoman por sendas ventanillas) Oigan, ¿les gusta mi disfraz? Es muy bonito.

VERÓNICA.- Sí, Pablo... muy original. Yo siempre quise uno así.

JERÓNIMO.- ¿Por qué no te vas a jugar un rato?

BÚFO.- Te lo dije.

SE ESCUCHA EL SONIDO DEL AVIÓN QUE DESPEGA. BÚFO SE INSTALA EN UNA DE LAS VENTANILLAS. LA PAREJA SE MANDA BESOS DESDE CADA VENTANILLA. EL ACTOR JUEGA COMO UN NIÑO CON UN AVIÓN A ESCALA.

JERÓNIMO.- ¿Ya viste a Pablo, Vero?

VERÓNICA.- Sí, qué chistoso... ¡Ay pero qué chistoso!

JERÓNIMO.- Yo siempre supe que llegaría el día en que... pobrecito.

VERÓNICA.- Pablo era de esa clase de gente que no es capaz de entender que la vida...

JERÓNIMO.- Sí, es una lástima, pero no, nunca fue capaz de entenderlo.

BÚFO.- Disculpe, señor... ¿Él nunca fue capaz de entender que la vida es una lástima o es una lástima que no lo haya entendido?

VERÓNICA.- Es triste reconocerlo pero ese carácter tenía que conducirlo...

BÚFO.- Ah, claro: conducirlo... ¿A dónde?

VERÓNICA.- Sí, conducirlo irremediable, inexorablemente.

JERÓNIMO.- Jamás imaginé que Pablo llegara al extremo de... todavía no lo puedo aceptar. Por otro lado tenía la esperanza. Así es, pero las cosas pasan sin que uno pueda. (A Verónica) ¿No lo crees así?

BÚFO.- (Hace evidente la ininteligibilidad del discurso de la Pareja) Yo así lo creo.

VERÓNICA.- Y de qué modo. Recuerdo que algunas veces por las mañanas y de vez en cuando por las noches, pero sobre todo los domingos antes del desayuno, acostumbraba tener accesos que podrían definirse como...

BÚFO.- ¿Crisis de angustia incontrolable?

VERÓNICA.- Sí.

BÚFO.- ¿Crisis agudas de iracibilidad?

VERÓNICA.- ¡Eso también!

BÚFO.- ¿Crisis de melancolía extrema?

VERÓNICA.- ¡Exacto!

BÚFO.- ¿Y qué pasó después?

VERÓNICA.- Pasó el tiempo; cada quién hizo lo suyo. Nosotros nos casamos como todo el mundo sabe... y Pablo... Pues en una de tantas crisis... se suicidó.

BÚFO.- ¡No...! Se quitó la vida el bárbaro.

JERÓNIMO.- Pero por supuesto. Todo el mundo lo sabe. Se suicidó, ¿no Vero?

VERÓNICA.- Pero por supuesto que se suicidó. ¿O no?

BÚFO.- ¿Entonces qué?

JERÓNIMO.- Yo digo que... Que sí, ¿no?

VERÓNICA.- Ay pues ya no lo tengo claro... ¿Por qué no le preguntamos? ¿O mejor no?

JERÓNIMO.- Oye, Pablo...

VERÓNICA.- ¡Pablo!

TODOS.- ¡PABLOOO!

OSCURO; LUEGO LUZ SOBRE EL ACTOR.

ACTOR.- ¿Pablo? El otro día estuve hablando con él y me dijo que yo estaba muerto, que me había dado un tiro. Por eso fue que le dije: te equivocas, Pablo; yo no estoy muerto. Solamente imaginé, una mera fantasía por supuesto, que si yo me intentaba suicidar... ellos, los demás, pensarían que yo estaba muerto. Y lo intenté y me imaginé que ellos pensaban que estaba muerto. No era verdad, no. Yo no morí, pero ellos lo pensaron. Lo cierto, Pablo, es que ellos sí que se murieron. Se fueron al Viejo Mundo... ¿O al Otro Mundo se dice? Pues no lo sé del todo, Pablo... te juro que ya no sé si lo pensé o es cierto... ¿Sí se murieron? ¿Eh, Pablo? Se fueron lejos de este mundo. O... ¿cómo se dice? ¿Viejo u otro?... Mundo sí, pero ya no sé, ya no sé nada, Pablo.

EL FORO SE ILUMINA. TODOS RODEAN AL ACTOR. EL AVIÓN SALE DE ESCENA.

VERÓNICA.- Al Otro Mundo, Pablo... ¿Un accidente, oh sí. ¿Pero no me digas que no sabías?

ACTOR.- No, no mucho.

VERÓNICA.- Fue espantoso, ya te podrás imaginar.

ACTOR.- ¿Espantoso, no?

BÚFO.- Espantoso, sí... supongo.

JERÓNIMO.- Una falla mecánica; como a diez mil pies de altura. ¿Se llaman pies, no Vero?

VERÓNICA.- ¿Los pies?

JERÓNIMO.- En fin... con decirte, Pablo, que a pesar del cinturón de seguridad, y de los consejos de la Torre de Control al Capitán, y de los consejos de la Azafata al Capitán, al Copiloto y a los pasajeros... A pesar de todos los consejos que todos nos dábamos unos a otros... pues cataplum, a pesar de todo: el avión se vino abajo. ¡Paf!

VERÓNICA.- Fue muy horroroso, ¿pero en qué mundo vives Pablo, si todo el mundo lo sabe... salió en el periódico.

BÚFO.- Es que él no compra el periódico.

ACTOR.- Por qué no te callas y sirves la cena... ¿Se van a quedar a cenar, verdad?

BÚFO.- ¿Qué desean ordenar los señores?

VERÓNICA.- ¡¿Un aperitivo, por favor!

JERÓNIMO.- ¡Que sean dos!

BÚFO.- Salen dos aperitivos Luna de Miel... Y tú, ¿qué vas a tomar?

ACTOR.- ¿Cómo que tú? De usted, por

favor... ponga la mesa y tráigame...

BUFO.- No me lo digas... ¡Otro aperitivo!  
¡Perdón!... ¡Un "Aperitivo De Usted", por favor!  
¡Sale!

EL ACTOR Y SUS INVITADOS PERMANECEN DE PIE Y SE QUEDAN VIENDO AL PISO, AL "TECHO", O A DONDE PUEDAN; TENSOS, POR EL REPENTINO SILENCIO.

JERÓNIMO.- (Rompiendo el silencio) Verónica, ¿sabías que Pablo y yo nos conocemos desde que éramos (señala con sus dedos a una altura pequeñísima) así...? Amigos de la infancia, sí... ¿Sí lo sabías?

VERÓNICA.- ¿Tú que crees?

JERÓNIMO.- ¿Ya te lo había dicho?

BUFO.- (Entra con la mesa y la cena, los demás personajes se sientan en cucullas alrededor) Se lo dijo Pablo.

ACTOR.- Yo se lo dije.

VERÓNICA.- Él me lo dijo.

BUFO.- Vaya preguntas, Jerónimo... Pablo y Verónica vivieron juntos.

JERÓNIMO.- Claro.

ACTOR.- Hace ya mucho tiempo; ¿verdad, Verónica?

VERÓNICA.- (Habla como si el Actor estuviera ausente, pero viéndolo fijamente a los ojos) Pobre Pablo... me acuerdo muy bien de su mirada: lejana, ausente, obsesiva... y me acuerdo sobre todo de ese dejarse llevar llevando... y ese disculparse

sin entusiasmo... Sí, sobre todo ese dejarse llevar, llevando; vuelta a girar y luego ese disculparse sin entusiasmo. Sí, sobre todo una mirada lejana y obsesiva; ausente y obsesiva, obsesiva, sí...

BUFO.- (Mientras sirve una cena insólita) Y fue entonces cuando usted comenzó a notar esa curiosa actitud; ese tipo de costumbres... ¿Cómo, cómo calificarlas?

VERÓNICA.- ¿Insólitas?

JERÓNIMO.- ¿Extravagantes?

VERÓNICA.- ¡Muy inauditas!

JERÓNIMO.- ¡Inadmisibles!

ACTOR.- In... Innn...

VERÓNICA.- (Una curiosa actitud. Los psicoanalistas se aburririeron, su psiquiatra cambió de vocación... (haciéndole caso de repente) ¿Te acuerdas, Pablo? Todo el mundo se cansó de ti...

JERÓNIMO.- Y tú te cansaste de todo el mundo.

ACTOR.- ¿Cansarme yo? ¡Nunca!

VERÓNICA.- Oye Pablo, pero entonces por qué fue eso...

ACTOR.- ¿Eso cuál, Vero?

VERÓNICA.- Eso... lo del suicidio. ¿Te suicidaste, no?

ACTOR.- Ay, Vero... lo has de haber soñado.

JERÓNIMO.- No, Pablo... Si yo también lo

supe... te sorrajaste un tiro.

ACTOR.- (**Turbado**) Lo han de haber soñado, estoy seguro. Además, ustedes son lo que están muertos.

JERÓNIMO.- Claro...

ACTOR.- Al menos para mí ellos están muertos. ¿Me equivoco?

BUFO.- No, ellos están muertos para ti, sí.

ACTOR.- Y yo estoy muerto para ellos. Los muy idiotas... Pensaron que me había suicidado. Imagínate, yo, suicidarme... Con todo lo que tengo por vivir...

BUFO SONRÍE Y SE ALEJA PARA OBSERVAR LA ESCENA DESDE LEJOS.

SILENCIO.

VERÓNICA.- Y...

JERÓNIMO.- Y...

VERÓNICA.- ¿Sigues en el Teatro, Pablo?

ACTOR.- Sí, claro; a ver si me van a ver. Ya son las últimas funciones.

VERÓNICA.- Pero si ya conocemos la obra, Pablo: ¿Romeo y Julieta, no? Acuérdate que me prestaste el libro.

ACTOR.- ¿El libro, Verónica? No es lo mismo.

JERÓNIMO.- ¿Cuál es la diferencia?

SE ESCUCHA EL INSISTENTE SONIDO DE UN DESPERTADOR. TODOS SE MIRAN, INCÓMODOS.

VERÓNICA.- Oye, Pablo... ¿No piensas contestar?

ACTOR.- Pues es muy sencillo, Vero... El Texto no es lo mismo que el Teatro... Porque si tu vas y observas las distintas representaciones que se han hecho de Romeo y Julieta, te darás cuenta de que un director la monta muy en serio, muy intelectual el asunto, entiendes... y el otro, la dirige como si fuera un caramelo.

SIGUE SONANDO EL DESPERTADOR.

JERÓNIMO.- ¿Pablo, no piensas contestar el teléfono?

ACTOR.- Ah... No, no sirve. Está suspendido por falta de pago.

BUFO.- Debe ser el despertador.

ACTOR.- ¿Sí? ¿Por qué no lo apagas?

BUFO.- ¿Estás soñando?

ACTOR.- (**Turbado**) ¿Qué?

VERÓNICA.- Ignóralo, Pablo. Tu ignóralo... Cierra los ojos y verás como se te olvida el ruido.

ACTOR.- (**Cierra los ojos, el sonido deja de escucharse**) Es cierto.

VERÓNICA.- Bueno. Yo creo que mejor nos vamos.

BUFO.- ¿Ya se van?

JERÓNIMO.- Sí, mañana tenemos que levantarnos temprano.



ACTOR.- ¿Mañana? Pero si ustedes están... Yo pensé que ustedes se habían...

VERÓNICA.- Muerto, Pablo, se dice muerto. Yo nunca pensé que fuera tan difícil.

JERÓNIMO.- Dificilísimo. No te imaginas todo lo que nos queda por hacer: trámites y trámites y más trámites. Trámites.

VERÓNICA.- **(Fastidiada)** Adiós, Pablo; me dio mucho gusto saber que estás bien.

ACTOR.- Gracias por venir.

JERÓNIMO.- Ojalá pudiéramos volver a visitarte.

VERÓNICA.- Lástima que eso sea imposible.

BÚFO.- Oigan, y no lo van a felicitar.

LA PAREJA.- ¡Otra vez!

BÚFO.- Bueno, pero no le han dado su regalo.

JERÓNIMO.- No se supone que sea obligatorio. Además su cumpleaños fue...

ACTOR.- No hay problema, Jerónimo. Por supuesto que no es obligatorio. Y déjame decirte, déjenme decirles a todos que...

VERÓNICA.- ¡Qué!

ACTOR.- Lo he estado pensando mucho este día y he llegado a la conclusión...

JERÓNIMO.- Ya dilo.

ACTOR.- Pues bien: yo tengo algo mucho mejor que un regalo.

JERÓNIMO.- ¿Algo mejor que un regalo? No puede ser.

VERÓNICA.- No, ¿qué puede haber mejor que un regalo?

JERÓNIMO.- Nada. No.

ACTOR.- Pues sí. Yo tengo un... Es un... es algo parecido a... ¿Lo quieren ver?

BÚFO.- No me digas que te acordaste, Pablo. Por fin vas a soltar a tu... a tu algo parecido a... **(Lo abraza)** ¡Felicidades!

ACTOR.- Ahora lo van a ver. **(El Actor comienza a buscar)** Nada más dejen que lo encuentre.

JERÓNIMO.- Tenemos prisa, si no con mucho gusto nos quedábamos a verlo.

VERÓNICA.- Sí; adiós, Pablo. Ya no podemos quedarnos más tiempo. Mañana vamos a estar muy ocupados.

JERÓNIMO.- Tenemos responsabilidades. Muchas.

BÚFO.- ¡Pero cómo!, no van a quedarse a ver su... Su algo parecido a...

LA PAREJA.- ¡¿Algo parecido a qué?!

ACTOR.- Debe estar en alguna parte. **(Si sigue buscando, cada vez más preocupado)** Ustedes no lo vieron... No se me puede haber perdido.

BAJA LA INTENSIDAD DE LA LUZ.

EL ACTOR COMIENZA A BUSCAR CON UNA LINTERNA, LA PAREJA LO SIGUE UN POCO A REGAÑANTES, PERO INTRIGADA POR CONOCER EL "ALGO

PARECIDO A". BUFO MÁS ATRÁS CAMINA COMO SI ESTUVIERA PREOCUPADO. LUEGO SE SEPARA DEL GRUPO Y OBSERVA DIVERTIDO. FINALMENTE LA PAREJA SE SEPARA DEL ACTOR Y SE DIRIGE, EN LA OSCURIDAD, HACIA LA SALIDA. BUFO SE LES INTERPONE Y LOS DESLUMBRA CON EL FLASH DE UNA CÁMARA FOTOGRÁFICA. LA LUZ REPENTINAMENTE COBRA SU MÁXIMA INTENSIDAD.

BUFO.- (Asume un tono parecido al de las historias policíacas) Disculpen, ¿se les perdió algo?

LA PAREJA.- (Adoptan el mismo tono detectivesco)...¿A nosotros?

BUFO.- ¿(Ustedes?... ya se iban. Hasta luego.

ACTOR.- ¡Qué pasa!

BUFO.- Se quieren escapar, quieren robarse tu... tu algo parecido a...

VERÓNICA.- ¡Oiga, no sea impertinente!

ACTOR.- Así que fueron ustedes, ¿dónde lo escondieron!?

JERÓNIMO.- ¿De qué hablas, Pablo? Si ni siquiera sabemos lo que es.

BUFO.- ¡Ya dénselo, a ustedes no les va a servir de nada!

VERÓNICA.- (Poniendo en duda su inocencia) ¿Y usted cómo lo sabe...? ¿A usted... si le sirve?

JERÓNIMO.- ¡Responda!

BUFO.- (Sintiéndose repentinamente acusado) ¿A mí?... Por supuesto que... Eso no les importa.

VERÓNICA.- ¡Ajá...! Ya no lo busques Pablo, yo sé quién lo tiene.

JERÓNIMO.- Helo aquí...

VERÓNICA.- Al culpable.

ACTOR.- Cómo no lo pensé antes. Tenías que haber sido tú. ¿Dónde está?

BUFO.- ¿No te acuerdas? A ti nunca te gustó, tú mismo lo encerraste, Pablo... ¿Lo vas a dejar salir?

LA PAREJA INTENTA SALIR SIN SER VISTA.

ACTOR.- ¿Yo lo encerré?... (Reflexiona) Sí, puede ser cierto. (Deteniendo en seco a la pareja) ¿Se van a ir sin conocerlo?

BUFO.- ¿Lo vas a soltar?

JERÓNIMO.- ¡¿Está vivo!?

EL ACTOR VA HACIA EL BAÚL Y LO ABRAZA CARIÑOSAMENTE.

ACTOR.- Claro que está: vivo, todavía.

VERÓNICA.- Nunca me han gustado las adivinanzas, seguramente se trata de un perro, pobrecito, se va a asfixiar.

JERÓNIMO.- Cómo va a ser un perro, estaría ladrando. Eso sí, debe tratarse de algo espantoso, imagínate: el algo parecido a... A lo que sea, ¡de Pablo! Debe ser algo siniestro.

VERÓNICA.- (Asustada) ¿Tú crees?.

JERÓNIMO.- Estoy seguro.

VERÓNICA.- ¡Vámonos, por favor!

JERÓNIMO.- ¿Y nos vamos a quedar con la duda?

VERÓNICA.- Mira, mi amor. No sé tú, pero yo no me pienso pasar la vida convertida en fantasma.

JERÓNIMO.- Pero si todavía no sale el sol, Vero.

VERÓNICA.- Estoy hablando en serio.

JERÓNIMO.- Tienes razón. Perdí la cabeza

VERÓNICA.- ¡Adiós, Pablo!

JERÓNIMO.- ¡Se nos acaba el tiempo! ¡Hasta nunca!

LA PAREJA ES ILUMINADA POR UN CENITAL QUE BAJA DE INTENSIDAD LENTAMENTE HASTA DESAPARECER DEL TODO AL FINAL DE LA OBRA.

BÚFO.- No se vayan sin conocerlo, acérquense. Les aseguro que no muerde, aunque a veces...

ACTOR.- Sí, debo reconocer que es un poco temperamental; quiere seguir jugando saltándose cualquier regla que le parezca estúpida.

BÚFO.- Suéltalo ya, es tuyo; deja que salga.

ACTOR.- Espera, quiero prepararme bien porque su visita será breve. Lo veremos surgir dispuesto por primera vez a ser el dueño de su propio vuelo. Anda, sal de ahí, no seas tímido, ¡salte ya!

EL ACTOR ABRE LA TAPA

DEL BAÚL...

DEL FONDO

VEMOS SURGIR UN

HERMOSO

Y SENCILLO GLOBO.

FIN

## INDICE

<i>INTRODUCCION</i>	1
<i>CAPITULO I</i>	
ELEMENTOS DEL TEATRO SURREALISTA	5
I.1. EL SURREALISMO Y EL TEATRO	5
I.2. EL DADA PRECURSOR DEL SURREALISMO	6
I.3. LENGUAJE (automatismo verbal)	7
I.3.a. Actos Fallidos	8
I.4. ONIRISMO	10
I.5. EL AZAR, LA SORPRESA	13
<i>CAPITULO II</i>	
EL CINE SURREALISTA Y EL SURREALISMO EN EL CINE	17
<i>CAPITULO III</i>	
ELEMENTOS DEL TEATRO Y CINE SURREALISTAS EN LA FIESTA DE LOS DISFRACES	21
<i>CAPITULO IV</i>	
ELEMENTOS DEL TEATRO DEL ABSURDO	26
IV.1. TEMÁTICA	26
IV.2. LENGUAJE VERBAL	29
IV.3. ELEMENTOS COMICOS	31
IV.4. ONIRISMO	33
<i>CAPITULO V</i>	
ELEMENTOS DEL TEATRO DEL ABSURDO EN LA FIESTA DE LOS DISFRACES	37
<i>CAPITULO VI</i>	
ELEMENTOS DEL TEATRO DE RICHARD FOREMAN	44
VI.1. EL EXPERIMENTO TEATRAL DE LOS SESENTAS EN E.U.	44
VI.2. TEATRO PERSONAL, UN GESTO INTERNO DEL PENSAMIENTO	46
VI.2.a. Temática	48
VI.3. LENGUAJE VERBAL (escritura o generación del texto)	49
VI.4. FOREMAN, GERTRUDE STEIN Y EL SURREALISMO	51
VI.5. PUESTA EN ESCENA: TÉCNICA	53
<i>CAPITULO VII</i>	
ELEMENTOS DEL TEATRO DE RICHARD FOREMAN EN LA FIESTA DE LOS DISFRACES	57
<i>CONCLUSIONES</i>	69
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	69

---

---

## INTRODUCCION

Desarrollo a continuación el análisis teórico (tesina) de la obra *La Fiesta de los Disfraces*, la cual presento como trabajo práctico de dramaturgia. El objetivo de este trabajo es distinguir distintos elementos característicos del teatro y cine surrealistas, del teatro del absurdo y del autor norteamericano Richard Foreman para luego ubicar las coincidencias entre esos elementos y otros rasgos semejantes presentes en la obra a analizar.

Si bien es cierto que la creación artística en general y la teatral en particular han sido forjadas muchas veces con la enorme riqueza del material simbólico del subconsciente, es hasta el siglo XX con el surgimiento de las teorías psicoanalíticas que la realidad irracional del ese mundo se reivindica plenamente. El surrealismo nace apoyado en el psicoanálisis freudiano y se manifiesta no sólo como una corriente estética sino como un modo de vida donde se busca ampliar el horizonte de percepción de la realidad, tomando al sueño y al tránsito entre el sueño y la vigilia (claves para llegar al mundo subconsciente) en el mismo plano de importancia o mayor que el dado a la vida consciente y racional. El teatro surrealista es una de las manifestaciones menos conocidas de esta corriente -en su tiempo vanguardista- que tiene en el campo de la pintura sus mejores ejemplos.

---

---

---

El teatro surrealista, eminentemente literario, es poco representable si se piensa en una puesta en escena convencional. Entre sus elementos constantes están: la liberación de los deseos, inconscientes, el uso del automatismo verbal, la manifestación de claves simbólicas en la unión de elementos irreconciliables en la realidad racional, el onirismo, la sorpresa, el azar, lo espontáneo.

En el Cine, por sus posibilidades técnicas, el surrealismo alcanza su máxima expresión en cuanto arte escénico; muchos filmes han sido realizados (a veces sin buscarlo) bajo su influencia, pocos han sido los que hicieron cine con la intención manifiesta de ser surrealistas. Tanto en el cine como en el teatro surrealistas existen elementos que podemos distinguir en *La Fiesta de los Disfraces*.

El teatro del absurdo, dentro de una corriente que podemos llamar irracionalista, surge como una crítica a la burguesía de la post-guerra; refleja el vacío de las relaciones humanas y el sinsentido de la existencia agudizado por el sentimiento de desamparo que vino después de las guerras mundiales; el teatro del absurdo a diferencia del teatro surrealista (eminentemente intimista), se presenta como una respuesta explosiva frente a los valores tradicionales del mundo burgués; representa el sinsentido de la vida en un permanente delirio que recorre el escenario sin clave alguna, sin significado específico porque se trata justamente de expresar el absurdo de la existencia. Sus elementos cómicos, las características de su lenguaje verbal, son aspectos reunidos también en *La Fiesta de los Disfraces*.

Al final de los años sesenta, una década de experimentos escénicos heterogéneos en los Estados Unidos: Living Theater,

---

---

Bread and Puppet, Open Theater... encontramos a Richard Foreman, quien junto con Robert Wilson es considerado como una de las últimas vanguardias norteamericanas y quien hasta nuestros días sigue trabajando en lo que se ha llamado teatro de la imagen y/o teatro personal. Foreman propone un teatro subjetivo y personal, en sus textos teatrales captura su pensamiento; sus obsesiones, ensoñaciones, fantasías, son llevadas a sus puestas en escena; ahí, de una manera analítica examina la historia de su mente con el fin de conocer al hombre llamado Richard Foreman. Ligado al surrealismo y al teatro de Brecht, hace un experimento continuo sobre su persona y lo plasma en un arte escénico total donde cada gesto, sonido, cada objeto cobran sentido como una imagen concreta de sus percepciones racionales-irracionales; utiliza signos y símbolos personales en busca de un objetivo estético y otra aspiración, más íntima: saber cómo es, de qué está formado el mundo que percibe.

*La Fiesta de los Disfraces* es un texto escrito a partir del mundo subjetivo del autor: sus propios recuerdos, fantasías, obsesiones; en ese punto y en la búsqueda de un lenguaje personal coincide con el teatro de Richard Foreman.

La obra *La Fiesta de los Disfraces* ocurre dentro de la mente del protagonista. Pablo-el Actor es un personaje atípico, irracional, conflictuado por su incapacidad de ser maduro de la manera aceptada por la sociedad convencional. Después de enfrentar una serie de imágenes interiores (que podrían formar parte de un sueño o de una ensoñación), el personaje en cuestión afirma su carácter lúdico y su espontaneidad como una manera diferente de ser adulto. En vez de acabar con su ser irracional, lo reconoce como importante.

---

---

En *La Fiesta*... observamos la materialización del inconsciente, la representación del funcionamiento continuo de la mente; la recreación de la voz interna de un personaje en un momento extraordinario: busca reconocer las percepciones que tenemos en ciertos estados mentales diferentes a los de la vida estrictamente cotidiana: las percepciones de la ensoñación, del recuerdo, de la fantasía, del delirio. La obra quiere abrirse a los niveles de expresión subconsciente; quiere valorar la experiencia de la vida irracional, propone rescatar en la representación los elementos no conscientes de la personalidad, al igual que lo han hecho los tres modelos que a continuación veremos panorámicamente; en ellos, insistimos, identificaremos los signos que representan la experiencia subjetiva y los relacionaremos con los materiales semejantes presentes en *La Fiesta de los Disfraces*.



---

CAPITULO I  
ELEMENTOS DEL TEATRO SURREALISTA

I.1. EL SURREALISMO Y EL TEATRO

Las obras dramáticas reconocidas como surrealistas son casi siempre breves, fueron rara vez representadas; son difíciles de encontrar, ya que fueron publicadas en pequeñas ediciones o en revistas de escaso tiraje. El surrealismo se reconoce en el Teatro como la búsqueda de un nuevo lenguaje que explota las posibilidades del automatismo verbal y la producción de imágenes arbitrarias, casuales, donde la voluntad no interviene en la elección de las realidades expuestas; reconocemos también al surrealismo en el Teatro por la presencia de lo mágico o lo fantástico, por la irrupción de las potencias del sueño y por la aparición del humor y la risa como efecto liberador al salir a escena los deseos reprimidos de la mente. Entre los autores del surrealismo dentro del campo teatral encontramos a Roger Vitrac, George Neveux, Louis Aragon, Robert Desnos, Yvan Goll, Federico García Lorca, Leonora Carrington, E.E. Cummings, Virginia Woolf, Pablo Picasso, etcétera.<sup>1</sup>

El teatro surrealista parte del pensamiento del hombre y de sus facultades imaginativas; cuestiona al mundo real mediante el azar y la aparición de lo insólito; rechaza sin ponerlos a discusión los modos tradicionales del pensamiento racional y da prioridad a lo irracional; la perturbadora presencia del sueño, de la sorpresa, del azar, son algunas de sus constantes.

<sup>1</sup> Mencionamos como ejemplos de obras surrealistas de Lorca, Cummings, Woolf, Picasso, las siguientes: *Así que pasen Cinco Años* y *El Público* (Lorca); *él* (Cummings); *Freshwater* (Woolf). *El Deseo Atrapado por la Cola* (Picasso).

## 1.2. EL DADA PRECURSOR DEL SURREALISMO

El dadaísmo está ligado al surrealismo, de hecho en sus orígenes es difícil diferenciar un movimiento de otro; el dadá emprende la tarea de acabar con los mitos, abrir los ojos del público; con el dadaísmo el arte debe encontrar su libertad primitiva mediante el instinto, la subversión, la espontaneidad. Los dadaístas en un decidido intento de llevar a la vida sus ideas llevaron a la práctica la más irrefrenada e incoherente práctica verbal que dio origen al descubrimiento de la fuente más rica del pensamiento irracional: el automatismo puro.

Por encima de cualquier otro elemento, el teatro surrealista toma del dadaísmo el interés de separar al lenguaje de sus cadenas formales; la liberación del lenguaje es punto de partida común de ambos movimientos; para el teatro dadá y concretamente para Triztan Tzara, su líder principal, el lenguaje desaparece como instrumento de relación entre los seres y se vuelve él mismo, como dice Henri Behar<sup>2</sup> en su estudio sobre el teatro dadá y surrealista, "un sujeto, emanación de la verdadera espontaneidad, caracterización de la humanidad libre que se manifiesta y agita". La escritura no es más que un vehículo ocasional; la expresión de la espontaneidad define al teatro dadá. Las palabras se producen libremente despreciando toda lógica, sintaxis u organización coherente; la subversión es también premisa fundamental en este teatro que se expresó en una protesta explosiva y efímera con el deseo vital de destruir el lenguaje anquilosado de la literatura para hacer surgir uno feroz,

<sup>2</sup> Béhar, Henri. *Etude sur le Théâtre Dada et Surrealiste*. 1<sup>ère</sup> ed. [Tr. mía] Paris, Gallimard, 1967, p.158

en movimiento. El actor participante del teatro dadá se agita y se libera, se indigna y protesta, dice en voz alta todo lo que surge de su mente; trata por sobre todas las cosas de liberarse de él mismo para así llegar a la más absoluta autenticidad. Las manifestaciones efectuadas por el grupo comandado por Tzara se caracterizaron por su virulencia, su negrísimo sentido del humor y por su negativa a transigir con modo alguno de cultura burguesa racional o institucional. "El movimiento fue efímero, pero su influencia no ha dejado de sentirse a lo largo de este siglo como un impulso vital e irreverente hacia la búsqueda de formas auténticas del arte como actitud ante la vida del hombre".<sup>3</sup> La liberación del lenguaje, la reivindicación del instinto, la subversión y la espontaneidad son elementos que toma el surrealismo del dadaísmo.

### I.3 LENGUAJE (automatismo verbal)

El surrealismo expresa el pensamiento libremente; las facultades líricas se manifiestan en una asociación de palabras alejada de reglas retóricas, sintácticas o semánticas; toma en consideración los métodos empleados por el psicoanálisis freudiano y los lleva al surrealismo como una manera de tomar preso al pensamiento sin que ninguna clase de control estético o moral interfieran, sin que meta literaria preconcebida alguna modifique el resultado: "Es solamente liberando a las palabras de sus ataduras etimológicas, dejándolas jugar unas con otras, que se llega a una producción de imágenes sin precedente; las palabras regresarán así al estado salvaje, capaces de traducir verdaderamente la arquitectura

<sup>3</sup> Einaudi, Juli. *Teatro Dadá*. 1ª ed. (Tr. José Escué) Barcelona, Seix Barral, 1971, p.29

---

monstruosa del sueño".<sup>4</sup>

Aragon, Breton, Desnos, Péret y Soupault utilizan la escritura automática en piezas dramáticas escritas en colaboración; se trata de pequeños *sketches* que pertenecen más al campo de la literatura que al del arte escénico y en los que, sin embargo, se obtiene una prosa deslumbrante, plena en imágenes extraordinarias. Se trata de obras de apariencia ordinaria, divididas en actos y con acotaciones precisas, sin embargo, los distintos actos conciernen a situaciones distintas, sin interrelación, sin unidad tonal; del mismo modo los diálogos aparentemente convencionales intercalan bruscamente una sucesión de textos automáticos.<sup>5</sup>

### 1.3.a. Actos Fallidos

El teatro surrealista emplea un lenguaje que pone en evidencia los instintos y los deseos ocultos de sus personajes por medio del empleo de actos fallidos, manifestaciones concretas del inconsciente. En su *Psicopatología de la Vida Cotidiana*, Sigmund Freud<sup>6</sup> nos habla de estos fenómenos:

Ciertas insuficiencias de nuestros funcionamientos psíquicos y ciertos actos aparentemente inintencionados se realizan por motivos inconscientes. Los olvidos, las equivocaciones orales de nombres propios o ciudades, o las equivocaciones en la lectura muchas veces responden a un carácter común. Estos actos fallidos surgidos en la vida cotidiana se refieren a un fenómeno psíquico: un material del subconsciente

<sup>4</sup> Henri Behar. *Op.Cit.*, pag. 24

<sup>5</sup> *Les Champs Magn  tiques* es un ejemplo de este experimento que re  n  a a distintos escritores, otro es *S'il Vous Pl  it* ambas obras aparecieron por primera vez en *Litterature*, revista donde se dieron a conocer muchas de las obras del teatro surrealista (*Ibidem*, pag.32).

<sup>6</sup> Freud, Sigmund; *Psicopatología de la Vida Cotidiana*. 6   ed. (Col. El libro de Bolsillo"; tr. Luis López Ballesteros) Madrid, Alianza Editorial, 1972, 247-248 pp.

incompletamente reprimido, rechazado por la conciencia, pero al que no se ha despojado por completo de su capacidad de expresión. El verdadero deseo queda apenas oculto, la conciencia no alcanza a censurarlo del todo y se manifiesta como una omisión, un olvido o una equivocación. Un nombre propio en ocasiones no sólo se olvida sino que se sustituye por otro, sin que la persona que comete el acto fallido se de cuenta de su error. La motivación está generalmente referida a una represión de la conciencia respecto a un deseo no admisible por algún aspecto considerado incómodo o perturbador en la vida cotidiana (como un impulso agresivo o un deseo sexual) y así, la manifestación de esta censura ocurre en un rasgo apenas perceptible pero que conlleva una carga inconsciente que si llega a ser conocida por la persona responsable de la equivocación provoca o bien una negativa del deseo oculto o una liberación explosiva que se traduce en risa al conocer el origen del error.

En las obras del teatro surrealista encontramos en repetidas ocasiones estos lapsus o actos fallidos de los que habla Sigmund Freud; en *Los Misterios del Amor*, de Roger Vitrac, encontramos algunos ejemplos:

*Léa sale y regresa enseguida con un canasto lleno de perritos*

LÉA.- Mi madre te *emperra* este canasto de *via*.

PATRICE.- Gracias...

...

LÉA.- ¡Ah! ¡Ah! asesino! Ese, mi amante, mi *Papá*, mi *Papá*, mi *Patrice*, ése asesinó a mi (hijo) Guillotin.<sup>7</sup>

Como podemos notar en el primer ejemplo, el personaje Léa confunde *envía* por la extraña conjugación *emperra* y confunde "*de perros*", por la palabra *via*. La frase correcta sería: *Mi madre te envía este canasto de perros*. En el segundo Léa se equivoca al nombrar amante y padre al asesino de su hijo, a su pareja Patrice

Los surrealistas trataron por todos los medios de conocer el funcionamiento real del pensamiento, sin resistencia y sin reserva

<sup>7</sup> Vitrac, Roger. *Théâtre. (Les Mystères de l'Amour, Volume II)* Paris, Gallimard, 1948, pp.17 y 39. *LÉA SORT ET REVIENT AUSSITÔT AVEC UN PANIER PLEIN DE PETITS CHIENS.* / LÉA.- Ma mère vous *enchien* ce panier de *voie*. / PATRICE.- Merci. / ... / LÉA.- Ah! ah! ah!... Au meurtre! Au meurtre! Celui-là, mon amant, mon Papa, mon Papa, mon Patrice, qui a assassiné mon... Guillotin.

alguna. Uno de los métodos fue la libre expresión del pensamiento, otra la reproducción de actos fallidos en boca de distintos personajes. Otra de las fuentes a las que acudieron para reflejar los estados mentales irracionales fue la inagotable del mundo onírico.

#### I.4. ONIRISMO

Los autores surrealistas introducen al sueño en escena sin insertarlo en un producto dramático preestablecido; lo recrean sin prólogos y sin explicaciones que partan de una realidad perteneciente al mundo de la vigilia; tratan de llevar a escena el sueño auténtico, o lo reconstruyen a través de la imaginación. August Strindberg, en la literatura dramática del siglo XX, fue el primero en llevar a la escena un mundo onírico dentro del espíritu de la psicología moderna: *Sueño* (1902), es una transcripción de sus sueños, de sus obsesiones, y es fuente directa del teatro surrealista. En esta obra el autor trata de imitar la forma los sueños. En palabras de Strindberg:

Todo puede suceder, todo es posible y probable. No existe ni el tiempo ni el sitio: sobre una base insignificante de realidad la imaginación teje, entrelazando nuevas formas; mezcla de recuerdos, experiencias, fantasías libres, incongruencias e improvisaciones. Los personajes se dividen, se desdoblán, se multiplican, se evaporan, se condensan, se dispersan, se reúnen. Pero una conciencia los gobierna a todos: la de la persona que sueña: para él no hay secretos, ni cosas ilógicas, ni escrúpulos, ni leyes. Ni absuelve ni condena, sino que meramente se limita a relatar.<sup>8</sup>

Strindberg describe con maestría los principales elementos que pueden integrar un sueño; al igual que él los autores surrealistas intentaron llevar a la representación estos rasgos oníricos sin

<sup>8</sup> Strindberg, August; Bergman, Ingmar; *Sueño*. 1ª ed. (Col. "La Fontana Literaria" #58; tr. José Ma. Martín Triana) Madrid, Pelmar, 1971, 12-13 pp.

sacar conclusiones psicológicas sobre tal o cual comportamiento de algún personaje, pero dejando entrever una clave en la aparente incoherencia presente en cada obra.

Muchas obras del teatro surrealista son eminentemente oníricas, entre ellas mencionaremos *Les Mystères de l'Amour* (1924), de Roger Vitrac; *La Place de l'Etoile* (1928), de Robert Desnos y *Julliete ou la Clé des Songes* (1930), de George Neveux.

Roger Vitrac concibe *Les Mystères de l'Amour*<sup>9</sup> (Los Misterios del Amor) como un mundo irreal que presenta sin prólogos las fantasías oníricas, pesadillescas, de dos amantes. Henri Behar<sup>10</sup> nos habla del mundo onírico presente en esa obra: "El espectador es llevado a un cuarto de hotel, dominio del doble y de la máscara, sin antecámaras. Penetra al mundo del sueño sin que exista una explicación previa de la realidad a la que va a acceder". Aún más, el espectador no sabe realmente si lo que está presenciando es un sueño. En las escenas se representan confundidos: una estación de tren, un restaurante, la playa, el hall de un hotel, una boutique, y la plaza principal de una ciudad de provincia. Del mismo modo, pasado, presente y futuro se amalgaman como en un sueño; lo real y lo posible están totalmente mezclados; se trata de una realidad perturbadora que podría formar parte de un delirio durante la vigilia, o simplemente de una ilusión. Vitrac no explica nada, sólo recorre las barreras entre la realidad y el sueño en un juego incoherente y grotesco pleno de imágenes instintivas y de deseos bruscamente presentados en escena. *Les Mystères de l'Amour* es la

9 Vitrac, Roger. *Op. Cit.*

10 Behar, Henri; *Op. Cit.* pag 254

primer obra del teatro surrealista escrita y concebida con el fin de ser escenificada: es perfectamente "actuable", no sólo es literatura. Expone además las ideas del grupo comandado por Breton quien la consideró "el primer drama surrealista".<sup>11</sup>

Robert Desnos publicó por entregas en la revista *Le Soir*<sup>12</sup> la obra *La Place de l'Etoile* (La Plaza de la Estrella) donde las creaturas de la imaginación se mezclan con personajes reales; la acción transcurre en un bar situado imprecisamente, fuera del espacio y del tiempo; otra vez entramos sin explicación alguna a un mundo donde lo posible y lo imposible se encuentran conciliados y en donde los sentidos lógicos han sido abolidos: personas que se desdoblán, estrellas de mar que se multiplican y cubren las calles de una ciudad, etc.

*Julliete ou la Clé des Songes*<sup>13</sup> (Julieta o la Clave de los Sueños), de George Neveux, es el sueño de un héroe que es a la vez el personaje central y el organizador de sus fantasías. Un hombre, Michel, emprende la búsqueda de un rostro apenas entrevisto en el pasado; lo busca en un país inmaterial poblado por habitantes sin memoria, donde las cosas desaparecen en el momento en el que se las trata de aprehender, donde un rostro amado (el del personaje Julieta) se encuentra y se pierde cada vez; un rostro que se forma y se destruye cuando parece que se alcanza. Otra obra, de George Neveux con elementos oníricos es *Ma Chance et ma Chanson*<sup>14</sup> (Mi Fortuna y mi Canción, 1940), obra en un acto en la que según describe Henri Behar<sup>15</sup>

11 *Ibidem*

12 En 1928 desde el 28 de octubre y meses siguientes; *Ibidem*, p. 265.

13 Neveux, Georges. *Théâtre*. 1<sup>ère</sup> ed. Paris, Julliard-Sequana, 1946. 262 p.

14 Neveux, George. *Op. Cit.*

15 Behar, Henri; *Op. Cit.* pag. 286



...una pareja de enamorados conoce a un joven de dieciocho años que será su hijo si él así lo decide. Los padres presentan al joven una apariencia desagradable, sin embargo él decidirá nacer con la esperanza de trascenderlos...

Podemos ver que el tiempo, en este caso el tiempo del destino, la fortuna, se trastoca en un universo inexplicable. Más tarde veremos [en el Capítulo III] una coincidencia entre esta anécdota onírica y una situación semejante que se desarrolla en *La Fiesta de los Disfraces*.

El sueño posee una lógica peculiar que se desarrolla con sus propios signos o símbolos, los autores surrealistas tomaron creativamente como punto de partida la teoría freudiana<sup>16</sup> que interpreta al sueño básicamente como "la realización de deseos reprimidos" y que describe varios puntos concretos como son la condensación de dos o más personajes en uno solo, la inexistencia de un tiempo y un espacio congruentes, la distorsión y/o la desproporción de objetos, la aparición de elementos fantásticos que encierran una clave ulterior, etcétera: todos ellos elementos presentes en las obras surrealistas antes mencionadas.

### I.5. EL AZAR, LASORPRESA

El surrealismo exalta las relaciones aparentemente accidentales entre objetos, símbolos y personas. La búsqueda del azar es una práctica surrealista heredada directamente del dadá; parte de un sentido lúdico donde lo fortuito es el elemento que llevará a la

<sup>16</sup> Freud, Sigmund; *Introducción al Psicoanálisis*. 1ª ed. (Col. "Las Grandes Obras del Siglo XX"; tr. Luis López Ballesteros) México, Promexa, 1979, pag. 321.

creación. Si en el movimiento dadá el azar tenía sobre todo un carácter subversivo y lúdico, en el surrealismo la unión aparentemente arbitraria de dos o más elementos aspira a una clave que a veces tiene que ver con la intuición de un destino o de una dimensión inmersa en el terreno de lo fantástico. En el surrealismo el azar reúne dos cualidades que incidentalmente conjugadas producen una tercera donde cobran un valor, una connotación, una clave diferentes de la de sus componentes primarios. Como ejemplos mencionamos la obra de Vitrac *L'Éphémère*,<sup>17</sup> donde observamos la unión del cuerpo de un león y la cabeza de un hombre en la presentación del personaje llamado *Filósofo*; o la fantástica sucesión de imágenes delirantes en la obra de Leonora Carrington *El Príncipe Azul Cucú*,<sup>18</sup> ahí arañas, príncipes y animales mitológicos son llevados al drama y al diseño por la propia pintora, en una constante mezcla azarosa que incluye arlequines-murciélago, mujeres pájaro y en general todo el universo que podemos conocer al través de su pintura: banqueros montañeses, hombres cabeza de sol, etc.

Otro elemento presente en las obras del teatro surrealista es el de la sorpresa: la sorpresa nace en el instante en que se rompen las estructuras conocidas. En la obra de Luis Aragon *L'Almoire à Glace un Beau Soir*,<sup>19</sup> un prólogo presenta distintos personajes fantásticos: un soldado que encuentra una mujer desnuda; el presidente de la República (de Francia) en compañía de un general negro; dos hermanas siamesas que piden permiso al presidente de casarse por separado; un hombre en un triciclo, etc. Sin embargo

17 Vitrac, Roger. *Op. Cit.* 197-199 pp.

18 Carrington, Leonora. "El Pájaro Azul Cucú" [Con ilustraciones de la autora] en: *Cuadernos de Bellas Artes INBA Año II* (México, febrero de 1961) 5-31 pp.

19 Behar, Henri; *Op. Cit.* pag. 297

la situación dramática que sigue al prólogo no tiene nada que ver con éste, como describe Martin Esslin<sup>20</sup> cuando habla de esta obra como antecedente del teatro del absurdo:

...un marido, Jules, regresa a casa; su esposa, quien mira nerviosamente un armario, le suplica no acercarse -parece evidente que algún amante está escondido dentro del mueble. Poco a poco la duda y los celos crean una atmósfera de excitación sexual. La pareja desaparece de escena; su ausencia se prolonga durante cierto tiempo. Finalmente el marido reaparece maltrecho; abre el armario: en vez del supuesto amante surgen los extraños personajes del prólogo.

La obra de Aragon plantea una estructura no-lógica: un prólogo descabellado da lugar a una situación más o menos reconocible que se concluye por una solución igualmente inesperada. La sorpresa en este caso se origina de un cambio formal o estructural (prólogo-desarrollo, conclusión) así como del tratamiento de un tema trivial (un triángulo amoroso) de una manera inesperada.

Otro ejemplo: *Víctor o los Niños al Poder*,<sup>21</sup> de Roger Vitrac, reúne elementos oníricos, del teatro de la crueldad

la obra tiene dos perspectivas la surrealista y la del teatro de la crueldad; pero sin delimitación alguna. Lo onírico-subconsciente conduce a situaciones límites de la realidad y a la inversa, éstas llevan hacia lo onírico o hacia lo cruel de esa realidad; pero siempre sin definirse los dos planos, al ser estos simultáneos.<sup>22</sup>

e incluye el elemento de la sorpresa. *Víctor...* adopta la aparente convención de una comedia burlesca, abandona el automatismo verbal puro y se desarrolla en un universo plenamente identificable. En *Víctor...* encontramos la parodia del lenguaje hecho con lugares comunes dentro de un mundo convencional, con interiores burgueses,

20 Esslin, Martin. *Le Théâtre de l'Absurde*. 1<sup>ère</sup> ed. [Tr. mía] (Título original en inglés: *The Theatre of the Absurd*, traduit de l'anglais par Marguerite Buchet et Francine Del Pierre) Paris, Buchet/Chastel, 1963, 453 p.

21 Vitrac, Roger. *Théâtre* 1<sup>ère</sup> ed. [Vol. I]. Paris, Gallimard, 1948. 301 pp.

22 Partida, Armando. "Víctor o los Niños al Poder-La Folia" en: *Artes Escénicas*. Luna Nueva Editores, Año I, núm. 4 (México, noviembre de 1987), p. 54

---

con personajes típicos y que se desarrolla en una realidad identificable: fechada históricamente, circunscrita geográficamente; el espectador puede asistir al tiempo real de la acción y pareciera que no existe motivo para el asombro; sin embargo la presencia de ese niño, tan terriblemente inteligente, inquieta esa realidad; Víctor no hace sino preguntar acerca de la naturaleza última de las cosas asumidas como naturales; se trata de simple preguntas que aterrorizan a los adultos inmersos en un mundo de lugares comunes; con ese niño su realidad segura y conocida se ve súbitamente distanciada, y al contemplarse a sí misma, fuera de contexto, se quiebra.

El azar hace que dos elementos conjugados arbitrariamente, produzcan un tercero con cualidades distintas de los originales; la sorpresa, íntimamente ligada al azar en las obras surrealistas, es la posibilidad de que una situación, un personaje o un objeto aparentemente reconocibles, cobren una dimensión distinta de la conocida; una dimensión fantástica que en el surrealismo encierra una clave.

## CAPITULO II

### EL CINE SURREALISTA Y EL SURREALISMO EN EL CINE

El cine surrealista explora la vida profunda de la conciencia: las obsesiones, los fantasmas, la aparición espontánea de lo irracional. La mayoría de los poetas surrealistas se interesaron por el Cine; algunos de ellos como guionistas (Artaud, Desnos, Péret, Soupault, etc), otros, como Breton y Aragon, elaboraron ensayos sobre las posibilidades del surrealismo en la pantalla cinematográfica; sin embargo, los filmes conscientemente surrealistas son raros. Breton, entusiasmado por la capacidad que tiene el Cine de llevar a la pantalla el funcionamiento real del pensamiento ideó distintos proyectos surrealistas cinematográficos, pero estos nunca se llevaron a cabo. Entre los escasos ejemplos del cine considerado estrictamente como surrealista, al menos para los ensayistas Alain y Odette Virmaux<sup>1</sup> encontramos tres películas: la primera *La Coquille et le Clergyman*, un guión escrito por Artaud llevado a la pantalla por Germaine Dulac en 1927; se le considera el primer trabajo cinematográfico surrealista. Los otros dos ejemplos fueron realizados por Luis Buñuel, un director que concretó la experiencia surrealista en un trabajo fílmico original: *Un Perro Andaluz* (1928) "expresa la unión estrecha entre el sueño, y una realidad dominada por policías, curas y demás personajes ridiculizados"<sup>2</sup> y *La Edad de Oro* (1930), considerado por Ado Kirou como "El ejemplo perfecto de un filme surrealista de largometraje".<sup>3</sup>

<sup>1</sup> VIRMAUX, Alain et Odette. *Les Surrealistes et le Cinema*. 1<sup>ère</sup> ed. [Tr. mía] Paris, Seghers. 1976. 346 p.

<sup>2</sup> KIROU, ADO. *Le surréalisme au Cinéma*. 2<sup>ème</sup> ed. [Tr. mía] Paris, Le Terrain Vague, 1963. 306 p.

<sup>3</sup> *Ibidem* p. 186.

El guión escrito por Artaud para *La Coquille et le Clergyman* buscaba representar una secuencia de imágenes interiores tal como se presentan en la mente de un individuo; sin hilación lógica, pero con la significación esencial que posee cada una de las imágenes desplegadas por el pensamiento en un momento de ensoñación.

En un plano cinematográfico se ve la cabeza de un hombre recostado. Él respira; del fondo de su boca entreabierta y desde sus pestañas se desprenden fumarolas resplandecientes que se reúnen en una de las esquinas de la pantalla formando algo parecido a una ciudad, o quizá, algo parecido a paisajes extremadamente luminosos; la cabeza del hombre desaparece por completo y una serie de casas, de panoramas, de ciudades se persiguen unas a otras.<sup>4</sup>

En este filme Artaud pretendía que se realizara una idea:

...un cine visual donde la misma psicología fuera devorada por los actos. La reproducción, no de un sueño, sino de las imágenes de la mente sostenidas únicamente por ellas mismas.<sup>5</sup>

En breves palabras, Artaud describe una ambición que muchos autores de dramas surrealistas hubieran querido lograr: *imágenes de la mente sostenidas únicamente por ellas mismas*. Lenguaje propio del Cine que más tarde será llevado a la escena teatral por autores como Robert Wilson y como veremos más tarde, autores como Richard Foreman.

*Un Perro Andaluz*, concebida por Buñuel en colaboración con Salvador Dalí presenta diversos y conocidísimos pasajes que se han convertido en el lugar común del surrealismo: la navaja que corta el ojo de la joven mujer durante el prólogo es tan conocida que se

<sup>4</sup> Virmaux, Alain et Odette. *Op. Cit.*, p.46.

<sup>5</sup> Kirou, Ado. *Op. Cit.*, p. 183.

convertido en un verdadero cliché; sin embargo, la riqueza de los elementos surrealistas que se encuentran en esta película permanecen; recordemos por ejemplo la discusión de uno de sus personajes, Batcheff con su doble; la transformación de libros de texto en armas de fuego; la pareja que mira impotente tras los cristales el accidente que tiene lugar en la calle... Elementos que bien pudieran pertenecer al sueño, pero también a la pura imaginación de un creador obsesionado por las imágenes violentas y perturbadoras, Buñuel.

*La Edad de Oro*, representa la lucha del amor frente a las inhibiciones que provoca una sociedad corrupta; el amor de vez en cuando vence gracias al poder que tiene la mente de romper el tiempo y el espacio. Aquí, Buñuel presenta un mundo que no distingue entre el sueño y el plano cotidiano; la realidad de todos los días contiene en sí misma lo surreal. Buñuel muestra la fuerza del amor frente a las distintas formas de poder de la burguesía: la policía, la familia, el ejército, la iglesia. Una pareja se traslada de un parque al "lugar" ideal donde pueden hacer surgir su deseo sin que inhibición alguna los perturbe; el monólogo interior habla libremente y ataca a las fuerzas del poder, pone en evidencia su hipocresía, su decadencia. En la cinta las imágenes surrealistas se persiguen unas a otras: un hombre lleva una piedra en la cabeza; una cabellera es el puente de unión entre un anuncio publicitario de un salón de belleza y la mujer amada; luego, la escena más conocida: Lya Lys, la mujer amada, encuentra una vaca instalada en su cama; el sonido de la campanilla que cuelga del cuello del animal persiste incluso después de la desaparición de éste... Imágenes aparentemente sin sentido, o susceptibles de ser interpretadas de

infinitas maneras, pero que constituyen sin duda una serie de elementos por los que Buñuel fue considerado por los surrealistas como un cineasta capaz de representarlos totalmente.

El mundo de Buñuel no solamente incluye el sueño y la fantasía, están también los recuerdos de su infancia: los niños y animales, los niños como fuerzas mágicas donde el instinto natural, espontáneo sale a cada paso; un mundo imprevisible, donde cada pensamiento fluye sin premeditación, sin raciocinio.

Buñuel rehusa excluir de la realidad sus aspectos delirantes o fantásticos; las imágenes perturbadoras pertenecen no solamente al sueño sino a la vida de todos los días, sin embargo, generalmente las pasamos por alto; Buñuel las acepta y las hace formar parte de su material de trabajo.

La historia de las relaciones entre surrealismo y cine es corta, plena de intentos fracasados, de teorías y guiones no llevados a la pantalla. Luis Buñuel es sin duda el mejor ejemplo de cine surrealista. Se podrían analizar distintos filmes donde la locura, el onirismo y la libertad del pensamiento liberado están presentes, sin embargo esto tal vez abarcaría la historia del cine de Georges Méliès hasta nuestros días. El cine de los Hermanos Marx, Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton... a pesar de no pertenecer estrictamente a la estética surrealista, se vincula de alguna manera con esta categoría por su sentido del humor, por la distorsión de la realidad, su insolencia y su capacidad de expresar el pensamiento irracional. El surrealismo en el cine (voluntario o no) es algo muy distinto del cine surrealista; este último es una serie de desencuentros al igual que el teatro surrealista que tampoco pudo consolidarse tal y como lo hizo la pintura, campo privilegiado de la estética surrealista.



---

---

### CAPITULO III

#### ELEMENTOS DEL TEATRO Y CINE SURREALISTAS EN LA FIESTA DE LOS DISFRACES

En *La Fiesta...* el protagonista -Pablo, el Actor- muestra los matices más profundos de su personalidad en el orden peculiar de su inconsciente; sus recuerdos, deseos, miedos, obsesiones se expresan al igual que el pensamiento en el surrealismo sin la presencia de un control estricto de la conciencia o la razón.

De los elementos presentes en el teatro y cine surrealistas que identificamos en *La Fiesta...* están: el onirismo, el azar, la sorpresa y los incidentes fantásticos, los actos fallidos y la recuperación de la infancia. No se encuentran paralelos con el automatismo verbal, pero sí existe el espíritu surrealista de escribir sin tema ni meta preconcebida alguna, tratando de capturar las primeras imágenes que llegan a la mente con la subsecuente reelaboración del primer manuscrito mediante el empleo de una sintaxis ordenada concientemente.

Al igual que en algunas de las obras surrealistas ya mencionadas, los elementos oníricos en *La Fiesta...* no se insertan en una trama realista, no hay referencia explícita con la historia real de los personajes, se presentan las imágenes interiores de la mente por sí mismas sin prólogos ni explicaciones racionales. Entre esos rasgos oníricos encontramos primordialmente la función del protagonista como receptáculo absoluto de la acción, a pesar de que para el posible lector o espectador no exista una lógica convencional en el desarrollo de los acontecimientos, para el que está inmerso en ese universo onírico no existen leyes ni inconsecuencias, él es quien crea y padece las imágenes que cruzan

---

su mente. Otra característica onírica es la condensación entre personajes distintos: un matrimonio llega a la casa del protagonista, son al mismo tiempo sus padres cuando eran jóvenes y una pareja que quiere rentarle su casa; un globero es al mismo tiempo un "valet", un vendedor, un policía y el "doble", la conciencia de Pablo; un amigo del protagonista es también un profesor de matemáticas. Otro elemento onírico es la condensación de lugares: el departamento de Pablo es al mismo tiempo un parque, un cine, la casa de unos amigos, el metro... De igual modo los objetos tienen una dimensión distinta de la usual: un espejo es una puerta, un teléfono sirve en ocasiones y otras no, el teléfono es también un despertador, el velo de un vestido de novia es interminable. No actúa el concepto de tiempo tal y como lo conocemos en la realidad cotidiana: Pablo, el Actor es visitado por el personaje Jerónimo, su mejor amigo, quien al mismo tiempo es un niño muerto, el amigo del pasado reciente y el futuro esposo de otro personaje, Verónica: quien a su vez es una mujer que visita a Pablo con la imagen de una niña muerta, es la mujer que conoció hace unos años, es con quien "vive actualmente" y quien paradójicamente es la futura esposa de Jerónimo. Pablo los mira llegar, "tiempo después", a su fiesta de disfraces el día de su cumpleaños, sin embargo ellos "han muerto el día siguiente" en un mañana que existe y no existe al mismo tiempo. Estos elementos oníricos se presentan dentro de una realidad aparentemente posible, surgen en una serie de situaciones que bien podrían pertenecer al mundo del sueño, sin embargo estos sucesos también podrían pertenecer al mundo de la fantasía, de la ensoñación pura, o del delirio, por lo que los enumeramos sólo como punto de referencia para explicar de manera

funcional ciertas características presentes en esta obra pues son mecanismos utilizados también por los autores surrealistas.

Los elementos azar y sorpresa se encuentran ligados en *La Fiesta de los Disfraces*: el Actor recibe por un teléfono suspendido el "saludo cotidiano" de su madre ya muerta; sorpresivamente la voz de ella se transforma en la de un hombre iracundo que exige el pago de la renta; ambos sucesos cobran sentido más tarde, cuando Pablo, el Actor en espera de una entrevista es visitado repentinamente por "sus padres": un joven matrimonio que como ya dijimos "desea rentar la casa de su hijo"; la aparición de la voz del hombre iracundo encierra una clave: los padres vendrán a "entrevistar al hijo". Un último ejemplo: un Globero y un baúl, repentinamente el primero surge del lugar donde Pablo guarda sus disfraces; este incidente fantástico encierra una clave: el Globero representa la parte más irracional del personaje protagónico, al final de la obra, del mismo baúl surge sorpresivamente un globo, objeto que a la vez simboliza al personaje de Bufo-el Globero y a la parte más instintiva de Pablo-el Actor. El azar, la sorpresa y lo fantástico inciden en una realidad aparentemente cotidiana: un hombre hace los preparativos de una fiesta; sin embargo; como ocurre en las obras surrealistas, la realidad vista desde un punto de vista irracional incluye aspectos perturbadores presentes en la vida mental de todos los días.

Las manifestaciones concretas del inconsciente, los actos fallidos de Pablo-el Actor son equivocaciones o lapsus que dejan translucir sus impulsos o deseos reprimidos; he aquí algunos ejemplos:

ACTOR.- ... ¿Jerónimo?... ¡Maestro, qué desgracia!... ¿Cómo?... Sí, que me da mucho gusto [hablarte].

ACTOR.- Dile también a Verónimo... le decía a Verónima.

ACTOR.- ¡Jerónica, gracias de veras! ¡Jerónico, gracias, Maestro!

En otras ocasiones es la voz de su curiosa conciencia, el personaje Bufo, quien expresa los verdaderos deseos de Pablo, el

Actor:

BUFO.- Hola, muy buenas piernas.

ACTO.- Hola, muy buenas tardes.

VERÓNICA.- ¿Te puedo hacer una pregunta?

BUFO.- ¿Te gusta el sexo oral?

ACTOR.- Claro cómo no.

VERÓNICA.- ¿Cómo dijiste que te llamabas?

Algunas veces el efecto que causan los actos fallidos es cómico, un humor que surge de las intenciones no siempre expresadas en la conversación; otras, el efecto es de desconcierto, cuando las intenciones reveladas en el lapsus -un deseo de suicidio- son serias.

ACTOR.- ... suicidio, digo, como se llame.

ACTOR.- Un baño. Me iba a matar al baño cuando llegaste... A meter: así que si me permites...

Al igual que en obras como *Los Misterios del Amor*, de Vitrac, las equivocaciones y olvidos son instrumentos a los que los surrealistas recurrieron para la expresión, en todos sus matices, del pensamiento.

Niños terribles como Víctor, el de los ...*Niños al Poder*; otro niño que setransforma en cachipolla (especie de libélula) y al que

---

luego sus padres asesinan por "no cumplir con la disciplina" (Como sucede en *L'Ephémère*, de Roger Vitrac)<sup>1</sup>, o niños que recuerda a través de su visión onírica, Buñuel, en sus películas... Todos representan un mundo infantil al que en la historia del teatro anterior al surrealismo no se le había dado un lugar protagónico (quizá porque el surrealismo, apoyado en el psicoanálisis, enfoca con gran atención los primeros años del individuo, decisivos en la estructuración del carácter). En *La Fiesta*... más que la recreación del mundo infantil de Pablo, observamos el recuerdo de esa niñez compartida al lado del personaje Jerónimo (ahí donde "el juego era más importante que las reglas"). En distintas escenas de *La Fiesta*... Pablo tratará de reivindicar el ludismo propio de los niños en un mundo adulto renuente al juego; con sus padres el protagonista literalmente regresa a sus primeros años; la visión, en esa escena, de la infancia al cuidado de los adultos no es, al igual que en las obras surrealistas mencionadas anteriormente, el mejor de los mundos posibles, sin embargo es un tiempo que permanece en la vida interior del pensamiento y es fuente a la que han acudido muchas veces los que han querido dar importancia al arte irracional.

<sup>1</sup> Vitrac, Roger. *Op. Cit.*

## CAPITULO IV ELEMENTOS DEL TEATRO DEL ABSURDO

### IV.1. TEMATICA

El teatro del absurdo se inscribe en la línea creativa irracionalista de Jarry, Kafka, Joyce, los dadaístas, los surrealistas y el teatro de la crueldad; comparte con ellos la preocupación por el lenguaje y la tentativa de ampliar los niveles de realidad a los que puede acceder la mente humana; expresa irracionalmente el sinsentido de la condición del ser humano perdido en un mundo donde la ausencia de raíces metafísicas y religiosas lo conduce a un permanente sentimiento de asfixia, de ansiedad; presenta en escena una realidad incongruente, pues cada acto humano resulta inútil y carente de significado; renuncia a argumentar el absurdo de la condición humana, lo muestra en imágenes concretas sobre la escena; el teatro del absurdo expresa el absurdo absurdamente.<sup>1</sup>

Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Jean Genet, Harold Pinter, son los principales exponentes de este teatro; cada uno de ellos expresa de forma original la relación desfasada entre la realidad y la búsqueda de un significado trascendente: origen del sentimiento permanente de absurdo en el hombre.

Samuel Beckett expresa la desesperación y la ansiedad del hombre incapaz de descubrir el sentido primario de su existencia. Sus situaciones se repiten a través de distintas obras donde la

<sup>1</sup> A diferencia del teatro existencialista de Sartre y de Camus; que expone racionalmente sus ideas, construyendo personajes con discursos filosóficos perfectamente sólidos (Esslin, Martin. *Op.Cit.*, 20-23 pp.)

---

---

temática gira alrededor de ciertas obsesiones: la exploración de las profundidades del ser humano; la pérdida de la individualidad; la fuga del tiempo y la inestabilidad del ser; la futilidad de la esperanza; el olvido de los momentos trascendentales; el sinsentido de la culpabilidad; la invalidez del poderoso que depende de la fuerza de la servidumbre; el abandono de Dios; la desintegración del lenguaje y la imposibilidad de alcanzar a conocer alguna verdad.

Arthur Adamov describe un mundo de pesadilla; sin sentido, violento. Martin Esslin,<sup>2</sup> en el estudio del teatro del absurdo ya mencionado nos dice que este autor "trata de mostrar en escena, de la manera más grosera y visible posible, la soledad humana; la ausencia de comunicación". Busca hacer tangibles los estados psicológicos, parodiándolos. Expresa despiadadamente su propia neurosis en una obra en la que participan tipos esquemáticos de personalidad; recurre al exorcismo de sus propias obsesiones. En sus obras encontramos personajes autodestructivos enfrentados a fuerzas, emanaciones de su subconsciente, transcripciones fieles de los fantasmas de su mente proyectados en la escena.

Durante la evolución de su obra el autor se liberó progresivamente de su neurosis, de sus ansiedades y angustias profundas. En la historia de la literatura sería difícil encontrar un ejemplo más notable del poder curativo de la sublimación en el proceso de la creación.<sup>3</sup>

Su teatro plantea la representación de las obsesiones, las pesadillas y las ansiedades del individuo; más tarde, se interesó por la expresión de la ideología política y la acción social de una colectividad.

2 *Ibidem*, pag 113

3 *Ibidem*, pag.69

El teatro de Ionesco trata de comunicar lo incomunicable, con él surge el absurdo como un sentimiento cotidiano que se manifiesta en un lenguaje inverosímil y cómico por insólito, por banal: "un lenguaje aparentemente irreal, pero que está presente en el parloteo de todos los días".<sup>4</sup> En su teatro la angustia y el malestar del hombre son permanentes; el hombre sufre, su experiencia ante el sentimiento de desolación es verdadera, sus sentimientos son reales, pero es casi imposible darlos a conocer a los demás. La imposibilidad de comunicarse, el sometimiento del hombre a las presiones degradantes del exterior, al conformismo mecánico de la sociedad, así como las tensiones internas igualmente degradantes de su propia personalidad: la sexualidad y el sentimiento de culpa que ésta engendra, la ansiedad que proviene de la incertidumbre de nuestra identidad y, finalmente, la certeza de la muerte, son sus temas recurrentes.

La esencia del teatro de Genet: el abandono y la soledad del hombre inmerso en el juego de espejos de la condición humana, un hombre inexorablemente atrapado en la trampa de la interminable sucesión de imágenes que no son más que su propio reflejo desfigurado. La noción del acto ritual, la repetición mágica de una acción imaginaria son la clave de la comprensión del teatro de Genet. El ritual que busca el cumplimiento de los deseos es un acto totalmente absurdo porque no es posible trascender el abismo que separa el sueño de la realidad. El suyo, es un juego de espejos en el que cada realidad se revela como una ilusión, una apariencia que a su vez se revela como parte integrante de un sueño o de una fantasía que forma parte de un delirio y así al infinito. Genet explora la

<sup>4</sup> *Ibidem*, pag. 137



---

condición humana a través de un mundo de sueño, fuera de la ley; se adentra en la alienación del hombre, en su soledad, en su búsqueda inútil por un sentido o una significación de la existencia de él mismo y de la realidad.

Harold Pinter escribe un teatro del absurdo donde la vida es incierta y relativa, no hay punto fijo reconocible, el absurdo se manifiesta como la irrupción de lo arbitrario; todo es desconocido; desconocemos los móviles de cualquier persona, desconocemos su historia. El mundo es amenazante; la imposibilidad de acceder a la experiencia de otro ser humano es la temática principal de Pinter.

La desesperación del hombre; su angustia permanente en un mundo sin dimensión metafísica, donde el individuo se siente abandonado, amenazado, inmerso en la búsqueda sin esperanza de una significación última de sus acciones, sus deseos; la soledad, la neurosis, el caos de una civilización amenazante, arbitraria y criminal donde la comunicación es poco menos que imposible, la vida es fútil y lo único real es la muerte, son algunos de los elementos temáticos presentes en los autores del teatro del absurdo.

## IV.2. LENGUAJE VERBAL

En un mundo que ha perdido su significado, el lenguaje hablado se convierte en un zumbido desprovisto de sentido; los autores del teatro del absurdo muestran la ineficacia de la palabra en lo que debería ser su función más importante: comunicar.

Samuel Beckett expresa en sus obras la desintegración del lenguaje: nada puede ser conocido, ni definido; Beckett devalúa el lenguaje verbal; la desintegración del lenguaje tiene distintas facetas:

simples malentendidos, dobles sentidos, monólogos, clichés, repetición de sinónimos, incapacidad de encontrar la palabra justa, estilo telegráfico (fallas en la estructura gramatical, abandono de los signos de puntuación), etcétera.<sup>5</sup>

En un mundo desprovisto de sentido es arriesgado afirmar cualquier cosa; Beckett al quitarle el significado a la palabra hace que ésta se vuelva instrumento de juego irracional, objeto para el continuo pasatiempo de sus personajes.

Los personajes de Eugène Ionesco sufren, se desenvuelven en escenas de alta intensidad emocional; sin embargo al tratar de comunicarse sólo tienen a su alcance clichés, frases hechas, repeticiones de estereotipos en los que no encuentran más que un vacío; cada individuo inmerso en el caos de la civilización moderna utiliza la palabra con un sentido distinto; cada persona funciona dentro de un orden distinto de ideas, por lo que la comunicación resulta imposible.

Es en el nivel pre o subverbal de la experiencia humana elemental (gestos, sonidos, acción) donde la comunicación puede surgir; en el empleo de imágenes, símbolos; en los elementos musicales del mismo lenguaje como pueden ser ritmos, cualidades tonales y asociaciones de palabras.<sup>6</sup>

Además del contacto preverbal o subverbal: gritos, onomatopeyas, repeticiones, etcétera; la acción toma el lugar de la palabra cuando ésta se vuelve insuficiente; la palabra es sólo continuidad del gesto y del juego; el lenguaje verbal se reduce a su mínima dimensión, la acción es más importante: contradice al texto, lo ignora, lo desintegra, evidencia su imposibilidad de comunicar.

<sup>5</sup> *Ibidem*, 79-80 pp.

<sup>6</sup> *Ibidem*, 124-125 pp.

Hablamos ya que para Harold Pinter es imposible verificar una experiencia; el empleo del lenguaje en las obras de este autor está ligado a esta dificultad para constatar los hechos; sus diálogos son discontinuos:

El registra el efecto de la acción retardada que proviene de la diferencia entre las distintas velocidades del pensamiento entre las personas. Están también los malentendidos que nacen por la incapacidad de escuchar al otro.<sup>7</sup>

Las barreras para la comunicación en su teatro están dadas por la diferencia entre los modos de pensamiento: personajes "bien hablados", gente que da por hecho el pensamiento del otro y se anticipa en sus respuestas; secuencias ilógicas del discurso verbal que hacen que sus diálogos pierdan sentido y se conviertan en un zumbido sin significado; sin embargo, Pinter se niega a concebir la comunicación entre el hombre y su semejante como un imposible; en vez de una incapacidad, existe "un movimiento interno deliberado para ESQUIVAR la comunicación";<sup>8</sup> el acercamiento entre la gente causa tal temor que antes que una comunicación, las personas prefieren un parloteo continuo a propósito de cualquier tema antes que acercarse a la raíz profunda de sus relaciones.

### IV.3. ELEMENTOS COMICOS

En las obras de Ionesco y Beckett encontramos elementos cómicos que parten de la tradición escénica de la comedia del arte, de los bufones y mimos del teatro isabelino, del circo, del cine mudo, del *music hall*. A pesar de la temática desoladora de la que hemos ha-

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 273

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 277

blado, el humor se manifiesta en sus obras por medio de acciones físicas y juegos de palabras.

Las encarnaciones alegóricas del teatro de Beckett deambulan en el mundo de silencios y actos extravagantes de, por ejemplo, el cine mudo o del circo y sus payasos: Vladimir y Estragón de *Esperando a Godot*, caen y vuelven a caer al suelo, juegan con sombreros, comen zanahorias, pierden sus pantalones... Del mismo modo Krapp, de *La Última Cinta de Krapp*, come plátanos. Clov y Hamm de *Fin de Partida* realizan acciones en medio de silencios, se vuelven mimos de una situación terrible. En *Acto sin Palabras*, el mundo de las acciones físicas y cómicas es llevado al extremo: un personaje que bien podría haber representado Charles Chaplin se enfrenta a la existencia desesperanzadora de un mundo sin Dios, en el que cualquier expectativa lleva a la decepción y la desolación.

El teatro de Ionesco utiliza situaciones fundamentalmente humanas que suscitan una reacción espontánea en el espectador; sus "personajes" recuerdan fácilmente a los muñecos del teatro guiñol o a los payasos del circo que caen de una silla o a los actores del cine de Harold Lloyd o los Hermanos Marx.

"Estas acciones circenses crean en el espectador una reacción física inmediata que en combinación con las dolorosas situaciones humanas planteadas, hacen del teatro de Ionesco un instrumento complejo para la transmisión de la experiencia humana".

Su teatro utiliza además de las acciones físicas, juegos verbales basados en equivocaciones e invenciones de palabras; utiliza onomatopeyas y lenguas extranjeras fuera de contexto; emplea falsos silogismos o pseudológica basada en asociaciones de palabras, o en un aparente discurso racional.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pag 189

---

Ante el absurdo el humor es la única salida; ante la angustia, el sufrimiento y la futilidad de las acciones humanas, Beckett y Ionesco recurren al sentido del humor como vía de escape; comicidad que en este caso es humor negro: cuando se tiene conciencia de lo que es atroz y se ríe.

#### IV.4. ONIRISMO

A pesar de que en el teatro no siempre es fácil trazar la línea que separa la representación poética de la realidad y la recreación onírica en sí, en algunos autores del teatro del absurdo existe la intención de recrear sueños auténticos; describiremos brevemente algunas obras donde existe la intención de recrear esos sueños.

Adamov escribe *Le Professeur Taranne*;<sup>10</sup> es un sueño del autor llevado a escena; se trata de la pesadilla de un hombre incapaz de afirmar su identidad; el protagonista de la obra, el profesor Taranne, es acusado de exhibirse desnudo en una playa; niega su culpabilidad y, con indignación, hace notar su condición de maestro eminente, y su labor como conferencista destacado en el extranjero. Mientras más protesta, más entra en contradicciones que lo hacen sospechoso del "delito". Su identidad es puesta en duda repetidas veces; lo confunden con otro profesor, lo acusan de otras violaciones a la ley, y él es incapaz de demostrar su inocencia; finalmente se desnuda públicamente, cayendo voluntariamente en el exhibicionismo sexual que se le imputaba al principio de la obra.

En los años cincuenta el mismo autor escribe dos obras donde

<sup>10</sup> Adamov, Arthur; *Théâtre* 1<sup>ère</sup> ed. Paris, Gallimard, 1966, [Volume I]. 239 p.

acude de nuevo al mundo onírico: *Comme Nous Avons Été* y *Les retrouvailles*.<sup>11</sup> "Las dos obras tratan de la regresión de un adulto a su infancia, justo en el momento en que se va a casar". En *Comme nous avons été*, el personaje A... toma una siesta antes de ir a su boda. Dos mujeres, la madre y una tía, entran, buscan al niño pequeño que según ellas se encuentra en esa casa. A... no las conoce pero a lo largo de la obra él se transforma en el pequeño niño que las mujeres buscaban al principio. En *Les Retrouvailles*, el personaje Edgar va a dejar la ciudad de Montpellier para regresar a su hogar; en el camino encuentra a dos mujeres que lo buscan, una de ellas es vieja, la otra joven. Lo persuaden para que se quede en la casa de la más vieja y para que se case con la joven. Él descuida a su reciente prometida, quien muere en un accidente. Finalmente de regreso a su hogar se entera de que su antigua prometida, quien lo esperaba, ha muerto también en un accidente. Su madre lo obliga a sentarse en un cochecito de niño y se lo lleva fuera del escenario.

Al igual que los surrealistas, los autores del absurdo instalan el mundo del sueño como realidad única, no dan explicaciones, no se hace nunca explícito que se trata de un sueño, simplemente las características imposibles y algunos factores relativos al tiempo y el espacio, a la distorsión de una realidad aparentemente estable nos hacen pensar en que puede tratarse de sueños.

En las primeras obras de Pinter se encuentran elementos que podrían formar parte de sueños perturbadores por su parecido a la realidad que todos compartimos en la vida cotidiana; un ejemplo es *The Room*, la primera obra de Pinter:

<sup>11</sup> Adamov, Arthur; *Théâtre Paris, Gallimard, 1966*, [Volume II]. 183 p.

...una habitación es la imagen central de esta obra. En *The Room*, una mujer llamada Rose se queda sola en su casa después que han salido su marido y el conserje. Llega una joven pareja (en medio de un clima de misterio) y le dice que la habitación que ella ocupa está en renta. La joven pareja se va; un nuevo visitante, un negro ciego le dice que debe ir cuanto antes a ver a su padre, la nombra 'Sal' a pesar de que ella se llama Rose. El marido regresa y mata al ciego. Rose resiente absurdamente ese asesinato, pues se queda ciega sin que haya ninguna explicación razonable para que esto le suceda.<sup>12</sup>

Como vemos se trata de una obra con elementos irracionales: personas, objetos, espacios y situaciones amenazantes; mundo de paranoia, que bien podrían formar parte de un mal sueño.

Jean Tardieu<sup>13</sup> presenta situaciones de pesadilla; no se trata de un simple material onírico sino del tipo de sueños que se recuerdan con inquietud por su cercanía a una situación cotidiana, o probable: una compra, una visita a la oficina de informes, un cliente en un burdel. Situaciones factibles en sí mismas pero que se ven súbitamente violentadas por la presencia de un elemento imposible: En *Le Meuble*<sup>14</sup> un inventor le vende a un hombre un mueble fabuloso que puede proporcionar los servicios más inconcebibles: recitar, por ejemplo poemas de Musset. El artefacto se descompone y finalmente saca un revólver y asesina al posible comprador. En *La Serrure*<sup>15</sup> (La cerradura) otro cliente espera la realización de su fantasía en un burdel; desea observar a su amada a través del ojo de la cerradura. La ve desnudarse totalmente, no sólo de su ropa

<sup>12</sup> Esslin, Martin. *Op. Cit.*, 267

<sup>13</sup> De más edad que Beckett, Adamov, Genet y Ionesco, Jean Tardieu era ya un poeta conocido antes de la Segunda Guerra Mundial. Poeta lírico, su obra literaria y teatral se basa en experimentos con el lenguaje verbal. Sus obras dramáticas son generalmente cortas y se caracterizan por su calidad de sueño o pesadilla.

<sup>14</sup> Tardieu, Jean. *Théâtre de Chambre*. 2<sup>ème</sup> ed. Paris, Gallimard, 1970 (Volume I)

<sup>15</sup> Tardieu, Jean. *Op. Cit.*

---

---

sino de sus ojos, sus mejillas, del resto de su cuerpo, hasta quedarse convertida en esqueleto. En *Le Guichet*<sup>16</sup> (La Ventanilla) un hombre pide informes sobre la salida de un tren. El encargado lo somete a un verdadero interrogatorio concerniente a su vida, le da su horóscopo y le informa que será asesinado al salir a la calle. La predicción se cumple.

El onirismo en el teatro del absurdo, a diferencia del teatro surrealista, no aspira a una clave ulterior, no se presenta como accidente para recrear las fuerzas más profundas del pensamiento (como quiere el surrealismo), sino que se manifiesta relacionado a una temática y un lenguaje definidos que surgen, sobre todo, como una actitud ante el sinsentido de la época contemporánea. Una actitud que rescata al igual que el surrealismo, los elementos más primarios del hombre (el juego, el humor, el onirismo) como respuesta a una civilización absurda.

16 *Idem.*



## CAPITULO V

### ELEMENTOS DEL TEATRO DEL ABSURDO EN LA FIESTA DE LOS DIFRACES

En *La Fiesta de los Disfraces* encontramos ciertos aspectos temáticos, algunas coincidencias en el lenguaje verbal, así como semejanzas con los elementos cómicos y oníricos presentes en algunas obras de los autores del teatro del absurdo.

En *La Fiesta...* un hombre (Pablo-el Actor) enfrentado a una crisis de madurez, intenta acabar (a través de un suicidio simbólico) con su personalidad instintiva e irracional (representada por el personaje Bufo-el Globero); recuerda su niñez al lado de unos padres igualmente instintivos, espontáneos; confronta a ciertos personajes (Verónica y Jerónimo) emanaciones de su subconsciente que simbolizan la madurez ajustada a las normas demasiado razonables y convencionales por encima de los deseos auténticos; acaba simbólicamente con ellos (sueña o se los imagina muertos) y afirma su carácter, acepta la parte irracional su personalidad. *La Fiesta...* coincide temáticamente con autores como Arthur Adamov quien representaba personajes ansiosos y angustiados surgidos de su inconsciente; sin embargo, muchas obras de Adamov son excesivamente violentas: personajes masacrados, sin piernas y sin brazos, humillados al extremo<sup>1</sup>; si bien es cierto que en *La Fiesta...* existe también una serie de situaciones crueles, éstas están enmarcadas dentro del humor negro.

<sup>1</sup> Como sucede por ejemplo en obras como *L'Invasion* y *La Grande et La Petite Manoeuvre* donde personajes masoquistas o autodestructivos se arrojan al paso de los autos, son literalmente mutilados de brazos o piernas por fuerzas oscuras que los obligan a "hacerse accidentar", luego de una decepción amorosa más. (Esslin, Martin Op. Cit., pag. 96)

---

---

## CAPITULO V

### ELEMENTOS DEL TEATRO DEL ABSURDO EN LA FIESTA DE LOS DIFRACES

En *La Fiesta de los Disfraces* encontramos ciertos aspectos temáticos, algunas coincidencias en el lenguaje verbal, así como semejanzas con los elementos cómicos y oníricos presentes en algunas obras de los autores del teatro del absurdo.

En *La Fiesta...* un hombre (Pablo-el Actor) enfrentado a una crisis de madurez, intenta acabar (a través de un suicidio simbólico) con su personalidad instintiva e irracional (representada por el personaje Bufo-el Globero); recuerda su niñez al lado de unos padres igualmente instintivos, espontáneos; confronta a ciertos personajes (Verónica y Jerónimo) emanaciones de su subconsciente que simbolizan la madurez ajustada a las normas demasiado razonables y convencionales por encima de los deseos auténticos; acaba simbólicamente con ellos (sueña o se los imagina muertos) y afirma su carácter, acepta la parte irracional su personalidad. *La Fiesta...* coincide temáticamente con autores como Arthur Adamov quien representaba personajes ansiosos y angustiados surgidos de su inconsciente; sin embargo, muchas obras de Adamov son excesivamente violentas: personajes masacrados, sin piernas y sin brazos, humillados al extremo<sup>1</sup>; si bien es cierto que en *La Fiesta...* existe también una serie de situaciones crueles, éstas están enmarcadas dentro del humor negro.

<sup>1</sup> Como sucede por ejemplo en obras como *L'Invasion* y *La Grande et La Petite Manoeuvre* donde personajes masoquistas o autodestructivos se arrojan al paso de los autos, son literalmente mutilados de brazos o piernas por fuerzas oscuras que los obligan a "hacerse accidentar", luego de una decepción amorosa más. (Esslin, Martín Op. Cit., pag. 96)

---

Para Jean Genet cada supuesta realidad se revela como una ilusión que forma parte de una apariencia; en *La Fiesta...* este elemento temático lo observamos en el siguiente ejemplo: Pablo-el Actor invita a Verónica y Jerónimo a una fiesta de cumpleaños; ellos llegan como el matrimonio fantasmal que ha muerto en un accidente durante su viaje de bodas, piensan que han llegado a casa de otro fantasma pues creen que Pablo se ha suicidado hace tiempo, sin embargo más tarde sabemos que ni la pareja ni el Actor han muerto "en realidad", sino sólo simbólicamente los unos para el otro y el otro para la pareja; en escenas intercaladas en un tiempo que se diluye en un espacio irreal, vemos a la pareja antes de salir a su boda recibiendo la invitación del Actor a su fiesta; luego vemos una fiesta de disfraces "real" donde Jerónimo y Verónica "disfrazados de recién casados" llegan a decirle a Pablo que han sido invitados a una fiesta... a la casa de Pablo, el Actor. El absurdo se manifiesta al igual que en las obras de Genet, como la dificultad de afirmar una identidad ante los demás, todo se confunde pues no es posible el conocimiento total del otro.

De manera general, la temática de autores como Ionesco, Beckett o Pinter, la idea de una imposibilidad en la comunicación, el aislamiento del individuo y la desesperación y ansiedad del hombre por su existencia absurda, está dada en *La Fiesta...* Cada uno de esos autores elaboró un estilo peculiar, Pinter en un mundo indescifrable, amenazante; Ionesco en una aguda crítica social; Beckett en un plano metafísico, casi místico; *La Fiesta...* no comparte necesariamente el estilo de ninguno de ellos, sin embargo sí muestra una opción ante la desesperación y la angustia del absurdo basada en el poder del instinto, el humor, el juego espontáneo.

---

---

Los paralelismos en el lenguaje verbal desintegrado del teatro del absurdo y el empleado en distintos pasajes de *La Fiesta*... son varios, a continuación daremos algunos ejemplos característicos:

ACTOR.- Bueno y después de todo: ¿quién quiere saber lo que hay afuera? Afuera es un concepto abstracto, tan abstracto como el concepto Adentro. ¿Dentro y Fuera relacionados con qué o para qué? Si lo pensamos bien, obtendremos como conclusión de esta antinomia: una serie de datos que podrían revelar el sentido más profundo de las entidades ontológicas. Quiero decir que tomando en cuenta la Ubicubilidad y los Atributos del Ser: el Espacio se manifiesta precisamente en una contradicción básica cuyas premisas son como acabo de decir, ahmm...

En el texto anterior encontramos una disertación pseudológica parecida a distintos momentos de, por ejemplo, *El Rinoceronte* o *La Lección* de Ionesco. Veamos otro texto de *La Fiesta*...

JERÓNIMO.- ¿No has visto a los demás?

ACTOR.- ¿Demás?

JERÓNIMO.- Demás.

BUFO.- ¿Qué es eso?

ACTOR.- ¿Demás?

JERÓNIMO.- Demás.

BUFO.- Demasdemasdemasdemás...

ACTOR.- ¿Qué es eso?

JERÓNIMO.- No lo sé. ¿Una palabra?

BUFO.- ¿Y qué significa?

JERÓNIMO.- No lo sé.

BUFO.- No lo sabe.

JERÓNIMO.- Ya no.

ACTOR.- ¿Quieres veneno?

JERÓNIMO.- Lo sabía.

ACTOR.- ¿Veneno?

La repetición continua de una frase lleva a la total pérdida de sentido, la repetición de formas gastadas o clichés en la conversación cotidiana, conduce igualmente en frases como *no has visto a los demás*, al absurdo.

En otro ejemplo, otro elemento usado por los autores del absurdo:

VERÓNICA.- ¿Sigues en el Teatro, Pablo?

ACTOR.- Sí, claro; a ver si me van a ver. Ya son las últimas funciones.

VERÓNICA.- Pero si ya conocemos la obra, Pablo: ¿Romeo y Julieta, no? Acuérdate que me prestaste el libro.

ACTOR.- ¿El libro, Verónica? No es lo mismo.

JERÓNIMO.- ¿Cuál es la diferencia?

Vemos que el absurdo aparece en lenguaje cuando dos personas que funcionan en distintos órdenes de ideas tratan de comunicarse; veamos en el siguiente ejemplo la idea de Pinter sobre el parloteo absurdo que llega cuando tratamos de esquivar la verdadera comunicación por miedo a un acercamiento a la raíz profunda de nuestras relaciones.

VERÓNICA.- ¡Puf... vengo muerta! (Cae fulminada. El Actor y Bufo corren a confortarla. Verónica se levanta sorpresivamente.) ¡Hay un tráfico...! No tienes una idea. Un tráfico espantoso. (Siempre al Actor) Pero qué cara. Parece que te hubieran golpeado. Por cierto, a que ni sabes con quién me acabo de encontrar en el elevador: a tu psiquiatra. ¡Qué tipo! (Bufo le da un vaso de agua) ¡Pero cómo no lo pensé! ¿Acaba de estar aquí, verdad? Se nota. ¿A qué vino? (Se toma el vaso de agua mientras observa al Actor) Por eso tienes esa cara... Pero siéntate, mi amor; estás muy pálido.

ACTOR.- ¿Y tú? ¿Cómo has estado tú?

VERÓNICA.- ¡Mira lo que te compré! (Saca un libro enorme de la bolsa de almacén) Acaban de editarlo. La traducción es una porquería, pero las ilustraciones son de sueño. Además te dice en veintinueve lecciones todo lo necesario. Eso sí: debes seguir las instrucciones al pie de la letra, pero con un pequeño esfuerzo...

ACTOR.- Verónica te estoy hablando. ¡Verónica, cómo demonios has estado!

VERÓNICA.- Una joya. Incluye recetas de cocina, crucigramas, el horóscopo al día y un paquete de adivinanzas varias. Pague una fortuna claro, pero al final...

ACTOR.- ¡Maldita sea, Verónica! ¿¡Me vas a contestar!?! ¿¡Cómo has estado!?

Muchos momentos cómicos del teatro del absurdo están referidos al lenguaje verbal; las equivocaciones, la pseudológica o la repetición de palabras son motivo de risa; de igual modo un elemento

referente al lenguaje verbal y al efecto cómico es el de las acciones físicas, tomadas por este teatro de la tradición escénica bufonesca o guiñolesca, efectuadas en medio de un lenguaje totalmente ausente de sentido; un fragmento de la escena de los padres en *La Fiesta...* es muestra de ello:

EL PADRE.- (Como una clave secreta para iniciar el rito amoroso-sexual) Veinticinco cincuenta, la número veintiséis.

LA MADRE.- Con una, con dos, con tres: te sacó la vuelta y de dejo de a seis.

ACTOR.- Papá, querido papá. ¿Por qué todo es como es, por qué no puede ser de otro modo?... ¡Mamá!

LA MADRE.- (Acude brevemente al llamado de su hijo) Corre, vuela, salta. A ver si no te asaltan, a ver si no te matas.

EL PADRE.- (Protestando por la intromisión del "pequeño") ¡Fuera y pido, que se vaya el demonio, que se vaya si vino. (Besa intensamente a la Madre).

ACTOR.- Estoy en el agua, papá. No te vayas tan pronto, imira qué bien sé nadar! ¡Como un pescado, mamá! ¿Lo estoy haciendo bien? (Se aferra de las piernas de sus padres).

EL PADRE.- (Molesto, arroja al "pequeño" de una sonora patada en el trasero) Pido cielo y tierra... (Luego, le da "consejos") Corre por encima, corre por abajo, frena para atrás, sube la escalera, salta para abajo, ahora no dés brincos, quédate sentado... ¡Salta! ¡Salta!!! (El Actor, confundido ante las órdenes de su papá, da un enorme salto y se queda inmóvil en el suelo) Eso es.

De la misma manera, las acciones físicas del personaje Bufo-el Globero están influidas por ese tipo de comicidad bufonesca que reúne a la tradición escénica del circo, el guiñol, el cine mudo... incluso al mundo irreal y absurdo de algunos programas de dibujos animados de la televisión que a su vez retoman elementos de las tradiciones escénicas mencionadas:

*El Actor pone música; de pronto el sonido empieza a fallar y se escuchan mezcladas: una sirena de alarma y alguna música que recuerde a los dibujos animados de la Warner Brothers. Entra Bufo bailando muy graciosamente, disfrazado de Bugs Bunny en una de sus caracterizaciones femeninas. El Actor lo persigue como si fuera el iracundo Sam Bigotes...*

La muerte como comentario recurrente en *La Fiesta...* es motivo de una risa diferente a la provocada por las equivocaciones de

palabras o los accidentes en escena; pertenece al humor negro:

VERÓNICA.- Sí... eso. Una visión: el hombre apunta hacia su imagen; y en un instante... un grito seco y sin que nadie se interponga llega la Muerte.

BUFO.- (Le quita el teléfono a Verónica y se lo da a Jerónimo) ¿Es para usted, o para usted?

JERÓNIMO.- ¿La Muerte?

BUFO.- Si no le contestan se va a enojar.

VERÓNICA.- (Vuelve a tomar la bocina) ¿Quién habla? No estoy para bromas. ¿Quién es usted?

JERÓNIMO.- ¿Qué pasó!?

VERÓNICA.- ¿Una fiesta? (A Jerónimo) Te hablan.

JERÓNIMO.- ¿Quién se murió?

VERÓNICA.- No seas idiota, te habla Pablo.

JERÓNIMO.- ¿Pablo!? ¡No puede ser... Si Pablo está bien muerto!

VERÓNICA.- Pues dice que nos invita a su casa hoy en la noche; precisamente hoy.

JERÓNIMO.- ¿Y si nos arruina la boda? Ya sabes cómo es Pablo; es capaz de subirse al púlpito y officiar misa.

VERÓNICA.- Mejor lo invitamos al brindis... O ya sé, mejor no le decimos nada; después de todo Pablo fue nuestro mejor amigo.

JERÓNIMO.- Es una lástima que se haya... Que haya cometido esa estupidez ["suicidarse"].

VERÓNICA.- Fue de muy mal gusto. Mejor cuélgale.

JERÓNIMO.- Sí.

El humor negro, la risa ante lo inevitable, es resultado en este teatro, del absurdo de la vida, donde la muerte es cómica.

Habíamos hablado ya de las referencias oníricas del teatro surrealista en *La Fiesta...*, para finalizar este capítulo daremos ejemplos concretos de coincidencias con algunas obras de Adamov, Tardieu, Pinter y la obra analizada.

Adamov escribe en *Comme Nous Avons Été* y en *Les Retrouvailles* sobre sueños donde sendos hombres regresan a su infancia al lado de los adultos. En *La Fiesta...* Pablo, el Actor regresa a su niñez al lado de sus padres. Tardieu escribe sueños inquietantes por su

semejanza a la vida cotidiana: una compra-venta por ejemplo; Pablo es visitado por Bufo-el Globero, quien le quiere vender, encarnando a un verdadero merolico, la felicidad artificial contenida en una bolsa de papel. Por último, en *The Room* de Pinter, el personaje Rose es visitado por una pareja que desea rentar la casa donde vive, una habitación que definitivamente no está en renta, como tampoco lo está el departamento del Actor y al que, recordemos, una joven pareja -sus padres- insiste en arrendar.

Mundo onírico en el teatro surrealista y también en el del absurdo; sin embargo en el primero existe siempre una clave, el teatro del absurdo no busca significados ocultos, muestra al absurdo absurdamente; *La Fiesta...* sí aspira a una clave: el protagonista vive una serie de situaciones delirantes en busca de un simbolo que identifique su vida mental (un globo encerrado en un baúl); en sus sueños realiza "un examen de conciencia" que no utiliza razones, sino deseos, instintos, intuiciones.



## CAPITULO VI

### ELEMENTOS DEL TEATRO DE RICHARD FOREMAN

#### VI.1. EL EXPERIMENTO TEATRAL DE LOS SESENTAS EN E.U.

"Herederero del espíritu dadaísta" el teatro norteamericano de principios de los años sesentas nació de una protesta contra la jerarquización de los códigos escénicos: contra el texto como elemento superior dentro del lenguaje teatral; el Happenig, el Bread and Puppet y el Living Theater buscaron la comunión con el público en lugar de la distancia con un espectador pasivo; buscaron la cercanía y la expresión del cuerpo y cuestionaron la importancia de la razón; plantearon la necesidad de encontrar un lenguaje auténtico; cuestionaron la premisas escénicas aceptadas; buscaron el significado de un objeto, de un desplazamiento, de un gesto, de la duración de un movimiento, un silencio, un sonido; interrelacionaron los signos de distintos códigos sin subordinar uno a otro; las representaciones podían estar más vinculadas al campo de la plástica, la danza o la música que al teatro en sí; los participantes o actores tenían tanta importancia como los objetos o los aspectos técnicos.

Después de esta confrontación explosiva con los lugares comunes del teatro tradicional surge en los E.U. a finales de los sesentas el teatro de Richard Foreman y Robert Wilson, quienes buscan acabar con ciertos mitos del lenguaje teatral pues enfocan de manera distinta la cuestión del sentido; en sus propuestas escénicas no se puede hablar de un significado dominante ligado a un modo de

<sup>1</sup> Miralles, et. al. *Nuevos Rumbos del teatro*. 1a. ed. Barcelona, Salvat Editores (Biblioteca Salvat de los Grandes Temas), 1975, pag.84.

pensar establecido, pues cada individuo posee su propio lenguaje, cada persona percibe de una manera y reacciona a impulsos que lo mueven de manera particular. En sus puestas en escena no se pretende servir a una anécdota, a un tema o a la representación de un texto sino a la exploración de lenguajes sonoros y visuales; deconstruyen los códigos escénicos tradicionales y buscan escrituras en el movimiento, la luz, las insinuaciones preverbales de un sonido o un balbuceo. Buscan que el público aprenda a percibir de forma diferente a la de la vida cotidiana; que el espectador motivado por esta multiplicidad de imágenes y percepciones decodificadas se convierta en un nuevo director que elabore su propio montaje escénico.

Con Robert Wilson el teatro se abre a la pintura, a la arquitectura, a la manera de percibir de un sordomudo o de un niño con *handicap* mental; le obsesiona la infancia, lo imaginario, los mecanismos del inconsciente. Conduce a los espectadores a una especie de mundo sueño al utilizar hasta lo inimaginable la cámara lenta; disocia el espacio, las percepciones visuales, auditivas, sensoriales; disocia al pretendido individuo, su identidad, y su integridad.

Richard Foreman es el absoluto demiurgo de sus puestas en escena; crea el texto, la escenografía, el estilo de actuación, el sonido, la música, la iluminación e incluso escribe manifiestos donde teoriza sobre las posibilidades de su muy personal modo de acercarse al teatro. Recurre al espacio tradicional del teatro "a la italiana" y en cada función de sus temporadas, situado entre el público y el escenario, controla desde una cabina cada ritmo, cada cambio de escenografía... todo. De los elementos que forman

---

su teatro el más importante es el texto; cualquier cosa que ocurra en el escenario es un intento de clarificar su texto; una escritura formada por fragmentos de su proceso mental donde está presente todo lo soñado, lo intuido, lo captado por Foreman en un nivel de atención flotante, abierto a cualquier percepción racional o irracional. Luego, en la puesta en escena, aclara y enfatiza sin ilustrar cada pasaje de su texto; fragmenta todo, divide en segmentos el curso de su pensamiento; subdivide y deconstruye cada situación por medio de un plano visual y un plano sonoro; acentúa para distanciar (con claras referencias brechtianas) de modo que el espectador se vea libre de la empatía y de la identificación; hace visible el proceso, muestra la obra oculta; destaca momentos suspendiéndolos. Recrea en la escena su pensamiento frente a un espectador que tendrá que interpretar y reelaborar un montaje individual que no siempre coincidirá con los mensajes absolutamente subjetivos de su teatro.

## VI.2. TEATRO PERSONAL, UN GESTO INTERNO DEL PENSAMIENTO

Richard Foreman parte de su experiencia personal; escribe y luego intenta mostrar en escena todo lo percibe su mente en un instante dado; incluye tanto ideas racionales como sinsentidos; trata de capturar imágenes de sus recuerdos de infancia, recuerdos de un sueño, de algo imaginado o temido; hace un llamado a sus mecanismos interiores inconscientes para expresar los mínimos matices de su propio proceso mental; con esto, Foreman no busca saber quién es sino saber cómo es; su intención es ante todo estética; busca crear un lenguaje escénico auténtico partiendo de

<sup>2</sup> Lera Fernández, Antonio. "En el Paisaje de la Mente" en: *El Público*. Cuaderno monográfico sobre Richard Foreman anexo al No. 37. Centro de Documentación Teatral (Madrid, octubre de 1986), p. 34.

elementos absolutamente individuales, espontáneos. Su teatro, llamado por él mismo: *Histórico Ontológico* busca lo inmediato del ser que percibe; muestra "lo que acontece en cada milésima de segundo que somos un ser despierto, desequilibrado, en colisión con la naturaleza". Las imágenes construidas por el inconsciente de Foreman desfilan frente al espectador sin que éste alcance a comprender racionalmente este fluir histórico de símbolos de la infancia de Foreman; de sus fantasías sexuales, de violencia, de poder, etcétera. Todo su Ser se muestra Históricamente (Compulsivamente, Rabiosamente) de una manera subjetiva; la tentación, el miedo, la sensualidad que están dentro de él se expresan en gestos escénicos vertiginosos acentuados por él, distanciados por él, para que él mismo sepa de qué están hechos y para que algún espectador los contemple, los comprenda, o bien construya su propio acercamiento subjetivo ante lo que sucede en la escena *Histórico Ontológico*.

Su teatro funciona dentro de un presente continuo parecido al tiempo existente en el mundo del que sueña: todo está ahí; las imágenes del subconsciente surgen y se disuelven, vuelven a aparecer y se relacionan con otras imágenes; no existe discriminación alguna en la percepción, ni reflexión previa; todo llega al texto escrito y luego se disecciona en el escenario.

En su *Manifiesto Ontológico Histórico III* escribe:

Me tengo presente... en un autobús, ...mirando por la ventanilla...tratando de determinar qué estaba sucediendo al tiempo que yo percibía.... Aquello que ocurría a nivel de la percepción no sustentaba lo que yo veía o pensaba incluso si yo TRATABA de sustentar un tópico; en cambio, lo que ocurría por necesidad a nivel de la conciencia era una incesante presentación de temas cada milisegundo. Incluso si el tema no variaba

---

durante el lapso de un minuto, estaba sujeto, una y otra vez a una inmediata representación...<sup>3</sup>

Cualquier elemento que otro director hubiera dejado de lado, Foreman lo incluye en su creación teatral porque cada imagen que cruza su mente es parte de ese material escénico múltiple y disociado al que Foreman trata de dar voz, imagen, movimiento. La multiplicidad de imágenes e ideas surgidas de su percepción, la reelaboración escénica, la confrontación activa con la realidad percibida a través de una perspectiva múltiple que continuamente se combina, se asocia y se disocia y forma fugazmente, mediante la distancia y la suspensión, un momento de existencia... son los medios de los que se vale para tener una conciencia de una *realidad* que para la la experiencia está unificada en apariencia por medio de la razón.

#### VI.2.a. Temática

Foreman no elabora un plan de trabajo a partir de un tema específico; la temática de sus obras es precisamente su propio proceso mental sujeto a una incesante aniquilación y representación; sin embargo algunas obsesiones se encuentran a lo largo de distintas obras, sobre todo encontramos la idea de lo que es real y lo que es mental; lo que es concreto y material y lo que es fantasía, sueño, imaginación; estas dos corrientes se encuentran conjugadas en cada representación sin que se pueda a veces distinguir una de otra. Por otro lado encontramos algunas

<sup>3</sup> Leverett, James "Richard Foreman y Algunos Usos de la Cinematografía" en: *La Cabra*. III época. núms.21-22 (México, UNAM-Difusión Cultural, junio-julio de 1980), p. 15

obsesiones subjetivas que tienen que ver con el conocimiento de una verdad por un lado y los atavismos de la costumbre y el conformismo por otro; o bien, las obsesiones sexuales y orgánicas: las fantasías que tienen los hombres acerca de las mujeres así como una curiosidad indiscreta, declaradamente lúbrica, por el interior del cuerpo humano. Es decir, la temática o las obsesiones de la obra de Foreman corresponden exclusivamente con sus preocupaciones y con su modo de percibir el mundo.

### VI.3. LENGUAJE VERBAL (Escritura o generación del texto)

En los textos de Foreman el concepto de dramaturgia queda fuera de lugar; no es posible hablar de género, personajes, acción, lugar, tiempo, tono, etc., él escribe contra los hábitos creativos que buscan obtener una respuesta emocional ante un asunto emocional. Piensa que la idea de escribir sobre un asunto específico básicamente conduce al tedio:

[las obras que tratan sobre 'algo'] son obras de arte que tienen, ocasionalmente, sus momentos, pero que básicamente me aburren y que (lo mantengo) esclavizan sutilmente a aquellos que "hacen el esfuerzo" de no aburrirse con cosas que ya saben que son verdad (es decir que sus propias respuestas emocionales ante los asesinatos, los amorfos, las traiciones, la santa indignación frente a la injusticia y todas esas cosas lindas de las que siempre trata el arte clásico).<sup>4</sup>

Al escribir trata de contradecir los hábitos de pensamiento que ha adquirido tanto en la escuela como en la sociedad; por eso, él habla más de una des-escritura y de una generación del texto -más parecido al lenguaje utilizado por Gertrude Stein y James Joyce-

<sup>4</sup> Foreman, Richard. "Así escribo mis obras", en: *El Público*. Cuaderno monográfico sobre Richard Foreman anexo al No. 37. Centro de Documentación Teatral (Madrid, octubre de 1986), p. 55

que a cualquier obra de un dramaturgo conocido. Trata de liberar a las palabras tal y como la poesía lo ha hecho desde Arthur Rimbaud; considera a su obra con la misma calidad literaria que puede tener, por ejemplo, la poesía de Allen Ginsberg. Su escritura parte de una incoherencia buscada; una manera de escribir tan desordenada y anárquica como puede ser el pensamiento disociado que trata de captar, a través de una desconcentración, absolutamente todo lo que ocurre en la realidad en un instante dado.

Veamos a continuación un breve ejemplo de sus textos:

MAX.- ¿Té?

BEN.- ¿Me sentará bien?

MAX.- ¿Puedo tomar notas mientras usted habla entre sorbo y sorbo de té?

BEN.- Un lápiz no me asusta

OTTO.- La verdad, es usted muy valiente. Por permitir que sigamos con esos experimentos.

RHODA.- Valiente no, doctor. Desesperada. Espero lo peor.

OTTO.- Comprendo, querida mía. Yo también, por ejemplo. Una vez, el continente negro, riesgo total. Ahora, lo mejor que puedo hacer es dejar que aten mi mano a esta mesa, porque la cabeza ya la tengo atada.

ENFERMERA.- ¿Es que hoy nadie tiene ganas de escribir?

RHODA.- La parte inferior de mi pierna es un estorbo.

OTTO.- Córtesela, querida.

BLACK MAX.- AFRICAAAAAAA...

ENFERMERA.- Lo que es un estorbo es la parte inferior de mi cabeza.

RHODA.- ¿Cómo puede ser la cabeza un estorbo de algo? Yo no creo que mi cabeza pueda ser un estorbo para nada.

OTTO.- ¡Terapia, querida!

ENFERMERA.- ¡Cirugía, querida!

OTTO.- Si el ojo te molesta... (*Otto se arranca un ojo*)<sup>5</sup>

El pasaje anterior está tomado de la obra *Africanis Instructus*, En esta obra como en todas sus piezas, Foreman quiere traducir el espacio psíquico y conceptual sobre la página en blanco; para él

<sup>5</sup> Lera Fernández, Antonio. "La Enfermedad y el Remedio", en: *El Público*. Cuaderno monográfico sobre Richard Foreman anexo al No. 37. Centro de Documentación Teatral (Madrid, octubre de 1985), 46-47 pp.

escribir es encarnar físicamente en la literatura el total de su pensamiento; la creación de un texto significa atrapar un instante del curso de su vida; Foreman personifica sus percepciones y las convierte en sujetos y objetos que se transforman en otros sujetos y objetos que comentan, disertan o se burlan sobre su propia existencia. Escribe con una disposición mental que consiste en rescatar todos los matices de un momento particular; busca reproducir la unidad más pequeña de lo que percibe, *el más pequeño átomo* de un momento de realidad; al final, el conjunto, la unidad de lo escrito se convierte en una representación global de lo que sucedió-sucede en el individuo Foreman en un momento dado. Su escritura, de este modo, es un vehículo para representar el proceso en el que se manifiesta su ser.

#### VI.4. FOREMAN, GERTRUD STEIN Y EL SURREALISMO

En términos generales la estética surrealista se basa en la liberación imprevisible del inconsciente; sin duda Foreman participa de alguna manera de esta *liberación imprevisible* de la mente; sin embargo "durante mucho tiempo él se resistió a ser incluido en esa estética".<sup>6</sup>

Como habíamos mencionado más arriba, él más bien piensa que su tipo de escritura tiene que ver con la manera en que Gertrude Stein o Joyce<sup>7</sup> escriben sus textos. Stein planteaba un lenguaje en estado puro (*pure writing o really writing*), un lenguaje que analiza desde

<sup>6</sup> Sobel, Bernard. "Generating a text", [tr. mía] en: *Théâtre-Public*, No. 36 (Strasbourg, Juillet 1980) p.7

<sup>7</sup> Como se sabe, James Joyce en sus *monólogos internos* era capaz de capturar los mínimos incidentes de la conciencia humana en un periodo mínimo.



---

muchas perspectivas una realidad percibida, en un presente continuo donde las imágenes se definen desde su ambiente original. Para Foreman la diferencia entre el método literario de Stein (de quien se declara discípulo absoluto) y el de los surrealistas consiste en que:

“los surrealistas partían de una imagen y la desarrollaban hasta sus últimas consecuencias; Stein tomaba una imagen y la destruía para hacer surgir una nueva y una más. Esta incesante destrucción de imágenes permiten hacerse una idea de la atmósfera que las ha provocado”.<sup>8</sup>

Es decir que lo que tanto Stein como Foreman quieren es recuperar el momento exacto en el que suceden las cosas, como un intento de mantener un presente continuo parecido al que existe en el mundo infantil donde no se piensa ni en el pasado ni en el futuro. Sin embargo, a pesar de esta distinción entre su método literario y el método surrealista, Foreman reconoce finalmente que al igual que él los surrealistas estaban preocupados en descubrir nuevas técnicas de escritura; comparte con ellos la búsqueda de “diferentes disposiciones interiores que se asumen en el momento de ponerse a escribir”;<sup>9</sup> comparte también el entusiasmo por el advenimiento del azar, el onirismo, las imágenes que sorpresivamente surgen del inconsciente y que, como ocurre en las obras de Foreman, llegan a formar en escena relaciones tan incongruentes y “surrealistas” como pueden ser la unión de una silla y una naranja, un bebé y un horno, fruta y un caballo descomunal, lápices gigantes y pelotas de croquet... Imágenes liberadas por el inconsciente y que pueden remitirse a un presente continuo -como dice Foreman- o

<sup>8</sup> Sobel, Bernard. *Op. Cit.* p.11

<sup>9</sup> *Idem.*

---

a una secuela de imágenes que evolucionan al infinito -como proponían los surrealistas-, pero que al final representan la fuente liberada del inconsciente; una fuente irracional que con los recursos técnicos adecuados, y sin las limitaciones históricas de los dramaturgos surrealistas, puede ser llevada exitosamente a la puesta en escena.

#### VI.5. PUESTA EN ESCENA: TECNICA

Cualquier cosa que Foreman haga en sus puestas en escena es un intento de clarificar sus textos; esta búsqueda de claridad está sostenida en una rigurosa fragmentación y exteriorización de sus textos así como en un verdadero análisis de los elementos de aquel momento de realidad que llegó a ser capturado en su escritura. Estos elementos: fantasías, remembranzas, sueños, etc., se presentan ante el espectador como las partes aisladas y enfatizadas que al ser contempladas a distancia pueden ser comprendidas como un todo.

Foreman parte de la división de su texto en secuencias de acción, en secuencias rítmicas organizadas en dos campos: el visual y el sonoro. Dentro del campo visual encontramos que el espacio escenográfico -que conserva, como dijimos, la disposición tradicional a *la italiana*- está subdividido por un complejo sistema de cuerdas, hilos punteados que cruzan la escena de lado a lado y de arriba a abajo dando la imagen de una perspectiva tridimensional. Estas cuerdas delimitan zonas de iluminación y de acción, dibujan el eje del movimiento de actores y objetos, enfatizan las relaciones entre un gesto y un accesorio, etc. El campo sonoro que organiza las secuencias de acción está compuesto por un minuciosa partitura

de ruidos, sonidos de campanas, textos grabados de la obra en proceso de montaje, efectos sonoros especiales y música compuesta por Foreman.

Después de haber creado el espacio visual y sonoro, incorpora a los personajes y objetos, distinción que podría salir sobrando ya que los personajes de su teatro están reducidos a figuras plásticas que asumen funciones espaciales, rítmicas (generalmente de la velocidad histórica al congelamiento o suspensión de la acción) o simplemente decorativas; son personajes que se repiten a lo largo de todas sus obras con los mismos nombres: un Ben, una Sophia, un Max..., y una Rodha,<sup>10</sup> único personaje más o menos definido, alrededor de quien giran los demás personajes como estímulos, como fragmentos de significados que se disuelven en el ritmo vertiginoso de la acción.

Los objetos escénicos que aparecen en sus montajes son innumerables y no tienen mayor significado que el de ser ellos mismos; al igual que los "personajes" su presencia es meramente funcional; intervienen como estímulos o como obstáculos en el desarrollo de la acción; enmarcan o enfatizan momentos, crean incongruencias o desproporciones cuando su tamaño es mínimo o exagerado: un lápiz gigante o una casa minúscula. Son destruidos de la misma manera vertiginosa en que aparecen en escena; entre ellos podemos encontrar desde niños decapitados, huesos de res, sillas de dentista, sarcófagos hasta meteoritos, serpientes o

<sup>10</sup> El personaje de Rodha es recurrente y protagónico en las obras de Foreman. Kathe Manheim (esposa de Richard Foreman) es un verdadero motor sensitivo, es uno de los pocos personajes auténticos, símbolo del alejamiento de la condición humana: es al mismo tiempo la interrogada, la que interroga y la que determina las geometrías verbales, figurativas y estructurales del COMPLEJO CONJUNTO CONCEPTUAL del teatro de Histórico Ontológico. (Quadri, Franco. "La Penúltima Vanguardia Americana", en: *El Público*. Cuaderno monográfico sobre Richard Foreman anexo al número 37. Centro de Documentación Teatral (Madrid, octubre de 1986) p.7.

---

toboganes... son la expresión concreta del subconsciente de Foreman en escena.

El campo visual y sonoro, los personajes y objetos son utilizados para llevar al exterior el manuscrito de Foreman bajo el criterio de separar, identificar y distanciar cada elemento que interviene en el proceso de creación; a Foreman le interesa hacer un teatro totalmente polifónico donde cada elemento se presente de manera aislada de modo que el espectador se vea libre de la empatía o la identificación; le interesa que el público perciba su obra en su verdadera dimensión. Por ello, cada vez que el auditorio está a punto de responder emotivamente a una secuencia de acción, lo frena con los elementos de análisis que abundan en su teatro, bloquea cualquier intento de complacencia, cualquier hábito de responder con un sí o con un no a, por ejemplo, una situación erótica o cómica; hace un alto en la representación (por medio de un arsenal de ruidos perturbadores, luces deslumbrantes, cuerpos desnudos, objetos enfatizados por una cuerda, etc.) y hace que en lugar de una posible reacción psicológica, el público se dé cuenta de que lo que está viendo no se puede reducir a un lugar común y haga, a su vez, una reconstrucción subjetiva de lo que está viendo y realice su propia puesta en escena mental. Estas técnicas de distanciamiento están desde luego tomadas de Bertold Brecht. Lo que le interesa a Foreman del autor alemán es únicamente la técnica de distanciamiento, la posibilidad de distinguir entre un código teatral y otro y la evidencia del proceso en el resultado; no le interesa la función social del teatro ni el didactismo, la épica o las cuestiones socioeconómicas planteadas por esa teoría. Quiere que el espectador contemple su obra de manera global, con absoluta

---

conciencia de lo que está sucediendo frente a él; así, en lugar de ser víctima de un sistema de clichés, de valores aceptados, se convertirá en un sujeto que contemplará cómo está formado el muy personal universo de un hombre que "hace sus espectáculos con la esperanza de que haya alguien que desee ver las cosas que él desea ver".<sup>11</sup>

<sup>11</sup> *Ibidem.* p.11

## CAPITULO VII

### ELEMENTOS DEL TEATRO DE RICHARD FOREMAN EN LA FIESTA DE LOS DISFRACES

Entre los elementos del teatro de Richard Foreman encontramos en *La Fiesta...* semejanzas con el acercamiento al texto, la utilización de materiales subjetivos y la búsqueda de un lenguaje propio.

Dentro de su particular estilo, Foreman se inserta en la corriente que utiliza los recursos del inconsciente para la elaboración de un texto teatral; escribe sin una idea preconcebida con la única intención de expresar en el papel la totalidad de las imágenes mentales; este método lo acerca, como habíamos dicho, al utilizado por los autores teatrales surrealistas, sin embargo, incluso autores como Vitrac o Desnos reelaboraron sus primeros acercamientos al texto automático y crearon escenas dramáticas dentro de una estructura reconocible donde es posible hablar incluso de anécdota; Foreman lleva a la escena estrictamente su primer manuscrito, apenas modificado en la subsecuente versión mecanografiada y lo lleva consigo al análisis en el escenario; no discrimina absolutamente ningún elemento que haya sido escrito en los primeros impulsos verbales; en este sentido, *La Fiesta...* se acercaría más a obras como las de los surrealistas pues participa todavía de códigos reconocibles como unidad de acción, tema, anécdota y personajes; participa también, al igual que los textos de Foreman, de la manera en que se aborda el acto de escribir en el surrealismo, sin meta o idea preconcebida alguna; *La Fiesta...* se escribe con la misma actitud, la misma disposición libre; se escribe con la *atención flotante* que hace que todo quede registrado

en la página en blanco; la diferencia básica con el teatro de Foreman es que para él, el texto funciona como un medio para reconstruir un momento de existencia y en *La Fiesta*... el primer material capturado en la página en blanco funciona como un medio para construir una ficción apoyada en momentos reales de existencia. En la estructura de los textos de Foreman no hay dramatización porque lo que él trata de hacer es recuperar un instante dado de sólo un personaje: él mismo. Recuperará en el escenario, mediante el análisis, esos fragmentos de su ser, esas imágenes mentales personificadas en objetos y figuras humanas (disfraces de sí mismo). Al abordar el texto con una actitud semejante a la que se asume frente a la escritura automática, Foreman completa una primera estructura, el material para la escena; al abordar el primer manuscrito de *La Fiesta*... con una intención parecida a la de la escritura automática, se obtuvieron los materiales para reelaborar un texto dramático disponible para la escena.

Foreman lleva al texto teatral una serie de materiales subjetivos: miedos, fantasías sexuales y de poder, obsesiones, recuerdos de sueños, recuerdos infantiles, intuiciones, fobias, ilusiones, deseos; sus materiales son percepciones, entre ellas también hay ideas, razonamientos, elucubraciones, deducciones... en su obra está todo su proceso mental. Habíamos hablado ya de que en *La Fiesta*... los materiales subjetivos; recuerdos, sueños, fantasías, etc., estaban presentes como resultado de una expresión irracional manifestada en un mundo aparentemente real, en ese punto: en la utilización de los mismos elementos del pensamiento interno, coincide con el teatro de Foreman.

La intención de ampliar el modo de percibir y representar una realidad, la idea de que no se puede hablar de un significado dominante en una vida mental que incluye tanto aspectos racionales como imaginarios; la búsqueda de un libertad en la expresión individual basada en el hecho de que cada persona percibe de manera diferente y reacciona de manera particular hacen a Foreman representante de una manera personal de abordar el hecho teatral; su obra está abierta a la interpretación subjetiva de quien la contemple, del mismo modo *La Fiesta...*, en esa misma intención de ampliar los niveles de expresión hacia los modos subjetivos de percibir, busca utilizar un estilo propio abierto a todo tipo de interpretaciones.



## CONCLUSIONES

Hemos visto cómo a lo largo del siglo XX los autores del teatro y cine surrealistas, del teatro del absurdo y Richard Foreman han acudido a la tradición irracionalista en las artes escénicas y han expresado la más profunda experiencia mental del hombre mediante los recursos del inconsciente. Las actitudes de cada uno de los objetos de estudio analizados frente al material subjetivo utilizado son a veces similares, a veces distantes. Todos coinciden en la incorporación de ese material subjetivo sin que exista un discurso racional, una explicación que sustente lógicamente los signos derivados del inconsciente, éstos se presentan tal como son, rotundamente en escena; a veces indescifrables o inasibles, pero reconocibles como parte de la experiencia humana.

Hemos visto que el surrealismo libera en el teatro y en el cine la vida interna del hombre; en el teatro, más literario, poético, que representable, el surrealismo reivindica el pensamiento profundo, subconsciente, a través de distintos elementos:

a) La escritura automática: que expresa en imágenes sorprendentes la liberación del lenguaje sin que la voluntad intervenga en las realidades expuestas por la palabra.

b) El onirismo: el recuerdo de sueños auténticos, o la recreación de esos sueños son llevados a las obras dramáticas surrealistas sin que se inserten en una trama racional, o realista que los explique; se presenta el mundo onírico tal cual es, las dimensiones del tiempo y el espacio son confusas; las personas se diluyen en identidades perturbadoras; el que sueña es el receptáculo de toda clase de hazañas que colman sus deseos, a veces es el protagonista de pesadillas que representan sus miedos y

obsesiones; el teatro y también el cine recuperan, con el surrealismo, imágenes oníricas que se sostienen por sí mismas.

c) El azar y la sorpresa: los surrealistas toman al accidente y la casualidad como elementos cruciales para la creación; la unión arbitraria, azarosa de dos elementos que producen un tercero con rasgos distintos de los primarios, así como la ruptura insólita de la estructura conocida dan origen a la sorpresa; la aparición de este tercer elemento sorpresa surgido del azar, aspira con los surrealistas a una clave fantástica, incluso mágica, referida a un destino que nos es permitido, si no comprender, entrever.

d) El mundo de la infancia: la vida no consciente de la niñez, donde cada cosa es nueva, a veces irreal, y donde la realidad de los adultos en ocasiones es hostil, se recupera en la escena surrealista con el enfoque, la percepción única, de la mirada del niño.

e) Los actos fallidos: las manifestaciones concretas del inconsciente, caracterizados como olvidos, lapsus o equivocaciones, son signos que provienen de deseos reprimidos por la conciencia y son llevados a la escena por los surrealistas como otro medio de expresión del pensamiento irracional.

En el cine surrealista Buñuel representó mejor que nadie los aspectos del surrealismo detallados arriba; para Buñuel la vida de todos los días incluye formas surrealistas que generalmente pasamos por alto; con excepción de Buñuel, y en menor medida Artaud, un cine con la intención de ser surrealista es una historia de desencuentros, una serie de teorías y guiones no llevados a la pantalla; sin embargo, la influencia del surrealismo en el Cine está poblada de ejemplos que incluyen, sin que la voluntad haya

intervenido, películas tales como las del cine mexicano de vampiros y luchadores.

Los autores del teatro del absurdo se rebelan contra una civilización contemporánea que se derrumba aun con sus instituciones sustentadas en modelos económicos, sociales y leyes que parecen inclinarse siempre a una sola razón, la del más fuerte; responden al sentimiento de desesperación y sinsentido, ante la abrumadora náusea que nace de la civilización contemporánea; se expresan con lenguaje absurdo ante el desajuste, ante el desfase vital que argumentaron los existencialistas de manera razonada; ante la angustia, toman a los recursos más básicos, primigenios de la vida humana, como a los más auténticos; estos recursos, subjetivos, irracionales, toman forma en algunos elementos que hemos visto:

a) Elementos temáticos: La desesperación del hombre; su angustia permanente en un mundo sin dimensión metafísica, donde el individuo se siente abandonado, amenazado, inmerso en la búsqueda sin esperanza de una significación última de sus acciones, sus deseos; la soledad, la neurosis, el caos de una civilización amenazante, arbitraria y criminal donde la comunicación es poco menos que imposible, la vida es fútil y lo único real es la muerte, son algunos de los elementos temáticos presentes en los autores del teatro del absurdo.

b) Lenguaje irracional: La palabra es ineficaz para comunicar, cada persona funciona dentro de un orden distinto de ideas por lo que la comunicación resulta imposible; a veces el parloteo absurdo llega cuando tratamos de esquivar la verdadera comunicación por miedo a un acercamiento a la raíz profunda de nuestras relaciones; en ocasiones el absurdo reemplaza la palabra por elementos

musicales, sonoros, del mismo lenguaje que quizá comuniquen más que un discurso verbal racional: ritmos, cualidades tonales de los sonidos, gritos, onomatopeyas, juegos de palabras, repeticiones, etcétera.

c) Acciones físicas: La acción también toma el lugar de la palabra cuando ésta se vuelve insuficiente; la palabra es sólo continuidad del gesto y del juego; el lenguaje verbal se reduce a su mínima dimensión, la acción es más importante: contradice al texto, lo ignora, lo desintegra, evidencia su imposibilidad de comunicar.

d) Elementos cómicos: tanto los juegos con el lenguaje verbal como las acciones físicas son tomadas de la tradición cómica de los juglares, la *comedia del arte*, el circo, del cine mudo, etc. Ante la angustia y el absurdo el humor (a veces negro) es la única salida.

e) Onirismo: La representación de los sueños toma en los autores del absurdo un carácter de liberación de fantasmas interiores, de exorcismo; aquí, a diferencia del surrealismo, el onirismo no trata de encontrar ninguna clave poética, se manifiesta como otro elemento que afirma la vida irracional en oposición a una civilización absurda.

El teatro de Richard Foreman parte de un intento de integrar todas las percepciones generadas en la experiencia humana, generalmente disociada, en un conjunto estético y personal; quiere incluir en la representación el proceso mental que se desarrolla en un momento preciso de su experiencia; lo que le interesa, más que saber quién es, es conocer cómo es el individuo Foreman, su actitud ante los aspectos irracionales del pensamiento

---

---

es estética y de autoconocimiento; quiere que toda la experiencia mental: tanto la irracional como la racional se integren en la representación. De los elementos que forman su teatro hemos visto:

a) Acercamiento al texto: Su teatro sería una manera escénica de abordar experimentos como los que James Joyce realizó con sus textos narrativos donde el monólogo interior era una forma de representar la totalidad de una experiencia mental. Foreman se acerca a ese modelo y se acerca, sobre todo a la manera en que los surrealistas escribían sus obras, con la misma idea de buscar nuevas maneras escribir o generar un texto; sin embargo, Foreman no hace literatura como los surrealistas, su intención al escribir está siempre enfocada a la realización escénica, su intención es conocer hasta el mínimo fragmento de su pensamiento para tener una idea de la totalidad de ese pensamiento, una idea global.

b) Enfoque personal, utilización de materiales subjetivos: Foreman deja fluir sus imágenes mentales, en un estado casi de trance, llamado por él estado de atención flotante, sin que exista una meta, un tema, o una idea preconcebida de aquello que va a ser generado en el papel; así, en sus textos son recuperados tanto ideas, elucubraciones o deducciones como deseos, recuerdos, fantasías, obsesiones, reelaboraciones de sueños, etc. Recrea desde un recuerdo de su infancia hasta el ruido que alcanzó a percibir en el momento en que escribía ese recuerdo; en la escena representa ese instante de su existencia y trata de saber cómo está él hecho; la búsqueda a través de este análisis intensivo es quizá terapéutica (cuando exorciza algunas obsesiones) pero sobre todo es estética: al hacer un recorrido por su tortuosa mente busca saber cómo es, sin embargo cada matiz de su pensamiento al ser

---

representado, cada situación llevada a la reelaboración escénica se resuelve sobre todo en una estructura estética.

c) Puesta en escena: Cualquier cosa que Foreman haga en sus puestas en escena es un intento de clarificar sus textos; esta búsqueda de claridad está sostenida en una rigurosa fragmentación y exteriorización de sus textos así como en un verdadero análisis de los elementos de aquel momento de realidad que llegó a ser capturado en su escritura. Estos elementos: fantasías, remembranzas, sueños, etc., se presentan ante el espectador como las partes aisladas y enfatizadas que al ser contempladas a distancia pueden ser comprendidas como un todo. Su proceso mental en un instante de su presente se inserta en el papel y pasa luego, tal y como fue atrapado, al escenario. Ahí, Foreman desmenuza sus percepciones y trata de saber cómo funcionan, por qué llegaron a él, sus mecanismos interiores inconscientes y conscientes son analizados en la escena, enfatizados y distanciados (utilizando técnicas brechtianas) para conocer al individuo Foreman.

En la obra *La Fiesta de los Disfraces* hemos podido distinguir distintos elementos subjetivos, irracionales, similares a los mencionados arriba. Sin estar basada conscientemente en alguno de los modelos teatrales estudiados, es posible afirmar que la obra recibe la influencia general de esos acercamientos a la escena. Posee elementos parecidos a los descritos, si bien eso no la hace ni surrealista, ni perteneciente al teatro del absurdo, ni mucho menos ejemplo ceñido al estilo personal de Richard Foreman; sin embargo podemos decir que los elementos presentes en ella la hacen reconocible dentro de la corriente que a lo largo del siglo XX ha

dado importancia a la recreación del mundo subjetivo, a la representación que incluye los recursos del inconsciente como material primordial para la escena.

De los elementos del cine y teatro surrealistas presentes en *La Fiesta...* encontramos: a) Onirismo: El protagonista convoca como en un sueño sus imágenes interiores en un tiempo y espacio oníricos donde la identidad de las personas se confunde y los objetos tienen una dimensión no cotidiana. b) Azar y sorpresa: Distintas situaciones al ser conjugadas por obra del azar, cobran una dimensión nueva, sorpresiva: una entrevista a los medios de comunicación se convierte en la visita de un matrimonio que desea rentar un departamento; esas dos situaciones encierran una clave: ese matrimonio está formado por los "futuros padres" del protagonista que llegan a entrevistar a su hijo. c) Recuperación de la infancia: el mundo de la niñez es recobrado como un ejemplo donde la vida no racional está abierta a los impulsos más auténticos, instintivos de la experiencia; se confronta una edad adulta demasiado convencional. d) Actos fallidos: En distintas ocasiones el protagonista de la obra expresa sus verdaderos deseos inconscientes agresivos, sexuales o autodestructivos.

Entre los elementos del teatro del absurdo presentes en *La Fiesta...* encontramos semejanzas con a) Elementos temáticos: Ante la angustia existencial de la civilización contemporánea *La Fiesta...* da como opción al igual que las obras del absurdo, una revaloración del instinto, el juego y el humor negro. b) Lenguaje verbal: Existen paralelos con el lenguaje del absurdo incapaz de establecer una comunicación verdadera; en *La Fiesta...* encontramos disertaciones pseudológicas, repetición de formas gastadas o

---

clichés, personas que funcionan en distintos órdenes de ideas y parloteo absurdo por miedo a un acercamiento a la raíz profunda de las relaciones. c) Elementos cómicos: Encontramos correspondencias con los juegos de palabras, repeticiones, equivocaciones y sinsentidos; encontramos también acciones físicas parecidas a las que el teatro del absurdo toma de la tradición del circo, el cine mudo, la *comedia del arte*, etc. Finalmente existe una constante utilización del humor negro referida concretamente al suicidio y a la muerte aparente de distintos personajes.

De los elementos ubicados en el teatro de Richard Foreman encontramos en *La Fiesta...* las siguientes coincidencias: a) Acercamiento al texto: En la elaboración del primer manuscrito de sus obras, Foreman incluye todo lo que pasa por su pensamiento sin que exista un tema preconcebido en la captura de imágenes conscientes-inconscientes registradas en el papel; este acercamiento al texto es similar al empleado en la obtención de los materiales usados en *La Fiesta...*; sin embargo, Foreman lleva su primer manuscrito, apenas mecanografiado por él mismo, a la escena; en *La Fiesta...* hay una reelaboración y discriminación de las imágenes registradas por vez primera. b) Materiales subjetivos: En *La Fiesta...* al igual que en las obras del autor norteamericano, los miedos, obsesiones, fantasías, recuerdos infantiles, recuerdos de sueños, intuiciones y deseos personales son llevados al texto; sin embargo estos materiales están reelaborados en función de la trayectoria de un personaje. c) Búsqueda de un lenguaje personal: Foreman amplía los niveles de expresión al incluir en sus obras los medios subjetivos de percibir; busca saber cómo es y aspira a la concreción de sus imágenes personales en el escenario con una

---



---

finalidad estética. *La Fiesta...*, al dar importancia al mundo subjetivo, al reivindicar la experiencia no racional busca también expresar un estilo personal que toma sobre todo en consideración la vida interior llevada a un texto dramático para la representación escénica.

Como hemos dicho, el común denominador entre los modelos escénicos someramente revisados, es la utilización de materiales que parten de la experiencia subjetiva. En el teatro y en el cine el surrealismo conlleva una actitud poética; su aparición a principios de siglo es, al igual que el dadaísmo, signo de liberación, actitud explosiva que lucha por la apertura de los niveles de expresión más allá de la conciencia. El teatro del absurdo, en actitud de rebelión ante una existencia sin sentido dentro de una civilización aparentemente razonable, enarbola mecanismos primarios del hombre (sonidos, gestos, ludismo, acción, humor...) en contra del lenguaje de una sociedad incomunicada. Richard Foreman, más cercano a nuestros días, asimila la experiencia del surrealismo, retoma entre otros el modelo brechtiano y lleva a la puesta en escena los mecanismos del inconsciente que gente como Buñuel o Joyce habían llevado ya al Cine y la Literatura; su actitud es de entre todas la más individual; busca conocerse en un intento que mucho tiene de terapéutico, pero que sobre todo incursiona en las formas de representar las imágenes huidizas del pensamiento disociado.

*La Fiesta de los Disfraces*, comprendida dentro del mismo común denominador que hemos mencionado, quiere valorar la experiencia de la vida irracional, propone temáticamente rescatar los impulsos primarios, auténticos de la personalidad e incluirlos, como lo han hecho los autores de los modelos estudiados, en la representación de todos los días.

\*

## BIBLIOGRAFIA

ESTA TEMA NO ESTÁ  
SALVO DE LA BIBLIOTECA

- Adamov, Arthur. *Théâtre*. 1<sup>ère</sup> ed. Paris, Gallimard, 1966 (IV volumes).
- Béhar, Henri. *Etude sur le Théâtre Dada et Surréaliste*. 1<sup>ère</sup> ed. Paris, Gallimard, 1967, 385 p.
- Beckett, Samuel. *Esperando a Godot, Fin de Partida, Acto sin Palabras*. 1<sup>ª</sup> ed. (Col. "Las Grandes obras del Siglo XX", tr. Ana Ma. Moix y Pedro Gim Ferrer) México, Promexa, 1979, 215 p.
- Breton, André. *Antología*. 1<sup>ª</sup> ed. (Selección y prólogo Marguerite Bonnet; tr. Tomás Segovia) México, Siglo XXI, 1973, 333 p.
- Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe, essai sur l'absurde*. 12<sup>ème</sup> ed. (Idécs.) Paris, Gallimard, 1984, 186 p.
- Carrington, Leonora. "El Pájaro Azul Cucú" en: *Cuadernos de Bellas Artes*. INBA. Año II. Núm. 2 (México, febrero de 1961).
- Cummings, E. E. *et. al.* 1<sup>ª</sup> ed. (Textos de Teatro; 2<sup>ª</sup> época; tr. Juan José Gurróla) México, Difusión Cultural UNAM, 1977. 78 p.
- Einaudi, Giulio. *Teatro Dadá*. 1<sup>ª</sup> ed. (Tr. José Escucé) Barcelona, Seix Barral, 1971, 29 p.
- Esslin, Martin. *Le Théâtre de l'Absurde*. 1<sup>ère</sup> ed. (*The Theatre of the Absurd*; traduit de l'anglais par Marguerite Buchet et Francine Del Pierre) Paris, Buchet/Chastel, 1963, 453 p.
- Freud, Sigmund. *Psicopatología de la Vida Cotidiana*. 6<sup>ª</sup> ed. (Col. "El Libro de Bolsillo"; tr. Luis López Ballesteros) Madrid, Alianza, 1975. 318 p.
- \_\_\_\_\_. *Introducción al Psicoanálisis*. 1<sup>ª</sup> ed. (Col. "Las Grandes Obras del Siglo XX"; tr. Luis López Ballesteros) México, Promexa, 1979, 483 p.
- Foreman, Richard. "Así Escribo mis Obras" en: *El Público*. Cuaderno monográfico sobre Richard Foreman anexo al No. 37. Centro de Documentación Teatral (Madrid, octubre de 1986).
- García Lorca, Federico. *Obras Completas* 17<sup>ª</sup> ed. Madrid, Aguilar, 1972. 2018 p.
- Genet, Jean. *Oeuvres Complètes* 1<sup>ère</sup> ed. Paris, Gallimard, 1950-1979 (V volumes).
- Ionesco, Eugène. *Obras Completas* 1<sup>ª</sup> ed. (tr. Echavarrí y Martínez Sierra) Madrid, Aguilar, 1973 (II tomos).
- Kirou, Ado. *Le Surréalisme au Cinéma*. 2<sup>ème</sup> ed. Paris, Le Terrain Vague, 1963, 306 p.
- Lera Fernández, Antonio. "En el Paisaje de la Mente" en: *El Público*. Cuaderno monográfico sobre Richard Foreman anexo al No. 37. Centro de Documentación Teatral (Madrid, octubre de 1986).
- \_\_\_\_\_. "La Enfermedad y el Remedio" en: *El Público*. Cuaderno monográfico sobre Richard Foreman anexo al No. 37. Centro de Documentación Teatral (Madrid, octubre de 1986).

Leverett, James "Richard Foreman y Algunos Usos de la Cinematografía" en: *La Cabra*. III época. Núms. 21-22 (México, UNAM-Difusión Cultural, junio-julio, 1980).

Nadeau, Maurice. *Historia del Surrealismo*. 1ª ed. (tr. Juan Ramón Capella) Barcelona, Ariel, 1972. 259 p.

Neveux, Georges. *Théâtre*. 1ª ed. Paris, Julliard-Sequana, 1946, 262 p.

Miralles, et al. *Nuevos Rumbos del Teatro*. 1ª ed. Barcelona, Salvat Editores (Biblioteca Salvat de los Grandes Temas), 1975, 140 p.

Partida, Armándo. "Victor o los Niños al Poder-La Folía". En: *Artes Escénicas*. Luna Nueva Editores, Año I. Núm. 4 (México, noviembre de 1987).

Quadri, Franco. "La Penúltima Vanguardia Norteamericana" en: *El Público*. Cuaderno monográfico sobre Richard Foreman anexo al No. 37. Centro de Documentación Teatral (Madrid, octubre de 1986).

Sobel, Bernard. "Generating a text" en: *Théâtre-Public*. No. 36 (Strasbourg, Juillet 1980).

Strindberg, August; Bergman, Ingmar. *Sueño*. 1ª ed. (Col. "La Fontana Literaria" #58; tr. José Ma. Martín Triana) Madrid, Felmar, 1971, 104 p.

Tardieu, Jean. *Théâtre de Chambre*. 2ª ed. Paris, Gallimard, 1970 (III volúmenes).

Virmaux, Alain et Odette. *Les Surrealistes et le Cinéma*. 1ª ed. Paris, Seghers, 1976. 346 p.

Vitrac, Roger. *Théâtre*. 1ª ed. Paris, Gallimard, 1948-1964 (IV volúmenes).

Woolf, Virginia. *Freshwater*. 1ª ed. (tr. Santiago Santerbás) Barcelona, Lumen, 1980, 73 p.