



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**

***Lo absurdo en
Passport de Gustavo Ott***

T E S I N A

**Que para obtener el título de:
Licenciado en Literatura Dramática
y Teatro**

**P R E S E N T A:
EDUARDO RODRIGO MARTÍNEZ RIVAS**

**ASESOR:
LIC. GÓMEZ CISNEROS VIRGINIA**

**SINODALES:
LIC. BLANCO KISS JUAN GONZALO
LIC. HUICOCHEA CRUZ DANIEL
LIC. REBOLLO HERNÁNDEZ ARACELI
LIC. MASS ZÚÑIGA ELISA**



México D.F. 2011



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 esta 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.

Dedico esta tesina:

A mis padres

A la Licenciada Virginia Gómez Cisneros por su paciencia y apoyo en todo momento

A mis amigos:

Diego Álvarez Robledo

Braulio Amadís Rodríguez

Daniel Ferreira Aparicio

Por su fraternidad

A Sigrid Gruber por su inigualable apoyo desde Austria

Índice

Índice	1
Introducción	2 - 4
Capítulo 1	
Absurdo	5
1.1 Lo absurdo del mundo	5 - 6
1.2 Precursores del teatro del absurdo	7 - 9
1.3 El teatro del absurdo	9 - 15
1.4 Características del teatro del absurdo	15 - 20
1.4.1 Temáticas e ideologías	20 - 22
1.5 El impacto del teatro del absurdo	23 - 24
Capítulo 2	
El absurdo en Venezuela	25 - 26
2.1 Contexto histórico de Venezuela	26 - 28
2.2 La dramaturgia en Venezuela	28 - 32
2.3 <i>Passport</i> del teatro del absurdo	32 - 33
2.3.1 Trama	33
2.3.2 Elementos del teatro del absurdo en <i>Passport</i>	33 - 36
Capítulo 3	
Propuesta escénica	37
3.1 Análisis dramático de <i>Passport</i> de Gustavo Ott	37 - 41
3.2 Diseño espacial	41 - 42
3.2.1 Escenografía	43
3.2.2 Iluminación	44
3.2.3 Utilería	45
3.2.4 Vestuario	45 - 46
3.3 Diseño de dirección	47
3.3.1 La figura del director	47 - 49
3.3.2 Sabana de producción	49 - 50
3.3.3 El tono	50 - 52
3.3.4 Curva dramática	52
3.3.5 Elementos que acoten la escena	52
3.3.6 El trazo	53
3.4 El tratamiento del lenguaje	54 - 57
Conclusiones	58 - 59
<i>Passport</i> de Gustavo Ott	60 - 92
Bibliografía	93 - 94

Introducción

La dirección es mi vocación, ordenar las cosas en la escena, descubrir el discurso de una obra y plantearlo de manera concreta en un escenario. Me gusta descubrir nuevas maneras de hablar sobre un tema con el público, me gusta transgredir conceptos y transformarlos; eso es el arte para mi, la búsqueda de nuevos lenguajes.

He encontrado una gran gama de posibilidades para descubrir esos nuevos lenguajes en la dirección escénica. El director es el que decide cómo se hace, el por qué y para qué de lo que habrá en el escenario; su estética, el discurso, el estilo y el tono.

Es tarea del director el de montar una hora y media de texto; tener como reto el de sostener la *curva* dramática, el de mantener al público expectante durante cada minuto de la escena, llenar de significado cada palabra y cada momento.

Ser director es un reto que me obliga como persona a superarme cada día, superar dificultades me llena de emoción y le da sentido a mi vida.

Durante mi trayecto en la carrera de Literatura Dramática y Teatro me di cuenta que mis concepciones del teatro eran totalmente limitadas, yo tenía ideas vagas de lo que se podía hacer en escena y pensaba que éste debía ser de un solo estilo o de determinada manera y eso me tenía profundamente desencantado y aburrido.

Esas ideas me llevaban a la frivolidad y simplemente no empataban con un discurso que reflejara el impulso vital que me mantenía vivo.

El teatro refleja la vida, pero además refleja a la persona, refleja el mundo y los problemas que son inherentes a la humanidad. Eso me animó, porque yo tengo mucho que decir como persona, porque los actos humanos y de la naturaleza no pasan por alto ante mis ojos, porque tengo preguntas, muchas, que quiero resolver, que quiero exponer a cientos de personas; preguntas que me angustian y que me gustaría que exista alguien que pueda contestármelas. No he encontrado otra forma de responder dichas preguntas de manera más contundente que en el mismo escenario: viendo, escuchando, sintiendo, analizando, decidiendo, cambiando y matando mis prejuicios. Ese es el motivo por el cual sigo en esta profesión.

Me percaté, que el teatro es un modo de conversar sobre diversos y así; mismo determinados temas; me percaté que es una conversación donde se mantienen códigos y por lo tanto, se desarrolla un lenguaje propio y bastante complejo.

México es un país que vive en un sistema globalizado, como gran parte de los países en el mundo; la globalización es un tema que me tiene profundamente

angustiado, en tanto que considero que denigra al individuo, destruye la personalidad y nos convierte en objetos que deben cumplir con una funcionalidad. El sistema globalizado establece normas que nos determinan, estas nos enseñan cómo actuar, cómo vestir, cómo hablar y lo más frustrante es que el sistema globalizado nos dice cómo existir, perdiendo así toda posibilidad de identidad como persona.

Me es absurdo el sistema, me agrede, no tolero sus formas burocráticas, sus tramites; es decir, la sustitución en sí del valor del individuo por un número o por un papel; es una circunstancia que me afecta y que destruye, a mi parecer, las relaciones humanas.

Lo absurdo de la globalización y sus formas burocráticas, es una circunstancia que desde muchos años atrás había acotado y por ende despreciado, lo evitaba.

Encontré la obra de *Passport* de Gustavo Ott, que de primer impacto me pareció bastante graciosa, me identificaba con ella de una manera que no comprendía en la totalidad; al examinarla con detenimiento descubrí que el fundamento del tema estaba vinculado con lo que durante mucho tiempo había rumiado inconscientemente en mi cabeza: lo absurdo de la burocracia en razón de la identidad del ser humano perdida a causa de la globalización.

Descubrí que la obra de Gustavo Ott era perfecta para analizar y profundizar en el problema de la globalización; esta obra me ayuda a comprender de una forma diferente el mundo en el que vivo, me hace comprender en cierto modo que no soy el único que piensa que este sistema afecta al individuo, me hace sentir menos fuera de contexto y me da razones para seguir buscando mi propia personalidad, que se niega a una fractura de identidad.

Como director egresado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro tengo como propósito, en esta tesina, encausar una propuesta escénica acotando lo absurdo de la globalización a través de la obra latinoamericana *Passport* de Gustavo Ott.

Al examinar el estilo del teatro del absurdo interpreto que puede ser el fundamento para apuntalar la propuesta escénica desde una perspectiva “absurda”. Martin Esslin dice: “But the plays we are concerned with here pursue ends quite different from those of the conventional play and therefore used quite different methods. They can be judged only by the standards of the Theatre of the Absurd” (E. Martin: 1980; XVIII) acoto, que todas las citas en inglés en este trabajo serán traducidas por mí

en notas de pie de pagina¹; si parto del concepto anterior me atrevo a proponer que la obra de Gustavo Ott puede ser analizada, explicada y montada en escena con elementos del estilo del absurdo. Por lo anterior mi conjetura es que la estructura dramática así como el tema de la obra *Passport* contienen características del teatro del absurdo (que se generó en los años 50's), luego entonces mi propuesta escénica radica en apuntalar diversos elementos que estructuren la escenificación desde el “estilo del absurdo”.

Para determinar lo absurdo de *Passport* primero realizaré un estudio monográfico del teatro del absurdo, en donde observaré cuales son sus características principales, en qué consiste este estilo y algunos de sus exponentes. Esto me servirá para categorizar al estilo de la obra de una manera concreta y sintética.

Posteriormente realizaré un análisis literario de la obra de *Passport*, y sus implicaciones en tanto obra del estilo absurdo, lo que me permitirá correlacionar el estilo del absurdo con la obra misma.

El último capítulo consiste en la propuesta escénica de *Passport* de Gustavo Ott, donde se apuntalan elementos de dicho estilo, buscando acotar una atmosfera del absurdo en la escena misma, teniendo presentes los elementos escenográficos, utilería, actuaciones, apuntes de dirección, vestuario y la palabra misma relacionada con la acción.

¹ Pero las obras que nos conciernen, que aquí seguimos, terminan muy diferente de aquellas obras convencionales y por lo tanto usaron métodos muy diferentes. Ellas sólo pueden ser juzgadas por los estándares del teatro del absurdo.

Capítulo I

Absurdo

La problemática del hombre del siglo XX gestada en lo irracional, lo inhumano, lo inteligible. Da como resultado estructuras sociales donde la multiplicidad de la gente y sus formas de comunicación rayan en la insensatez; son reguladas por sistemas o instituciones donde la existencia humana ‘no tiene sentido’ y la vida cotidiana se transforma en un ‘tedio’ que agota la propia existencia. Todo esto se gestó en razón de las luchas interhumanas, que dieron como resultado, genocidio y miseria; se hizo manifiesto el salvajismo del hombre por encima del otro hombre y sus fundamentos fueron, la industria y la tecnología.

Condenamos a muerte sin emoción y no hay una sola muerte personal que se dé, sólo muertes anónimas abaratas que podríamos repartir a naciones enteras sobre una base matemática.
(Marat-Sade 1964)

1.1 Lo absurdo del mundo

El principio del siglo XX se caracterizó por ser bastante conflictivo; se inicia este periodo con dos de las más sangrientas guerras habidas en la historia de la humanidad, respectivamente, la de 1914 a 1918 y la de 1939 a 1945. Cada hecho está totalmente ligado uno con otro y cada guerra es consecuencia de la guerra anterior.

Desde finales del siglo XIX, con la segunda revolución industrial, basada en los conceptos del positivismo: progreso y generación de industria; se observa como consecuencia ‘El imperialismo económico’. Éste trajo consigo la primera guerra mundial, puesto que la causa de esta guerra fue el desacuerdo en la repartición del mundo de las potencias imperialistas.

El cierre de esta primera guerra mundial se estipuló con: la desaparición del imperio Austro-Húngaro, el Tratado de Versalles y los 14 puntos de Willson. Las indemnizaciones marcadas en estos tratados, obligaron al bloque derrotado a pagar a ‘La triple entente’, fuertes sumas económicas por daños de guerra. Estos tratados tuvieron como consecuencia la creación de los Regímenes Militaristas Totalitarios (nacismo alemán, fascismo italiano, franquismo español, el militarismo japonés, etc.); estos países oprimidos, derrotados en la primera guerra mundial, originaron en defensa propia estos regímenes en contra de las potencias mundiales, de la ‘triple entente’ (Inglaterra, Francia, USA, entre otros).

La creación de los Regímenes Militaristas provocó el estallido de la Segunda Guerra Mundial: (Eje Berlín-Tokio-Roma VS Inglaterra, URSS, Francia, USA). Al finalizar ésta segunda guerra, surgen dos bloques de cooperación militar: La OTAN y El Pacto de Varsovia; que respectivamente respaldaban a cada bloque económico que surgió al finalizar la primera mitad del siglo XX: el bloque capitalista dirigido por Estados Unidos de América, y el bloque socialista dirigido por la URSS.

Los que rigen a cada bloque son dos de las naciones que salieron victoriosas de la segunda guerra mundial (USA y URSS). Se hace evidente, con la creación de estos bloques (capitalismo-socialismo), el fenómeno denominado ‘Guerra Fría’. Provocando un estado de tensión por el miedo a que se gestara una tercera guerra mundial, estado de tensión que es latente hasta la caída de la URSS (1989) y la victoria del capitalismo por encima de cualquier tendencia socialista o comunista.

Como resultado del declive del socialismo en los ochentas, surge la globalización, resultado del neoliberalismo que guía Estados Unidos de América y que tiene como principal característica formar grupos de cooperación económica a nivel macro - regional.

De manera muy esbozada he descrito el modo en que fueron surgiendo los hechos desde principios del siglo XX hasta sus últimas dos décadas, con sus respectivas causas y consecuencias. Los hechos los he colocado de manera muy general con la intención de observar lo rápido que fueron sucediendo las guerras y todas sus consecuencias: las matanzas, la intolerancia que había y que sigue habiendo hasta nuestros días, los cambios económicos, la necesidad de protección de los intereses, el racismo que caracterizó a los regímenes militaristas totalitarios, y la violencia que se vivió durante muchas décadas; la decadencia y la desesperanza. Martin Esslin nos dice al respecto “The decline of religious faith was masked until the end of the Second World War by the substitute religious of faith in progress, nationalism, and various totalitarian fallacies.” (M. Esslin: XVIII)². Después de todo esto se obtuvo, como dice Gilles Lipovetsky: “durante milenios, a través de las formaciones sociales más diversas, la violencia y la guerra siempre han sido valores dominantes, la crueldad se ha mantenido con tal legitimidad que ha podido funcionar como “ingrediente” en los placeres más preciados.” (G. Lipovetsky: 2009; 173).

² La caída de la fe en la religión fue enmascarada hacia el final de la segunda guerra mundial por el sustituto religioso de la fe al progreso, al nacionalismo, y varias falacias totalitarias.

1.2 Precursores del teatro del absurdo

El antecedente más directo del teatro del absurdo es el arte de vanguardia, surgido en el periodo de entreguerras principalmente (1919 – 1935). Ya a finales del siglo XIX se observa como en Europa se estructuraron las luchas interhumanas que dan origen a diversas manifestaciones artísticas denominadas ‘de vanguardia’ y entre ellas las expresiones del absurdo. El filósofo Gilles Lipovetsky describe, en su libro *La Era del Vacío*, el malestar social y relaciona íntimamente al capitalismo con las tendencias modernistas del arte, entre ellas el arte de Vanguardia; “Desde hace más de un siglo el capitalismo está desgarrado por una crisis cultural profunda, abierta, que podemos resumir con una palabra, modernismo, esa nueva lógica a base de rupturas y discontinuidades, se basa en la negación de la tradición, en el culto a la novedad y al cambio.” (G. Lipovetsky: 2009; 81) No olvidemos que el capitalismo se estructura a finales del siglo XIX con el imperialismo económico y se potencializa al finalizar la segunda guerra mundial.

De alguna manera las expresiones de vanguardia son una protesta al arte clasicista y buscan otras formas de expresión artística; así también lo hace el teatro del absurdo: “The hallmark of this attitude is its sense that the certitude and undshakable basic assumptions of former ages have been swept away, that they have been tested and found wantig” (M. Esslin: 1980; XVIII)³, no olvidemos lo que nos dice el manifiesto futurista de igual manera:

“Sin insistir contra el teatro histórico, forma nauseabunda y ya rechazada por el público reaccionario, condenamos todo el teatro contemporáneo, puesto que es prolijo, analítico, pedantesco psicológico, explicativo, diluido, meticuloso, estático, lleno de prohibiciones como una comisaría, dividido en celdas como un monasterio y enmohecido como un viejo caserón deshabitado. En resumen es un teatro pacifista y neutralista, la antítesis de la velocidad feroz, arrolladora y sintetizante de la guerra.” (M. Filippo T.: 1978; 168)

Existieron muchas y muy variadas formas del arte de vanguardia, cada uno con códigos y mecanismos bastante autónomos y característicos: Cubismo, Futurismo, Surrealismo, Estridentismo, entre otros; y el que es probablemente más cercano al teatro del absurdo, el Dadaísmo. Éste último, aunque se desarrolló en mayor medida en las

³ El contraste con esta actitud es este sentimiento de certidumbre y de las inconcebibles suposiciones básicas de las formas de las épocas que han quedado atrás, ellas habían sido probadas y se encontraban deficientes.

artes plásticas, aporta al ámbito de las artes en general un pensamiento que rompe con las estructuras del arte en todas las épocas. *El mingitorio* del artista plástico Marcel Duchamp (Francia, 28 de Julio de 1887 - 2 de Octubre de 1968) marca antes que una protesta, un giro radical en la concepción artística de la época y por lo tanto en el pensamiento que da lugar a las estructuras clásicas. Esta obra puso en duda lo que son los parámetros del arte. Los dadaístas llegan a la conclusión de que cualquier objeto puede elevarse a esa denominación, si se coloca dentro del ámbito *Per se* del arte, un museo. Esta propuesta del dadaísmo, repercute en todo el arte de principios del siglo XX.

En el ámbito de la dramaturgia, se hace presente esta forma de expresión a través de Alfred Jarry (Laval, 8 de Septiembre de 1873 – Paris 1 de Noviembre de 1907) en Francia; en su polémica trilogía de *Ubú Rey*. Dicha trilogía, por diversos críticos, ha sido considerada el antecedente directo del teatro del absurdo.

Otro autor situado como antecedente del teatro del absurdo es Anton Chejov (Rusia, 29 de Enero de 1860 – Alemania, 15 de Julio de 1904) Él, fue un gran crítico de las sociedades de su época; y aunque es considerado parte del Realismo Ruso, se observa que su obra tiene rasgos característicos del teatro del absurdo. El director teatral Ludwik Margules (Varsovia, Polonia 1933 – Ciudad de México 2006) comenta sobre las obras de Chejov en la época que montó *Tío Vania* (Ciudad Universitaria; UNAM, 1978): “a Chejov lo vi a través de Beckett. De hecho, Chejov es uno de los grandes precursores de lo que luego se llamo teatro del absurdo; no existe el teatro del absurdo sin Chejov.”(R. Obregón: 2004; 80).

Conoto que, Chejov, más obligado por su contexto histórico que por una convicción intelectual, tuvo que exponer en sus obras, a personajes arruinados por un imperio ya decadente. Se burla de sus personajes, que representan en gran medida a la clase alta de la Rusia de finales del siglo XIX. Observo que él coloca a sus personajes en situaciones deprimentes, miserables y con nulas posibilidades de alcanzar la felicidad, este es un pensamiento similar al pensamiento de la posguerra. Así, en la acción de sus obras, vemos personajes, principalmente en *Tío Vania*, que orillados por una pasión quieren matar pero no lo hacen, quieren suicidarse pero no pueden, quieren amar pero no están posibilitados. El intento de suicidio de Vladimir y Estragón en la obra *Esperando a godot* (1952) de Samuel Beckett, es en cierto modo análogo al intento de suicidio del tío Vania con la morfina; se encuentra la convicción de hacerlo, pero no pueden, están condenados a la vida que llevan; *Tío Vania* es una metáfora de la

decadencia de la sociedad del imperio Ruso de fines del siglo XIX, y *Esperando a Godot* de la posguerra en los años cincuenta.

Tú no tienes nada de loco, más bien eres un chiflado, un bufón. Antes yo solía considerar a los chiflados como personas anormales, pero ahora creo que el estado normal de todo hombre es la chifladura. Tú eres un hombre completamente normal. (A. Chejov: 1972; 314)

1.3 El teatro del absurdo

El término *Absurdo* lo describe la Real Academia Española como: “Contrario y opuesto a la razón; que no tiene sentido. Extravagante, irregular. Chocante, contradictorio. Dicho o hecho irracional, arbitrario o disparatado.”(RAE: 2001) Vamos a encontrar al momento de analizar las características del estilo del absurdo, el modo en que se proyectaron estos adjetivos en la escena de la posguerra.

En su libro: *El teatro del absurdo*, Martin Esslin (M. Esslin: 1980) afirma que se trata de un estilo dramático que se rige por los principios existencialistas expresados en términos absurdistas.

El teatro del absurdo es un estilo que se acuñó principalmente en la década de 1950 a 1960, en la época de la posguerra. Este teatro es una consecuencia de los embates de las guerras mundiales; donde un grupo de intelectuales busca reflejar su existencia en la escena misma. *El teatro del absurdo* como tal, se escribe *a posteriori* del movimiento y busca describirlo desde sus características y hechos históricos.

Hablar del teatro del absurdo es hablar de las guerras mundiales, es hablar sobre el problema de la muerte y de la falta de sentido de la vida: consecuencia de un mundo destruido por los problemas bélicos de principios del siglo XX.

Los escritores del teatro del absurdo realizan un acto de rebelión que se desata como consecuencia de la condición *absurda* del ser humano en el entorno de la posguerra. Es una expresión donde se critican los actos del hombre, que se guían por una premisa de acuerdo con la cual lo “racional” es la normalidad; sin embargo, esta actitud “racional”, llevada al extremo, trajo como consecuencia las guerras y con ello la devastación del mundo occidental.

El resultado de lo anterior es el siglo XX, considerado como el mundo moderno; que dio como resultado los discursos retóricos de los regímenes totalitarios, donde se dio prioridad a las ideas positivistas de progreso, nacionalismo, racismo... etc. Sin

embargo estos ideales, se ejercieron aún en contra de la vida misma, sin importar el número de seres humanos que debieron fallecer para lograr sus cometidos, siempre y cuando se ejecutaran dichos ideales.

Así la vida frente a los ideales de progreso se volvió insignificante y se afirmó que “nuestra contemporaneidad puede ser asimilada como la época del crimen lógico, es decir, la época del crimen justificado por la fidelidad a una doctrina” (R. Maldonado O.: 2008; 4). Las doctrinas fascistas, bajo el estandarte de libertad y progreso, se mostraron capaces de decidir sobre la vida gracias al abuso del lenguaje con el cual lograron su cometido.

Después de la segunda guerra mundial, según ¡liberado el mundo de los regímenes totalitarios! observo que el resultado de dichos confrontaciones no fue la dignificación de la vida por encima de las dogmas, sino que los dogmas de libertad y progreso continuaron hasta los límites más absurdos. Consistió absurdamente en dividir al mundo y a los hombres en: comunismo y capitalismo.

Según la postura de pertenencia, se indujo a nuevas batallas y actos bélicos, donde se reafirmaban ideales de pertenencia hacia ciertos dogmas. Esto condujo al uso del raciocinio de cómo morir con más tecnología, como morir con más finura tecnológica.

Ejemplo de esto es la problemática que se generó en las fronteras de la Alemania occidental y la Republica Democrática de Alemania. Los golpes de estado, comandados por Estados Unidos de América, en casi todos las repúblicas latinoamericanas; con el propósito firme de ayudar a dichas culturas a encontrar su identidad en tanto que estaban en vías de progreso; la guerra de Vietnam; la guerra de Corea; el golpe de estado en Chile, etc. Este uso de *raciocinio* suma guerra más guerra, muerte más muerte. En este mundo de búsqueda de identidad la vida en sí es una identidad muerta, o es decir no tener identidad.

En el mundo, las ideas de progreso seguían vigentes, incluso si para conseguir dicho progreso era necesario pasar por encima de la vida. Lo absurdo de todo lo anterior radicó en que la sociedad no reflexionó después de tantos millones de muertos en la segunda guerra mundial. Lo absurdo radicó en que se repitieron las doctrinas que, mediante el uso desmedido del lenguaje, lograron convencer a la sociedad de: se puede sacrificar la vida si la doctrina lo amerita. Desde esta perspectiva, la doctrina del comunismo así como la doctrina del pueblo elegido para liberar al mundo del comunismo, los Estados Unidos de América, fundamentaron liberar al mundo. Los

escritores del teatro del absurdo observaron cómo en el mundo, con estos dogmas e ideales, fueran capitalistas o comunistas, se provocaban para una tercera guerra mundial, dando como origen la denominada guerra fría.

El teatro del absurdo es la antítesis de la guerra y de los regímenes totalitarios. Es una crítica al exceso del lenguaje, trata de salvaguardar la vida, confronta al hombre con su realidad, con su pasado y presente de destrucción. Intenta reconstruir un mundo devastado ideológica y socialmente; es un “esfuerzo por sensibilizar al hombre contemporáneo respecto de la urgencia de emprender una re-invenición de la civilización”(R. Maldonado O.: 2008;7).

Los dramaturgos del absurdo vieron, en todos estos hechos históricos, el grado de irracionalidad de los actos del hombre que se pensaban concretamente racionales. Destruído su mundo, ellos ven al hombre inmerso en la falta de sentido de la vida, lo ven tratando de reconstruir su mundo carente de razón, de esperanza; lo ven “condenado a pagar sus verdades [...] del universo que él mismo ha creado”(R. Maldonado O.: 2008; 25). Estos ejercieron un acto de honestidad consigo mismos, asumieron la culpa que les atañe y trataron de negar un mundo que exige muerte para llegar a la libertad.

Observo que para los absurdistas el mundo carecía de sentido, en tanto que se hacía patente la ciclicidad de la historia, la fe sobre cualquier cosa había abdicado en las trincheras y en los campos de concentración; la dignificación de la vida implicó el suicidio ya que es la solución inmediata de lo absurdo del mundo: “why, since life had lost all meaning, man should not seek escape in suicide.”(M. Esslin: 1980; XIX)⁴

Lo anterior se puede observar en la propuesta de Samuel Beckett en *Esperando a Godot*: en el momento en que Vladimir y Estragón se ven inmersos en la monotonía y el aburrimiento, observan el árbol donde deben esperar a Godot, y el pensamiento que surge es “qué pena no tener un trozo de cuerda”(S. Beckett: 2006; 169); esto me sugiere esta expresión para poder acabar con esa ausencia de sentido y poder suicidarse. Lo absurdo de este fragmento de la obra radica en que, aunque se encuentre la necesidad del suicidio no pueden hacerlo, están condenados a la vida.

Según lo anterior el hombre se relaciona íntimamente con lo absurdo, pero a pesar de que es una relación bastante estrecha, lo absurdo es que lo niega hasta el punto de evitar la confrontación directa. Es un acto subconsciente el reconocimiento de lo

⁴ Porque, hacía mucho tiempo la vida había perdido todo sentido, debería el hombre no procurar escapar en el suicidio.

absurdo de su condición, por ello es que causa aversión ya que es la “[...] confrontación del hombre con su propia oscuridad”(R. Maldonado O.: 2008; 24).

El teatro del absurdo apela a un reconocimiento *catártico*, tiene presente al hombre en su afán de evadir sus actos. Es decir, el mecanismo que opera para reflejar al hombre, en el estilo del absurdo, es violentarlo con un teatro que lo muestre siendo homicida, que lo muestre siendo pensador lógico hasta límites absurdos, que lo muestre dando discursos sin sentido, como Lucky en *Esperando a Godot* de Samuel Beckett; que lo muestre fracturado en sus relaciones como en *La cantante calva* de Eugene Ionesco, o que muestre a una sociedad transformarse de la nada en rinocerontes (*El Rinoceronte*, del anterior autor).⁵

Un grupo de intelectuales en la Europa de los años cincuentas va a producir obras dramáticas que reflejarán el malestar social, producto de la posguerra. Los autores más representativos son: Samuel Beckett (Dublín, 13 de Abril de 1906 - París 22 de Diciembre de 1989), que además de ser gente de teatro, fue hombre de letras y pensador. Ganó el Premio Nobel de Literatura en 1969 y fue discípulo del escritor James Joyce, también irlandés.

Otro autor de la generación de gran relevancia para la comprensión de este estilo es Eugene Ionesco (Rumania 26 de Noviembre de 1909 – París 28 de Marzo de 1994) (G. Serreau: 1967; 37-66), quien escribió sus obras principalmente influenciado por las propuestas de Antonin Artaud, cuya premisa es que las artes escénicas se deben de escribir desde la escena. Con esa metodología se creó *La cantante calva*, que junto con *Esperando a Godot*, es la mancuerna más aceptada dentro del estilo del absurdo.

Albert Camus (Argelia 7 de Noviembre de 1913 – Francia 4 de Enero de 1960) (G. Serreau: 1967; 24). Gracias a su desarrollo como pensador y crítico de su época, obtiene al igual que Samuel Beckett el Premio Nobel de Literatura en 1957. Camus fue en sus primeros ejercicios filosóficos y teatrales, amigo y colega de Jean Paúl Sartre, por la afinidad que existía en sus pensamientos y convicciones. También colaboró a lado de un grupo de intelectuales y artistas de la época, como Salvador Dalí y Pablo Picasso. Lo anterior lo podemos observar en varias obras y en el trabajo conjunto para producir dramas escritos por ellos mismos; no olvidemos el ejemplo de *El deseo atrapado por la cola* (1941), drama de Pablo Picasso, dirigida por Albert Camus, en las

⁵ Las anécdotas de las obras antes descritas y algunos datos bibliográficos de los autores se encuentran en el libro *Historia del “Nouveau Theatre”* (G. Serreau: 1967) cfr.

actuaciones tenemos a Jean Paul Sartre y la escenografía fue realizada por Salvador Dalí.

A pesar de que Albert Camus también era considerado un intelectual, a diferencia de Jean Paul Sartre, él buscó por otros rubros la explicación filosófica de su contexto histórico, la postguerra y la falta de sentido de la vida. “It hold out no specific hope” (M. Esslin: 1980; XVI) ⁶ asevera Martin Esslin para describir el pensamiento en las obras dramáticas de Albert Camus. Se le considera, en algunos momentos, existencialista al igual que su colega Jean Paul Sartre, pero se ha llegado a la conclusión, al observar las obras de ambos escritores, de que Albert Camus toma la tangente y estructura un estilo ajeno al de Jean Paúl Sartre, que él mismo llamó *Absurdismo*. Acerca del pensamiento de Albert Camus, Martin Esslin afirma: “Camus tried to diagnose the human situation in a world of shattered beliefs” (M. Esslin: 1980; XIX)⁷. Y las creencias destruidas de las que hablaba Camus las vemos sintetizadas en su obra *El mito Sísifo*, donde a grandes rasgos trata de describir a un hombre que se cree pleno a pesar de que no lo es, puesto que sus actos no lo llevan a nada. Obras como *El malentendido* (1944), *Calígula* (1944) y *Los Justos* (1950) son un ejemplo de su estilo absurdistas.

La separación de Albert Camus y Jean Paul Sartre, marca un gran parte aguas para la observación de las diferencias entre el existencialismo y el teatro del absurdo. *A priori* el teatro del absurdo plantea (por medio de la acción) el absurdo de la condición humana y *a posteriori* se teoriza sobre ello, no así en el teatro existencialista de Jean Paul Sartre que está estructurado para racionalizar, luego para actuar.

Lo característico de los escritores del teatro del absurdo, en términos dramáticos, radica en que apuntan hacia una *praxis* de lo que los existencialistas ya conceptualizaron. Vemos en las imágenes concretas, de los personajes Vladimir y Estragón en la obra de *Esperando a Godot*, lo absurdo y así mismo en la obra *La Cantante Calva*, a los personajes Sr. y Sra. Smith, imágenes diseñadas en lo absurdo. Estos no crean en los diálogos tesis sobre lo absurdo de la condición humana son imágenes de ello. El teatro del absurdo no argumenta en el escenario nada, muestra al ser humano en lo absurdo. Esslin dice: “The Theater of Absurd has renounced arguing about the absurdity of the human condition; it merely present it in being- that is, in

⁶ Ella (la vida) no tenía ninguna esperanza específica.

⁷ Camus trató de diagnosticar la situación del humano en un mundo de creencias destruidas.

terms of concrete stages images of the absurdity of the human condition.” (M. Esslin: 1980; XX)⁸.

Dentro de esta corriente se produjeron otras obras de autores como: Edward Albee (Washington, 12 de Marzo e 1928), Fernando Arrabal (España, 11 de Agosto de 1932), Harold Pinter (Londres, 10 de Octubre de 1930 – 24 de Diciembre del 2008), Arthur Adamov (Cáucaso 23 de Agosto de 1908 – Paris, 15 de Marzo de 1980). (Cfr. M. Esslin:1980 y G. Serreau: 1967)

No existe, a diferencia de los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX (dadaísmo, futurismo... etc.), la intención de crear un *manifiesto* que los identifique como una generación específica de la corriente del teatro del absurdo: “The Theatre of Absurd do not form part of any self-proclaimed or self conscious school or movement. On the contrary each of the witters in question is an individual who regards himself as a lone outseider, cut off and isoleted in his private world.” (M. Esslin: 1980; XVIII)⁹

Existe una contraparte, que niega el derecho de existencia del drama del absurdo en tanto que: “They can be judged only by the standards of the Theatre of the Absurd.” (M. Esslin: 1980; XVII)¹⁰. La importancia de la existencia de este estilo dramático, está expuesta en su mismo público, y en los críticos, que al ver el esfuerzo que hace la gente de teatro por renovar las artes escénicas, observan en la produccion dramática un reflejo importante de la sociedad de la posguerra: “This book is written from the point of view of a critic who has derived some memorable experience from watching and Reading the work of the dramatists of the Absurd; who is convinces that as a trend the Theatre of the Absurd is important, significant, and has produced some of the finest dramatic achivements of our time.”¹¹

Después de las guerras mundiales las sociedades cambiaron, se alteraron, al igual que los lenguajes. La óptica del clasicismo cayó, junto con las ciudades europeas;

⁸ El teatro del absurdo renunció a la argumentación sobre lo absurdo de la condición humana: él meramente lo presenta siendo como es, en términos de imágenes concretas en el escenario de lo absurdo de la condición humana.

⁹ El teatro del absurdo no forma parte de ninguna proclamación personal ni tiene alguna conciencia personal proveniente de alguna escuela o movimiento. De lo contrario, cada uno de los escritores en cuestión es individual; se consideran ellos mismos como: un solitario desconocido, aislado y apartado en su mundo privado.

¹⁰ Ellas (las obras del teatro del absurdo) sólo pueden ser juzgadas por los estándares del teatro del absurdo.

¹¹ (Martin Esslin hablando de él mismo) Este libro fue escrito desde el punto de vista de un crítico, que ha obtenido algunas experiencias de ver y leer el trabajo de los dramaturgos del absurdo: y este crítico, está convencido de que el teatro del absurdo tiende a ser de importancia, significante, y ha producido parte del más fino archivo dramático de nuestro tiempo.

la arquitectura del siglo XIX, reducida a escombros, dio lugar a nuevas construcciones. Los estilos teatrales se modificaron como el pensamiento. El realismo y el *teatro de ideas*, fueron enterrados junto con los teatros del estilo arquitectónico del *art nouveau*, tuvieron que ceder paso a las nuevas tendencias. Los diálogos perfectamente estructurados a base de silogismos, quedaron atrás, “el buen teatro”, la *pièce bien faite* se reestructuró puesto que las obras del teatro del absurdo proponen que: “If a good play release these seem on witty repartee and pointed dialogue, these often consist of incoherence babblings.” (M. Esslin: 1980; XIII)¹²

1.4 Características del teatro del absurdo

Razono que es importante revisar las características del teatro del absurdo, con el fin de considerarlas como puntales para contextualizar el drama de *Passport* de Gustavo Ott; y con ello establecer mi propuesta escénica, perteneciente al teatro del absurdo.

El investigador cubano Ricardo Lobato Morchón, en su libro *El teatro del absurdo en Cuba*, (R. Lobato M.: 2002) realizó un estudio estilístico de las obras dramáticas cubanas de los años cincuentas y sesentas, donde observó las similitudes que existían entre los dramaturgos Virgilio Piñera, Antón Arrufat, José Triana..., etc. y las obras de autores como Samuel Becket, Eugene Ionesco, Arthur Adamov..., entre otros icónicos del teatro del absurdo. Para realizar dicho estudio, R. Morchon apuntaló una serie de características y con ello sistematizó el análisis del estilo del absurdo para catalogar a diversas obras de teatro cubanas.

Desglosaré dicha propuesta en tanto que me servirá para examinar de manera objetiva la obra de *Passport* de Gustavo Ott.

R. Morchon, en su libro ya mencionado, describe seis características fundamentales, que considero funcionan para estudiar las obras de teatro de los años cincuentas y sesentas, y determinan el estilo teatral del absurdo.

Él, para desglosar estos elementos establece que:

¹²Si una buena obra al parecer debe emitir una ingeniosa replica y un diálogo puntual, estas (las obras del teatro del absurdo) a menudo consisten de balbuceos incoherentes.

“El análisis de la construcción dramática – la acción en el tiempo -, del espacio configurado, del tratamiento de los personajes y del lenguaje empleado, por éstos [los textos del teatro del absurdo] nos permitirá detectar los fenómenos o usos dramáticos para usos dramáticos recurrentes y postular, para ellos, una interpretación, de manera que queden elucidados el sustrato filosófico y la cosmovisión subyacentes.” (R. Lobato M.: 2002; 24)

A partir de lo anterior, R. Morchon expone una serie de principios para reconocer el estilo del absurdo en diferentes dramas, acotaré algunos de ellos:

1.- *La inexistencia del conflicto dramático*: Desde el examen de R. Morchon, en el teatro del absurdo las acciones de los personajes carecen de una acción antagónica, por lo tanto, la trama no tiene como resultado la solución de un conflicto. La progresión narrativa en el teatro aristotélico representa la ilación de sucesos que darán solución lógica al conflicto; la progresión narrativa en el teatro del absurdo, en contraste con el teatro aristotélico, está sujeta a la no confrontación, por lo que en el teatro del absurdo “asistimos a una sucesión de episodios o situaciones inconexas, sin aparente trabazón lógica” (R. Lobato M.: 2002; 27) Esta no confrontación del teatro del absurdo es el no conflicto del cual nos habla R. Morchon; esta ausencia de conflicto deriva en una falta de un orden lógico en el desarrollo de la trama. El teatro del absurdo presenta un ‘discurrir arbitrario’ resultado de una progresión ‘ilógica’ narrativa.

2.- *El tedio, estatismo y el sentido de la existencia*. Los personajes en el teatro del absurdo, se encuentran carentes de un conflicto dramático que resolver y su actuar esta fundamentado en un ‘tedio’ “Repugnancia, fastidio: disgusto, hastío, enfado y cansancio.” (RAE: 2001). Las obras del teatro del absurdo no tienen una lógica que lleve al espectador a tener nociones de la progresión narrativa; los sucesos que nos exponen, carecen de una finalidad clara y someten al espectador al tedio. El drama del absurdo plantea personajes invadidos de tedio que buscan estrategias para combatirlo.

Un ejemplo de lo anterior esta en la obra de *Esperando a Godot* donde Vladimir y Estragón, fuera de la consigna de la espera (cuyos motivos, además, siempre son desconocidos) no tienen nada que hacer, no tienen motivos ni siquiera para esperar a Godot, por lo que se encuentran impelidos a la acción. No hay una razón clara por la cual se encuentren en escena, están obligados a esperar y ello provoca en los personajes un tedio que los lleva a realizar acciones ‘sin sentido’, que van desde revisarse el zapato hasta intentar suicidarse. Es decir, sus acciones representan el hastío y el cansancio de su existencia. Su actuar es arbitrario en tanto que no tienen una ilación lógica en su línea dramática; sus acciones son sucesos inconexos.

Si no tenemos una trama que resolver ¿Qué acción vemos en el hecho escénico del teatro del absurdo? Estos personajes dramatizan la falta de conflicto, el tedio y su estatismo. Dicha falta de conflicto los lleva a reflexionar sobre su propia existencia y ésto será el objetivo fundamental del drama absurdista: el no-conflicto, el no-objetivo, se convierte en el drama en sí.

3.- *La circularidad* en las tramas. Si comparamos el teatro del absurdo con el ‘clásico’ de estructura aristotélica; los dramas convencionales terminan con la solución del conflicto. La falta de conflicto, lleva a la no resolución dramática en escena, en tanto que no se plantea nada para resolver; en esto radica la circularidad. Por ello, varios dramas de este estilo terminan igual que como empezaron, ya que la circularidad en las tramas es la síntesis de la falta de conflicto. La circularidad es una acotación de que los personajes seguirán en su eterno estatismo, moviéndose en el tedio y se tiene como final de obra el principio de la obra. Algunos ejemplos de obras con tramas circulares son: de Eugene Ionesco: *La cantante calva*, *Delirio a dúo*, *La lección*. De Samuel Beckett: *Esperando a Godot*, *Final de partida*, *La última cinta*, por mencionar algunas.

4.- *La destrucción del personaje*. La diferencia entre los personajes del absurdo y los denominados realistas, determinados con rasgos psicológicos, radica en que estos últimos están perfectamente delineados: con una historia, con un nombre, familia, amigos, vivencias, pasado, deseos... Estos factores fueron la cúspide de la creación de personajes en la literatura del siglo XIX; con ello deviene el método de Stanislavski que trata de desentrañar desde la actuación dichas características para que posteriormente el actor se apropie de ellas.

Ahora bien, los personajes en el absurdo, se apuntalaron a partir de la ‘falta de identidad’, y fueron “reducidos a marionetas o autómatas sin iniciativa, depauperados, exasperadamente triviales, animalizados o deificados, pero nunca seres de ficción con un perfil psicológico individualizado, definido.” (R. Lobato M.: 2002; 35).

En consecuencia, en el teatro del absurdo se desprovee de nombre a sus personajes (o lo que es lo mismo, llevan nombres que no denotan personas y por lo tanto no definen), los describe su profesión, su condición social o el rol que juegan en la obra: el maestro, la alumna, el amante, el anunciador, la admiradora. Los pocos nombres que hay carecen de peso, ya que no aportan a la profundización de las características personales, es una elección casi arbitraria o aleatoria, son una mera representación de la humanidad sintetizada.

En la *Cantante calva* el Sr. y la Sra. Smith van a cambiar de rol con el Sr. y la Sra. Martin al final de la obra, gracias a que no importa la identidad que los define sino el rol que juegan en la sociedad. O lo que es lo mismo, mediante la destitución de su nombre, los personajes carecen de identidad, y así, el teatro del absurdo, como uno de sus objetivos fundamentales, pone en crisis la noción de identidad en el mundo real.

5.- *La desarticulación del lenguaje*: La propuesta de este estilo radica en que los códigos de interacción deberían reescribirse. Los dramaturgos absurdistas encuentran en el lenguaje los límites que éste conlleva, y observan que en pleno apogeo del siglo XX había que reestructurar dichos límites para llegar a una comunicación más trascendente.

El teatro del absurdo niega los discursos de la modernidad en tanto que las ideas modernas de orden y progreso carecían de coherencia con los actos bélicos, políticos y sociales que se estaban realizando. El abuso del lenguaje era el arma y justificación de los regímenes totalitarios. En el drama absurdista se observa este desencanto a través de la desarticulación misma del lenguaje, los personajes plantean discursos inconclusos, incoherentes, sin ilación y sobre todo sin relación con lo que están haciendo en escena.

Las palabras ya no dicen nada y por lo tanto no reflejan la realidad. Se observó en el la dramaturgia que la comunicación estaba mellada y que había que volver a pensar las funciones mismas del intercambio de códigos en tanto que hay una disfuncionalidad en ello. Reflexionaron sobre el significado alterado de las palabras y las repercusiones que tienen sobre los actos. Un argumento puede ser intrascendente, o puede convertirse en un decreto para exterminar a una sociedad sin importar lo que esencialmente quería comunicar. Se libera al hombre de las palabras en el teatro en tanto que son “un producto cultural carente de fundamento” (R. Lobato M.: 2002; 55).

La confusión, la falta de intercambio de códigos, el diálogo carente de sentido, los diálogos inconexos, *diálogos de sordos* son herramientas dramáticas del teatro del absurdo. Estas obras son metáforas de la incomunicación del ser humano y una crítica al abuso del lenguaje.

El diálogo evolucionó a manera de intentar reflejar las conversaciones en la vida real, sin objetivo ficcional. El teatro que intentaba crear tesis perfectamente estructuradas quedó atrás ya que ese intercambio de ideas, esos diálogos perfectos donde cada respuesta está en armonía con la pregunta, no eran un reflejo de las conversaciones cotidianas y por lo tanto no eran reales.

No hay en los diálogos del teatro del absurdo una lógica progresiva. Al contrario, los diálogos que se sirven de la lógica, la reducen al absurdo. Tienen el

objetivo de comprobar que, así como la historia lo había demostrado con miles de muertes, la hiper-racionalización de los diálogos más cotidianos no conducía a la verdad sino desplegaba el absurdo de la existencia humana.

Lucky.- Dada la existencia tal como demuestran los recientes trabajos públicos de Poncho y Wattman de un dios personal cuácuácuá de barba blanca cuácuácuá fuera del tiempo y del entendimiento que desde lo altísimo de su divina apatía divina afasia divina atambía nos ama mucho con algunas [...] excepciones no sabemos por qué pero el tiempo lo dirá sufre como la divina Miranda con aquellos que no sabemos por qué pero el tiempo lo dirá están hundidos en el tormento hundidos en un fuego cuyas flamas de fuego si siguen quemando y quién puede dudarlo incendiarán el firmamento es decir estallará el infierno contra un cielo tan calmado tan azul y tan tranquilo tan tranquilo con una calma que aunque viene y va siempre será mejor que nada pero no nos adelantemos y tomando en cuenta más aun que según las investigaciones inacabadas y no menos condecoradas por la acacacademia de antopopopometría de Essy-en-Possy de Testo y Conard se ha concluido sin duda alguna ninguna duda que aquello referente a los cálculos humanos que siguiendo las investigaciones inconclusas de Testo y Conard queda establecido tablecido tablecido lo que sigue [...] que sigue que sigue pero no nos adelantemos no sabemos por qué en el resultado de los trabajos públicos de Poncho y Wattman se vislumbra claramente claramente que en vista de las labores de Fártov y Belchér no sabemos por qué dejadas sin terminar de Testo y Conard dejadas sin terminar queda establecido lo que se suele negar que el hombre en Possy de Testo y Conard que el hombre en Essy el hombre en breve el hombre en fin a pesar de los progresos de la alimentación y nuestra defecación es cada vez más flaco y al mismo tiempo en paralelo y sin razón a pesar del avance de la físico cultura y de la práctica del deporte como el tenis el fútbol el ciclismo correr nadar volar el patinaje sobre asfalto tenis sobre un árbol hockey sobre el mar deportes de todos portes de otoño de verano de invierno de invierno de vivir y de morir y de volar y de todos portes en una palabra penicilina y sucedánea repito no sabemos por qué adelgazar por qué encoger repito en una palabra no sabemos por qué pero el tiempo lo dirá en una palabra la pérdida total por persona desde la muerte en una palabra no sabemos por qué en una palabra poco importa los hechos están ahí [...] (S. Beckett: 2006; 158 – 159)

Esta característica es uno de los principales aportes del teatro del absurdo para la evolución del teatro contemporáneo, en tanto que la dramaturgia se encontraba encallada a diferencia de las otras disciplinas artísticas. Me atrevo a hacer esta aseveración, ya que encontramos, principalmente en la pintura, que la técnica de las pinturas realistas que denotaban una perfecta armonía en sus formas y siluetas, fue observada y rechazada en el siglo XIX por los impresionistas. No así sucedió con el teatro, el cual, en la mayoría de los autores, seguía estancado en viejas formas, intentando reproducir la realidad y la moral en el escenario, sin ningún grado de abstracción artística. Paradójicamente, al intentar reflejar de manera “realista” un mundo que ya había pasado por las Vanguardias, la visión de la realidad retratada por medio de situaciones y costumbres, resultaba extremadamente cándida, por decir lo menos.

¹³ Esperando a Godot

Samuel Beckett

6.- *Los procedimientos desrealizadores* El espacio teatral fue planteado desde distintas perspectivas, para transformarlo en un espacio abstracto, en cuanto a la expresión plástica y formas de diversos juegos escénicos. Ejemplos del rompimiento de lo convencional del espacio teatral fueron viejos teóricos como Meyerhold, y nuevos creadores como Kantor, que buscaron la abstracción pura del arte teatral en los dispositivos que generaron sobre un escenario. Otras tendencias, descubrieron el potencial escénico que existía en la relación entre la nada (la carencia total de elementos escenográficos) y el actor, hasta llegar a los replanteamientos de Peter Brook en *El espacio vacío*.

Los textos del teatro del absurdo piden un distanciamiento de la ilusión en los dispositivos escenográficos, tienen tendencia a los espacios vacíos con elementos esenciales y recurren a los espacios únicos, que denoten encierro y la monotonía en la rutina de los personajes. “Que el espacio escenográfico sea en el teatro del absurdo trasunto del universo al que el hombre fue alumbrado, arrojado, y en el que transcurre su tiempo, condenado a una vida –y a una muerte– sin objeto” (R. Lobato M.: 2002; 66)

1.4.1 Temáticas e ideologías

Aunque los exponentes del teatro del absurdo nunca se llamaron a sí mismos ideólogos, y no profesaban ninguna ideología política, social u económica (buscaban –al contrario– la crítica de todas la incoherencias del hombre que son consecuencia de sus propios dogmas y rígidas ideologías), su temática nunca se distanció de los temas que la filosofía, sociología o las ciencias políticas investigaban en su momento.

Al principio del siglo XX, ante la creciente amenaza de guerra, en un mundo industrializado y progresista que, sin embargo, no se había dividido de sus propios males e injusticias (altísimos niveles de pobreza, desempleo, asesinatos y un clima de conflicto generalizado a escala mundial), las disciplinas del pensamiento comenzaron a cuestionar todos los pilares y paradigmas en los cuáles se sostenían. En la física se popularizó la teoría de la relatividad al mismo momento en que las ciencias humanas cuestionaban las verdades que se habían planteado acerca del hombre; dicho de otro modo, las relativizaban.

A principios del XX, Wittgenstein y otros pensadores del grupo generacional que hoy en día es conocido como la Escuela de Viena, y por otro lado los

Estructuralistas Rusos, cuestionaron en sus obras las estructuras lingüísticas, enormes pilares con los que se había construido la civilización. Estudiaron la lógica desde adentro: encontraron en ella el andamiaje con el que se estructuran tanto nuestro pensamiento cognitivo, científico, como nuestra percepción del mundo en sí. La tesis principal de Wittgenstein, tal como la expresa en el *Tractacus lógico-philosophicus*, sostiene que al conocer el mundo por medio de la lógica (que es inculcada en nosotros a través de todas las estructuras sociales, desde la familia hasta la escuela hasta la vida cotidiana), nuestro conocimiento, entendimiento y percepción sensible de dicho mundo está condicionada por dicho pensamiento lógico; en ese sentido, al aprender a percibir una realidad prejuiciada, nosotros condicionamos nuestra propia percepción y, en ese sentido, condicionamos la realidad, al menos lo que la realidad es para nosotros.

Mediante un uso específico de la dialogación de sus personajes, los dramaturgos del teatro del absurdo, llegan a la misma conclusión de Wittgenstein, también apuntada antes por Kierkegaard: que alcanzar una verdad completamente objetiva es imposible, y que si buscamos alcanzar acuerdos mediante el ejercicio de una objetividad absoluta (como se pretende en el antiguo razonamiento lógico) el resultado es la imposibilidad de la comunicación.

Junto al existencialismo, la filosofía del lenguaje señaló una crisis de la humanidad: la crisis del sujeto. Incapaz de conocer ‘verdades absolutas’, condenado a la soledad puesto que sólo sabe comunicarse por medio de la lógica y la lógica es insuficiente para la comunicación. Consciente de su propia mortalidad e incapacitado para forjar relaciones interpersonales, el sujeto, tal como lo ve el teatro del absurdo, pierde toda posibilidad de vincularse. Es absurdo por naturaleza puesto que no tiene razón de ser, y sin embargo *es*.

Después del nazismo, de las masacres cometidas por Stalin y los campos de concentración, la altura máxima del progreso, el bien supremo al que apuntó la revolución científica y el idealismo filosófico: ese punto en que el hombre iba a alcanzar el acuerdo supremo y convertirse en uno con el Espíritu Absoluto, a alcanzar el estado social perfecto del Comunismo, en el que todos los hombres son iguales, a superar toda la pobreza y los males sociales con el progreso económico, esa utopía prometida por el culto al pensamiento científico, había resultado en las masacres más sangrientas de toda la historia de la humanidad. Algunos filósofos se casaron bandos ideológicos pero los dramaturgos del absurdo no.

Mientras el pensamiento filosófico de la segunda mitad del XX buscó reestructurarse, el teatro del absurdo buscó romper las estructuras escénicas y dramáticas. Las preguntas fundamentales de la existencia –tal como fueron apuntadas por Sartre, entre otros— que para ese entonces ya simpatizaban con fuertes ideologías del XX como el socialismo soviético, se mantuvieron como base temática de los absurdistas. Finalmente, al plantear los límites de la comunicación lingüística, del razonamiento lógico, el teatro del absurdo buscaba dilucidar una verdad más profunda y antes opacada por dicho razonamiento lógico: una verdad subjetiva y nunca teológica acerca del ser humano, una expresión de la existencia y no la búsqueda de su razón.

Samuel Beckett y Eugene Ionesco defendieron su visión del absurdo desde su obra, sin casarse por completo con las ideologías de su momento, pero compartiendo algunos temas esenciales con los pensadores humanistas contemporáneos. Dichos temas se encuentran también en las obras de quienes, en su momento, a principios y mediados del XIX criticaron el idealismo: Nietzsche, Kierkegaard y Schopenhauer, al indagar sobre la ontología en un mundo en donde Dios (al menos el Dios de la iglesia Católica), ya había sido negado y desconocido. Si no fuimos creados por un dios que es amor, si no somos parte de un plan divino, entonces ¿qué somos?

En el momento en que Ionesco y Beckett escriben sus obras, el Dios Católico ya no significó para ellos lo que significó en otro momento: Nietzsche ya había declarado su muerte un siglo atrás. Sin embargo, su figura se había reemplazado por la de la verdad científica, el progreso industrial y la lógica que es capaz de todo. En el momento culminante en que esa lógica se derrumbó, después de millones y millones de muertes y un sufrimiento atroz, el pensamiento de Kierkegaard, Nietzsche y Schopenhauer revivió con un brío distinto. Sartre, Jünger, Heidegger fueron la nueva generación que buscó una ontología no religiosa, una filosofía del Ser en donde el objeto de análisis fuera el sujeto existente: el Ser.

Beckett y Ionesco escribieron en la época en que el nuevo existencialismo florecía y sintetizaron en una única forma de expresión: el lenguaje teatral, algunos cuestionamientos esenciales de la filosofía existencialista y de la filosofía del lenguaje, pero lo que se buscó era distinto: exponer, no investigar; nunca plantear verdades absolutas sino el cuestionamiento de todas las verdades a través del teatro.

1.5 Impacto del teatro del absurdo

El teatro del absurdo ha trascendido por encima de sus límites territoriales y de sus límites generacionales, esta afirmación es uno de los bastiones que mantiene en pie esta tesina, su influencia se ha desplegado a lo largo de muchos países, llegando así a distintos escritores de Latinoamérica, como es el ejemplo de Gustavo Ott en Venezuela.

El absurdo se ha reescrito en Latinoamérica, curiosamente al igual que el español mismo, con sus propios contextos y sus propios lenguajes, de una manera aún más burda y violenta, muy al estilo *latino*. Pero a final de cuentas las tesis se encuadran sobre una misma temática, la esperanza es la muerte, y la felicidad también. “Oigo música y pasos. Una fiesta a miles de kilómetros. Escucho risas y copas que brindan. Oigo desear felicidad en cinco idiomas que no hablo, pero que puedo entender. [...] ¿Será que no estoy aquí? ¿O que me estoy muriendo? ¿O que estoy muerto ya?” (G. Ott: 2002; 24).

La violencia que Latinoamérica ha vivido en la segunda mitad del siglo XX, gracias a los golpes de estado y al fuerte control militar en las distintas Repúblicas de centro y Sudamérica, es uno de los factores que nos llevan a encontrar estas tendencias muy similares al pensamiento de la posguerra; a fin de cuentas he llegado en las páginas anteriores a definir el absurdo como un espejo del malestar social que se desencadenó en el mundo occidental; considero que el malestar social que se refleja en la dramaturgia, es en razón de las circunstancias apremiantes de Latinoamérica. Ejemplo de ello son las propuestas realizadas por diversos escritores: Cubanos (Virgilio Piñera, Antón Arrufat, José Triana) Venezolanos (Gustavo Ott), y Mexicanos (Héctor Azar y Luisa Josefina Hernández).

De igual manera tuvieron gran impacto puestas en escena relacionadas con el teatro del absurdo. Ejemplo de ello es la obra *Esperando a Godot* como una de las obras más montadas en diversos países. Observo que se ha representado en muchos teatros esta obra en más de una ocasión, además de que en México es muy bienvenida.

En diversos estados de la república mexicana se montaron en los sesentas y setentas diversas obras del teatro del absurdo por directores que marcaron una gran época en la puesta en escena nacional, algunas de estas son: *Cementerio de Automóviles* de Fernando Arrabal (1968), *¡Que formidable burdel!* de Eugene Ionesco (1979), dirección Julio Castillo. *El rey se muere* de Eugene Ionesco (1968), dirección Alexandro Jodorovsky. *Amadeo*, Eugene Ionesco (1960), dirección José Solé. *Juegos de*

Masacre, Eugene Ionesco (1971), dirección Héctor Azar. *El ping pong*, de Arthur Adamov (1975), *El reencuentro* de Arthur Adamov (1980) dirección German Castillo. *El balcón* de Jean Genet (1975) dirección Salvador Garcini. *Severa vigilancia* de Jean Genet (1970) dirección Ludwik Margules. *¡Días felices!* de Samuel Becket (1977) dirección Manuel Montoro.

Capítulo 2

El absurdo en Venezuela

Como hemos visto en el capítulo anterior, el teatro del absurdo se desarrolló en Europa a mediados del siglo XX bajo las condiciones de la posguerra; éstas llevaron a un clima general de desencanto de la vida, del lenguaje y del progreso. Este desencanto es el motor del estilo del absurdo. ¿Es posible que podamos observar este motor que hace desarrollar el estilo del absurdo en Latinoamérica a finales del siglo XX? si las similitudes en los contextos tanto temporales como geográficos y culturales son bastante distantes; ¿Si la obra *Passport* presenta las mismas similitudes estilísticas décadas después se le puede considerar como teatro del absurdo?

No se puede hablar de manera concreta de una generación de autores que marquen una corriente de teatro similar al teatro del absurdo en Venezuela. Tenemos casos aislados con estilos muy particulares como es el caso de Gustavo Ott.

En Caracas, Venezuela, en los años ochentas, se vivió durante varios años un estado militarizado; una ola de violencia y represión constante que se fue intensificando con el paso de los años. Ese es el contexto en el cual Gustavo Ott escribe la obra de *Passport*, un estado militarizado.

Podríamos llegar a la conclusión de que, en la mayoría de los casos, los escritores que provienen de estados militarizados o reprimidos tienden a este estilo. Realizando una serie de analogías se puede encontrar el común denominador: Tenemos en España los casos de la catalana Maruxa Villalba y Fernando Arrabal que vivieron de cerca el régimen franquista; Albert Camus y las guerras de independencia en África; Edward Albee y el estado de represión norteamericana (Macartismo); los autores icónicos del teatro del absurdo Eugene Ionesco (Francés), Samuel Beckett (Irlandés), Harold Pinter (Británico) que vivieron las guerras mundiales. Tomando estas analogías, considero que el factor más importante para que estos autores recurran a este estilo, es su contexto histórico cargado de violencia, represión y manipulación del lenguaje. Gustavo Ott vive un contexto similar, las guerrillas en Venezuela en base a las tomas de poder por medio de golpes de estado militares.

Los escritores del teatro del absurdo no tienen una marca generacional por convicción propia; no existe un manifiesto, no trabajan en conjunto, su trabajo fue vinculado a través de la publicación de sus textos y de las escenificaciones. Se hizo una vinculación de ésta corriente, en *The Theatre of the Absurd* de Martin Esslin; nos dice

que los escritores “have a good ideal in common it is because their work most sensitively mirrors and reflects preoccupations and anxieties, the emotions and thinking of an important segment contemporaries in the Western World” (M. Esslin: 1980; XVIII)¹⁴ Este estilo es un reflejo de las ansiedades de sus mismos contextos.

De igual manera el teatro de Gustavo Ott refleja una circunstancia social decadente que se hace presente en casi toda Latinoamérica durante la llamada “guerra fría”. Cuyas repercusiones radican principalmente en los países centroamericanos y sudamericanos llevándolos a golpes de estado y a sus diversas “guerras sucias”.

2.1 Contexto histórico de Venezuela

La Republica Bolivariana de Venezuela es un país sudamericano de aproximadamente 30 millones de habitantes. Es una república federal presidencialista que se independizó de España en 1810. Como gran parte de las colonias iberoamericanas, tiene una historia cargada de represión, de golpes de estado, y de desequilibrio social, económico y político.

Es un país, que a partir del siglo XX, ha tenido una serie de problemas internos a causa de sus grandes yacimientos de petróleo. Venezuela tiene la mayor reserva de petróleo del mundo; tiene mucha riqueza, tanto natural como económica: es un gran productor de gas natural, de minerales como diamantes, hierro y oro, pero la razón real de su riqueza se encuentra en el petróleo.

Al igual que muchos países latinoamericanos, tuvo a principios del siglo XX una invasión por las grandes transnacionales que demandaban recursos naturales existentes en Centro y Sudamérica. Dichas transnacionales, buscaron ávidamente recursos que iban desde productos tropicales (en su mayoría frutas) minerales, y naturalmente el petróleo, este último recurso marca en muchos sentidos la economía mundial del siglo XX.

Podemos encontrar en la historia de Venezuela una serie de similitudes con la historia de México, en tanto que fue una colonia española. La periodización de sus historias, es prácticamente igual hasta el siglo XX. Vivió una época colonial de trescientos años, cargada de una gran desigualdad social y consiguió su independencia

¹⁴ Tienen un buen ideal en común, esto es porque su trabajo en su mayoría sensibiliza espejos y refleja preocupaciones y ansiedades, emociones y el pensamiento de un importante segmento de los contemporáneos del mundo occidental.

en 1810, que dejó en casi todo el siglo XIX un desequilibrio político, social y económico.

Ya iniciado el siglo XX, Venezuela tuvo un periodo de dictadura continua, comandada por el grupo de gobernantes llamado, “Los andinos”, que se sublimó con el periodo de mayor desequilibrio social, mas no económico, para Venezuela. El periodo de mayor desequilibrio social lo marca la dictadura del General Marcos Pérez Jiménez (1951 – 1957), se caracterizó por un gobierno de estilo anticomunista y represivo. Fue una dictadura apoyada por Estados Unidos de América gracias a las exportaciones de petróleo que dicho gobernante daba a Norteamérica, y por intereses políticos que favorecían a ambos países en cuestiones económicas.

En los años setentas comienza un periodo de estabilización marcado por la nacionalización de la industria del petróleo y del hierro en 1975, pero a causa del llamado “espejismo petrolero”, el gasto desmedido de la riqueza nacional y la corrupción, Venezuela vivió en los años ochentas una crisis que los llevó a un plan de austeridad y de diversificación de la industria; plan que funcionó de manera mediocre. La alza en los precios para el consumo de la población siguió hasta llegar al punto cúspide llamado “el caracazo” el 27 y 28 de Febrero de 1989, donde las fuerzas militares de Venezuela intervinieron sofocando una protesta civil a la crisis, lo cual dejo cientos de muertos, heridos y desaparecidos. (E. Política E.: 2004; 41)

El teniente coronel Hugo Chávez líder del Movimiento Revolucionario Bolivariano, en 1992 comandó el primer golpe de estado de este movimiento, del cual sus estandartes contra los que luchaba eran “pobreza, neoliberalismo y corrupción administrativa” (E. Política E.: 2004; 42). Fue un golpe fallido, pero en 1998 gracias a una ardua lucha electoral, gana Hugo Chávez las elecciones de manera democrática, obtuvo el 56.45% de los votos, e instauró hasta la actualidad un gobierno polémico y cargado de protestas en contra de las acciones del poder ejecutivo y legislativo.

En el gobierno de Hugo Chávez, la participación del sector militar en el gobierno ha crecido con el paso de los años, lo que genera un estado militarizado de cierta medida. “Estamos ante un régimen basado en la popularidad y autoridad personal del presidente” (L. Azparren G.: 1994; 60), Hugo Chávez se hace presente en todos los sectores nacionales y ha logrado esto a causa de la poca oposición política que hay en su contra. Se le ha llegado a llamar “dictador populista” y su gobierno ha provocado muchas protestas sociales, que van desde manifestaciones estudiantiles, hasta huelgas

del sector petrolero a finales del año 2002, protestas que han sido ‘apagadas’ incluso por las armas.

El desequilibrio social y político sigue siendo evidente en la actual Venezuela, el Chavismo, es en gran medida militarizado. En tanto más arraigada está la militarización en la política nacional más antidemocrática se vuelve la república. Venezuela sigue sufriendo como muchos países latinoamericanos, el fantasma de una república en vías de crecimiento, que adolece de mucha inestabilidad, a pesar de sus grandes recursos económicos.

2.2 La dramaturgia en Venezuela

Este apartado tiene como objetivo realizar un estudio monográfico de la dramaturgia en Venezuela con el fin de entender la obra de Gustavo Ott desde su historia teatral.

No hay mucha investigación acerca de la dramaturgia en Venezuela, ya que incluso se dice que “La ignorancia de los hombres de teatro venezolanos sobre su propia historia ha sido casi absoluta” (L. Azparrén G.: 1994; 15).

El investigador venezolano de teatro Leonardo Azparrén Giménez, dice que hay que generar estudios con un valor y una significación teatrales, por encima de la historia y cronología de las investigaciones ya existentes. Otorga esta tarea al estudioso del ámbito teatral, y no al estudioso de la historia. La carencia de dichas investigaciones, hacen difícil el profundizar en el teatro Venezolano, ya que no se puede abordar el tema desde sus orígenes como hecho artístico y es de importancia para el conocimiento mismo de las características del teatro contemporáneo ahondar en gran parte de su historia teatral.

Sobre las investigaciones teatrales nos dice Leonardo Azparrén Giménez “El resultado debería ser el conocimiento de una práctica artística surgida y enraizada de un modo social específico, de sus formas y lenguajes artísticos específicos, de sus relaciones con su espectador y de su significación artística y social.” (L. Azparrén G.: 1994; 17)

El teatro en Venezuela se puede remontar desde los tiempos coloniales. La colonia española no gozó de una amplia producción teatral pero existen textos que aún así resguardan y dan prueba de su existencia.

El teatro colonial en Venezuela se componía principalmente de representaciones de obras del siglo de oro español para las distintas festividades, y de representaciones de

corte lúdico para la población en general. Representaciones con máscaras, mojigangas, autos sacramentales, comedias y danzas de espadas había en gran medida en la colonia.

La vida en la Venezuela de esta época, al igual que en muchas otras culturas, tenía una estrecha relación con la representación, pero a pesar de ello, la producción dramática es escasa. Únicamente se conservan dos autos sacramentales completos del siglo XVII *Auto de nuestra señora del Rosario* de autor anónimo y *La encarnación del hijo de Dios* del sacerdote José Cecilio de Ávila. Esta última es la primera obra escrita en Venezuela.

A principios del siglo XIX, poco antes de la independencia de Venezuela, escribió Andrés Bello el poema dramatizado *Venezuela Consolada* (1804) a manera de *vejamen*¹⁵ como uno de los últimos vestigios teatrales de la colonia española que marca el nacimiento del primer teatro nacional. (Z. Paternina R.: 1999; 120)

El mayor exponente en el siglo XIX del teatro Venezolano es Heráclito Martín de la Guardia (1829 – 1907), la producción nacional dramática vislumbró tendencias románticas que se pueden observar en su obra más representativa *Cosme de Médicis* (1848).

En el siglo XX dichas tendencias románticas se retomarían sin mucha resonancia, así también se retomaría el modelo colonial del *vejamen*, estos no demostraron el contexto político y social de la época, por lo tanto no trascendieron en términos dramáticos como dice el estudioso del campo Leonardo Azparren Giménez “La precariedad del sistema de producción y circulación la redujo a ser, casi exclusivamente, material de lectura.”(L. Azparrén G.: 2000; 22) Y efectivamente el *vejamen* tenía como finalidad ser un texto leído y no representado.

Las propuestas dramáticas no son trascendentales a finales del siglo XIX y principios del siglo XX a pesar de su gran producción dramática y el impulso de construir casi media centena de teatros en Caracas. Se le conoce a la década de 1880 como “La edad dorada del teatro Marabino” gracias a la fuerte producción teatral que se dio en la época, pero no obstante la dramaturgia no pasaba de ser histórica, de sainetes y comedias de enredo poco relevantes para el resto del mundo que se encontraba en pleno apogeo del realismo.

Fue hasta 1958 con la caída de la dictadura del General Marcos Pérez Jiménez y la consolidación de la República Democrática Bolivariana de Venezuela cuando se

¹⁵ Composición literaria para ser recitada en público, generalmente en verso y de carácter burlesco. (L. Azparrén G.: 1994)

observa una producción dramática con características nacionales. En gran medida la dramaturgia moderna de Venezuela se erige a partir de esta fecha; y es con la introducción de nuevas tecnologías en el país, así mismo se hacen presentes nuevos modelos dramáticos: “La dramaturgia universal de la postguerra les abría un nuevo período en el que serían sus protagonistas.” (L. Azparrén G.: 2000; 21).

Surge a mediados del siglo XX, por primera vez, un escritor que refleja la vida de Venezuela en este contexto. Es Román Chalbaud (1931) director de teatro, dramaturgo, guionista de cine y televisión; quien lleva la vanguardia dramática de la época. “En febrero de 1958 estrenó *Requiem para un eclipse*, pospuesta a finales del año anterior cuando lo encarceló la dictadura moribunda, siendo reconocido por el público y la crítica como el nuevo dramaturgo rebelde por antonomasia.” (L. Azparrén G.: 2000; 22) Como muchos dramaturgos que son críticos de su época, fue censurado por un gobierno que veía en él una amenaza para la inestabilidad política de la época.

La resonancia de sus textos fue trascendente, se dice de él: “Su imaginaria tiene una carga poética distanciadora que devino modelo en la vertiente de la dramaturgia venezolana posterior.” (L. Azparrén G.: 2000; 23) Lo colocan como un parte aguas de la dramaturgia contemporánea. Roman Chalbaud es un hombre crítico de su época, que reflejaba en sus obras la vida Venezolana a favor de un cambio social, pensamiento muy en boga gracias a la recién caída de la dictadura, y la búsqueda de una identidad nacional que apenas se estaba formando: “Chalbaud contribuía con una proposición crítica y práctica en favor de la revolución, revelando la cara oculta de la vida diaria del hombre común marginado y enfrentado a un orden social violento.” (L. Azparrén G.: 2000; 24).

Escribe obras como: *Caín adolescente* (1955), *Requiem para un eclipse* (1957), *Sagrado y obscuro* (1961), *Café y Orquídeas* (1962), que retratan la realidad marginal Venezolana y es importante mencionar la trilogía más representativa de su quehacer dramático: *La quema de Judas* (1964), *Los ángeles terribles* (1967) y *El pez que fuma* (1968) que reflejan una tendencia estilística autónoma y “una nueva manera de abordar lo nacional y la teatralización de un universo imaginario” (L. Azparrén G.: 2000; 26).

A la lucha de Román Chalbaud de lograr un teatro nacional, propio de Venezuela, se unieron dos escritores más: Isaac Chocrón (1933) y José Ignacio Cabrujas (1937-1995) A estos tres dramaturgos se les ha calificado como la ‘Santísima Trinidad’ del teatro venezolano. Crearon la institución en Caracas “El nuevo grupo (1967)” (L. Azparrén G.: 1992; 81) y consolidaron su trabajo con la escritura conjunta de una obra

El triangulo (1962) además de la gran cantidad de obras dramáticas producidas de manera independiente. Sus obras son de gran relevancia para la escena nacional, por su sentido crítico y analítico de una sociedad desequilibrada. También a esta lucha, de manera independiente a estos tres autores, se une Cesar Rengifo (1915 – 1980) dramaturgo y muralista, que logra en sus obras retratar de manera casi plástica la vida cotidiana Venezolana.

Un gran número de dramaturgos surgen a partir de los años cuarentas hasta finales de los setentas. Llegan a estructurar obras dramáticas reconocidas por la crítica nacional e internacional. El teatro de Venezuela ya no dependía de la imitación de otros estilos. Es claro que fue influenciado por las tendencias estilísticas del realismo europeo y norteamericano y del teatro de Bertolt Brecht, como muchos otros escritores del teatro moderno y contemporáneo. Esta generación de escritores va a ser significativa en términos artísticos para la producción dramática nacional. De esto nos proporciona una lista Zoila Paternina Ríos de escritores que marcaron dicha generación:

...nuevo teatro venezolano, que ahora no se limita a lo foráneo, es también formación y lo más importante "creación." Otros dramaturgos destacados son Manuel Trujillo, Alejandro Lasser, Gilberto Pinto, Ida Gramcko, Elizabeth Schöen, Elisa Lerner, Ricardo Acosta, José Gabriel Núñez, Rodolfo Santana y otros. Se llega a los años sesenta, período de convulsiones políticas, con criterios y formación diferentes. En Venezuela, se manifiesta con un teatro de arrastre social y de consolidación de los valores nacionales, que al definir su destino, se pone a tono con el teatro latinoamericano y universal. (Z. Paternina R.: 1999; 124)

El teatro Venezolano es acogido por la crítica internacional. Consolidado ya con una generación de escritores y grupos de teatro, se explotarán al máximo los escenarios de Caracas y otras regiones de Venezuela en los años ochentas. Los grupos teatrales de Rajatabla dirigido por Carlos Giménez y fundado en 1970 y La Compañía Nacional de Teatro CNT (1984) dirigida por Román Chalbaud marcan la hegemonía del teatro nacional Venezolano en las últimas dos décadas del siglo XX.

Un grupo en particular destaca (a la sombra del predominio fiscal y de los subsidios estatales e inversiones privadas para el teatro del grupo Rajatabla y de la CNT). Es Gustavo Ott (1963) con el grupo Textoteatro (1993) en el teatro San Martín de Caracas, el que logra que Venezuela se coloque a la vista del mundo entero nuevamente por sus innovaciones.

Gustavo Ott comienza su carrera dramática en 1982, ha escrito más de 30

obras de teatro de las cuales más del 60 por ciento están traducidas a otros idiomas, todas están publicadas por diversos medios, casi el 90 por ciento se han montado en países extranjeros y más del 60 por ciento han sido premiadas a nivel nacional e internacional.

Sus obras son un ejemplo de nueva dramaturgia nacional, tiene mucha influencia de Peter Brook, se puede notar esto en la sencillez de sus propuestas espaciales, son prácticamente para ser representadas con tres actores y una silla en una cámara negra. Esto viene a romper con las tendencias titánicas del teatro Rajatabla y de la CNT. Sus textos son de gran pulcritud técnica, y se puede observar en ellos un estilo muy particular, de crítica política en algunos de los casos (*Los peces crecen con la luna* 1982, *Passport* 1988) con cortes grotescos (*Fotomatón* 1995, *Tu ternura molotov* 2002) y algunos con fuerte tendencia al efectismo (*Monstruos en el closet, ogros bajo la cama* 2001) Sea cual fuere la situación en donde coloque a sus personajes, siempre tiene una pericia dramática, también conocida como vuelta de tuerca, bien lograda para llegar a estructuras redondas.

No obstante a la supremacía de Rajatabla y de la CNT, el teatro de Gustavo Ott es representado en los escenarios de Venezuela y de distintas partes del mundo. Es un autor joven, con ideas frescas, conocedor de teatro y del oficio de dramaturgo en demasía. Es ahora él, el que lleva la vanguardia de la dramaturgia venezolana por encima de Román Chalbaud e Isaac Chocrón que en su momento fueron grandes de su época. El teatro se ha reestructurado en Venezuela y es un autor joven con gran cultura teatral internacional el que marca una ruptura y un nuevo parte aguas después de cincuenta años para los escenarios de Venezuela.

2.3 Passport del teatro del absurdo

La obra de *Passport*, en una primera lectura, pareciera ser una obra panfletaria, didáctica, de crítica política y sin intenciones de ahondar en un contenido universal. Pero más allá de tener un efecto de indignación en contra de algún sistema político o en contra de algún grupo social en específico, tiene un efecto de decadencia de la humanidad muy particular del estilo del absurdo.

Las acciones de sus personajes nos dejan ver un mundo devastado en donde la dignidad humana ha sido pisoteada por la globalización; pero a diferencia de las obras didácticas, no trata de hacer una crítica directa al sistema globalizador, éste se toca de

manera indirecta, no es una tesis concreta del funcionamiento del sistema sino se observan las consecuencias personales que hay en los seres humanos.

2.3.1 Trama

Un hombre llamado Eugenio, por equivocación llega a una estación de tren desconocida, en la cual el idioma que habla es totalmente extraño para los lugareños.

Un soldado al observar que Eugenio no desaloja la terminal, le pide que se identifique y le retira su pasaporte; posteriormente un policía, al pedirle que se identifique de nuevo, lo detiene por no traer ningún documento, además de que da por hecho que es un terrorista.

El policía y el soldado, lo interrogan, acosan y torturan; Eugenio, al pensar que se aproxima su muerte, reflexiona sobre su vida y de lo poco que ha aprovechado el tiempo, considera su situación como la única emocionante de su existencia, y se confiesa a si mismo que todo lo que le ha sucedido fue por convicción propia.

Por medio de una llamada “un jefe” de la capital les pide al policía y al soldado que busquen en la cartera de Eugenio, encuentran ahí una licencia de conducir con lo que corroboran su identificación. Con la licencia se percatan los tres de que Eugenio es de ese mismo país, que habla el mismo idioma que ellos y que no es extranjero. Deciden meterlo al próximo tren para deshacerse del problema, el soldado al intentar llevarlo al tren discute con Eugenio y ahí es cuando ‘comienzan a entenderse’. Al soldado no le importa y lo mete en el siguiente tren. Eugenio llega a otra estación de tren y la obra comienza nuevamente del mismo modo que al principio.

2.3.2 Elementos del teatro del absurdo en *Passport*

En el apartado 1.3 denominado ‘Características del teatro del absurdo’ acoté algunos elementos que determinó el investigador Ricardo Lobato Morchon y que en este inciso utilizaré para observar la obra de *Passport* y sugerir que es un drama que puede considerarse como del estilo del absurdo.

La obra de *Passport* expone personajes que funcionan a partir de la categoría que representan, esa categoría va a denotar su estatus y su jerarquía frente a los otros dos personajes. Así vemos como ellos son una mera representación de una clase social y no individuos con rasgos personales complejos que los identifique.

La obra presenta un juego de categorías que estarán marcadas por las ‘insignias’ que lleven, por ello interpreto que cada uno de los personajes funcionará en base a las insignias que denoten su categoría; esto es lo que R. Morchon nos acota como la *destrucción del personaje*. El soldado, con todo su atavío representa el sector militar, la autoridad y la obediencia ciega a los reglamentos que el estado impone; el policía representa a la protección civil y de igual manera al estado: ellos se presentarán a partir de los respectivos códigos visuales que les caracterizan, como personajes que deben de cumplir una función de protección al estado que representan. La razón de su existencia está condicionada a la jerarquía que el mismo estado les ha conferido, esa jerarquía está simbolizada en sus insignias, dichas insignias les otorgan un ‘estatus’ una categoría la cual estará expuesta durante toda la obra. Tienen el permiso de actuar de manera autoritaria en tanto a sus insignias que representan su autoridad, sin dichas insignias estos dos personajes pierden su razón de existencia en la obra.

De igual manera Eugenio será una mera representación de la sociedad civil, que no tiene autoridad conferida por el estado, pero aún así llevará una **insignia** que lo caracteriza como parte de la sociedad, su pasaporte. Éste documento, que contiene los datos personales de Eugenio, se convierte en su existencia, en razón de que éste denota su estatus frente a los otros dos personajes y en tanto que representa la insignia que le confiere identidad.

La obra de *Passport* en razón de la categorización de sus personajes, expone circunstancias en donde ellos se encontrarán arrojados al escenario a exponer la categoría y el rol que están jugando en la sociedad; ya que Eugenio ha perdido su pasaporte, es un desconocido para el estado (representado por el policía y el soldado). Eugenio pierde su derecho de libertad a causa de la consigna de los otros dos personajes de proteger al estado de los desconocidos.

POLICÍA: (A Eugenio) El capitán me advirtió que hay muchos terroristas... Debe entender, ciudadano, que hemos tenido muchos atentados.

EUGENIO Imagino que es una disculpa.

POLICÍA: Sin ir muy lejos, ayer uno de nuestros aviones civiles...

EUGENIO Gracias..., gracias, estamos nerviosos, comprendo.

POLICÍA: (AYUDA A LEVANTARLO) Ha llegado a un país que tiene muchos enemigos...
(G. Ott: 2002; 10)

El soldado y el policía, instaurados en el rol que juegan en la obra, aplican leyes que son estipuladas por un poder superior, pero en sí no actúan a favor de una convicción propia, son marionetas del estado y a su vez Eugenio se convierte en una marioneta de estos personajes. Esas son las circunstancias de la obra, se observa como transcurre la trama a partir de circunstancias que el mismo rol social de los personajes ha desencadenado, pero en sí vemos una *inexistencia del conflicto* en la obra. *Passport* no expone un choque de voluntades como tal, expone personajes que categorizados por un estado van a desempeñar su rol social y no un conflicto.

Observo que esta obra es un ensayo de la identidad en sí, puesto que expone a un personaje que ha perdido su identidad en un mundo que funciona a partir de roles, jerarquías, estatus y categorías. Ahí deviene el sentido absurdo de la obra, se nos plantea un mundo donde la existencia está subordinada al rol que te categoriza, si bien el pasaporte es un documento que te identifica, luego entonces sin él pierdes el *sentido de la existencia*.

La anterior inexistencia de conflicto llevará al desarrollo de la narrativa de la obra a una constante pregunta para los tres personajes: “Mira, es mejor que terminemos con esto rápido. Necesitamos saber quién eres, de dónde vienes y qué piensas hacer...” (G. Ott: 2002; 10) puesto que Eugenio es un desconocido. Ese cuestionamiento tendrá como consecuencia en el discurrir de los hechos una atmosfera de *tedio y estatismo* en los personajes y en el público.

La circularidad en la trama se observa al final de la obra, expone que la pérdida de la identidad de Eugenio lo condena a un transitar eterno por distintos medios que negaran su identidad a falta de un documento. Por ello la obra termina de igual manera que como empezó, ya que las circunstancias que lo determinan han sido reducidas al ‘no ser’ al ‘no existir’ por lo que los hechos que se han visto en escena, se repetirán constantemente en diversas estaciones de trenes hasta que Eugenio pierda la vida o se suicide.

La desarticulación del lenguaje en la obra de *Passport* nos expone la categorización de cada uno de los personajes llevada hasta sus ultimas consecuencias. Cada personaje instaurado en el rol que les toca jugar, pierden el sentido de comunicación asertiva, ya que están insertados en una codificación de funcionamiento que les impides escuchar lo que el otro personaje está diciendo. Así se observan al soldado y al policía colocados en las consignas, que les fueron impuestas por una autoridad superior, imposibilitados de funcionar humanamente en tanto que su

funcionar está subordinado a las ordenes y a una obediencia ciega que no les permite escuchar al otro; Eugenio de igual manera, se encuentra instaurado en un rol de víctima que no le permite entablar una comunicación asertiva.

Los procedimientos desrelizadores están marcados en la obra desde la propuesta espacial y desde los personajes mismos. La propuesta de Gustavo Ott nos acota un espacio sintetizado, carente de elementos escenográficos complejos y sin cambios radicales de espacio, por ello observo que ésta obra está planteada con un *espacio vacío*. Los personajes arrojados al espacio y la síntesis de elementos en escena, denotan una atmosfera de encierro similar a la de *Esperando a Godot*.

Capítulo 3

Propuesta escénica

En el trayecto de aprendizaje en la Licenciatura de Literatura Dramática y Teatro adquirí diversos conocimientos. Es el estilo del absurdo lo que capturó mi atención y me indujo a investigar sobre esta corriente, ya que esta propuesta va muy de la mano con lo que yo quiero hacer, pues considero que me exige la praxis ante todo, la ruptura y como Eugene Ionesco (G. Serreau: 1967; 37-66),¹⁶ lo expone, nos pide “Hacer un teatro de violencia: violentamente cómico, violentamente dramático” (E. Ionesco: 1965; 21) que transgreda en realidad al individuo, que dialogue, que lleve al espectador hasta sus últimas consecuencias, pide violentar al público de tal manera que se vea reflejado en los estúpidos que tiene enfrente y que se sientan tan estúpidos como ellos; el teatro del absurdo es la búsqueda, desde mi perspectiva, de una catarsis moderna¹⁷. Por ello, la siguiente propuesta estará encaminada a establecer referentes que discurro demarcan una puesta en escena desde la corriente del absurdo.

3.1 Análisis dramático de *Passport* de Gustavo Ott

Passport coincide con la estructura de una obra didáctica. Es decir, coincide con la estructura de una demostración lógica: tesis, antítesis y síntesis. El texto original se divide en seis capítulos o episodios: en el primero, se encuentra la primera premisa o tesis; del segundo al quinto, la segunda premisa o antítesis y en el sexto, la tercera premisa o síntesis¹⁸.

La tesis de Gustavo Ott en *Passport* consiste en que aún cuando pretendamos huir de una situación política, si no comprendemos quiénes somos, la situación terminará atrapándonos. Así en la primera premisa, Eugenio llega a la estación sin comprender nada, sin tener la menor idea de dónde está. “¿Cómo dice? ¿Albania, Paraguay?” (G. Ott: 2002; 5), pregunta. Es completamente ignorante porque ha huido con la voluntad de alejarse de un sitio pero sin pensar a dónde llegaría. Esta ignorancia e ingenuidad va a costarle muy caro.

¹⁶ Eugene Ionesco, (Rumania 26 de Noviembre de 1909 – Paris 28 de Marzo de 1994), autor de la generación, denominada por Martin Esslin, del teatro del absurdo, tuvo gran relevancia para la comprensión de esta corriente.

¹⁷ Una tragedia, en consecuencia, es la imitación de una acción elevada y también, por tener magnitud, completa en sí misma [...] presentada en forma dramática, no como narración, sino con incidentes que excitan piedad y temor, mediante los cuales realizan la *catarsis* de tales emociones. (Aristóteles; Edición electrónica: 7)

¹⁸ Según la terminología propuesta por Alatorre. (C. C. Alatorre: 1986)

La antítesis –en toda obra didáctica– se desarrolla en la anécdota mediante un proceso dialéctico entre el personaje y sus circunstancias (C. C. Alatorre: 1986; 83). Cuando se encuentra detenido en la estación, Eugenio comienza a comprender que no importa qué haga, está condenado a sufrir esa detención: “EUGENIO: Nunca me había pasado algo así. Yo pensaba que estas cosas no sucedían. Quizás a los demás. Pero nunca a mí.” (G. Ott: 2002; 13). Lo inexorable de su situación se debe a la rigidez e indolencia de sus captores (Policía y Soldado) pero, sobre todo, se debe a su propia capacidad de comunicarse con su particular categoría, esto no les permite entender la categoría del otro y por lo tanto no pueden reconocer que el idioma que hablan es el mismo. El Policía y el Soldado son aún menos capaces de identificar en Eugenio a un compatriota, en tanto que tienen más acuada su categoría que su capacidad de reconocimiento. De tal suerte que los tres son presa de sus propias ineptitudes para reconocerse o siquiera para escucharse.

Dentro de la segunda premisa o antítesis se nos muestra que tampoco el Policía y el Soldado entienden absolutamente nada de la realidad en la que se encuentran. Por ende, no hacen más que aplicar torpemente procedimientos burocráticos, autoritarios, nada democráticos, pertenecientes a su categoría: “POLICÍA: (ESCRIBE, CONTENTO) [la declaración de Eugenio al ser arrestado] ...entiendo que estoy en una situación ilegal terrible y que voluntariamente me despojo de todos mis derechos inalienables...” (G. Ott: 2002; 7).

La dialéctica de la situación resulta en que paulatinamente el dramaturgo nos va develando que ambos representantes de la autoridad no son más que individuos inconformes, porque saben que sus acciones están en razón de lo que ellos representan y no en razón de otras necesidades personales. Son, al mismo tiempo, víctimas y victimarios de su particular categoría.

En la síntesis de *Passport* se nos revela que Eugenio y sus custodios provienen del mismo lugar y sobre todo, que hablan la misma lengua. Incluso, se expone que Eugenio trabajaba para el mismo gobierno. Ante el descubrimiento, lo único que las autoridades pueden hacer es dejar a Eugenio en libertad para que continúe su camino. Entonces, el único camino posible es regresar una y otra vez al mismo punto para repetir incesantemente una situación. La premisa final podría enunciarse de esta forma: Al no ser conscientes de ser autores de las diversas circunstancias políticas y sociales nos situamos en circunstancias repetitivas que conllevan a problemas que no tienen solución.

La demostración de dicha premisa está en uno de los símbolos fundamentales de la obra, del cual la obra toma su nombre: el pasaporte. Éste es un referente cultural innegable; hoy en día quien no tiene pasaporte no es nadie, o sea, carece de identidad. Si bien, es un símbolo hueco, un trámite, pues aunque Eugenio tiene pasaporte al inicio de la obra, desconoce su historia, su paradero, su idioma... quizá hasta su propio nombre. Es entonces, un individuo sin identidad, ya que la ha ido perdiendo en su irreflexiva huida.

El Soldado roba el pasaporte de Eugenio, según intuyo, porque quiere huir también y cambiar de su categoría militar. “SOLDADO: Mañana me voy al sur.” (G. Ott: 2002; 23). El Soldado como tal, carece de identidad en tanto que funciona a partir de su categoría en la obra, así que su única salida es querer robar la identidad de alguien más. Mas, como ninguno de los personajes (ya que son unos cobardes) ha penetrado realmente en la esencia de sus problemas, simplemente reiteran una y otra vez sus estériles conductas.

Como se ha visto hasta ahora, “a través de la obra el espectador conoce un sistema epistemológico” (C. C. Alatorre: 1986; 85), el espectador o el lector adquiere conciencia del estado de cosas de Latinoamérica, del manejo político de la identidad mediante la abstracción y simplificación. Por ello, los personajes también son abstracciones o “símbolos” (C. C. Alatorre: 1986; 81). Sus caracteres son simples pues representan una virtud o un vicio humano, son alegóricos. Eugenio, por ejemplo, es siempre crédulo, decente, honrado, bueno, pasivo. El Soldado y el Policía, por su parte, carecen casi del todo de rasgos individuales, se podría decir que son muy parecidos. Ambos tienen un carácter agresivo, violento, impositivo, ignorante, negligente, autoritario aunque sometidos a otras autoridades pertenecientes a su mismo sistema. En muy raras ocasiones se muestran compasivos o accesibles, como la mayoría de los policías y soldados de los sistemas dictatoriales.

Según García Barrientos, Brecht creaba personajes mediante un principio subordinante, (J. García B.: 2001; 189-190) por lo cual sus posibilidades de reacción son extremadamente limitadas. Para C. C. Alatorre, “[...] cuando estamos ante un personaje simple, lo que vemos son las circunstancias que se oponen a la cualidad representada en él y cómo reacciona ante ésta.” (C. C. Alatorre: 1986; 14) Eugenio siempre reacciona igual ante su terrible situación, con una decencia insuperable y por encima de todo, una tendencia casi patológica a olvidarlo todo: “EUGENIO: Recuerdo la cara del hombre que me quitó mi pasaporte. Porque cuando lo vi por primera vez, me

recordó a alguien. A alguien que vi en... la televisión de mi país. Era un reportaje sobre cómo la juventud se preparaba para defender la patria de algún enemigo.” (G. Ott: 2002; 14)

El protagonista es la alegoría de cualquier individuo que ante una situación intolerable, políticamente hablando, decide huir en lugar de enfrentarla, intentar olvidar en lugar de reconocer su memoria histórica, su sitio en el mundo.

Por otro lado, el Policía y el Soldado cumplen una función metonímica¹⁹ en el sentido de que representan a cualquier policía y a cualquier soldado, son genéricos por así decirlo. Empero, la obra expone que se trata de individuos cualquiera que inconscientemente ejecutan las órdenes de un sistema sin cabeza (recordemos que el teléfono nunca antes había sonado), pues viven completamente incomunicados:

SOLDADO: En el sur tienen informaciones. Sabes lo que sucede. Aquí podríamos estar... podríamos estar defendiendo una frontera que ya no existe y quizás nos enteremos de eso cuando sea demasiado tarde. O quizás han cambiado las leyes y nosotros no lo sabemos. Quizás ya no necesiten Soldados y todos estén en sus casas viendo televisión. Excepto yo. (G. Ott: 2002; 23)

Por último, queda mencionar el tono de la obra. De acuerdo con C. C. Alatorre, las obras didácticas al presentar un conflicto entre valores opuestos inevitablemente generan “una exacerbadón del tono.” (C. C. Alatorre: 1986; 86). Un tono exagerado corresponde al género dramático “melodrama”, cuyo principio rector es la contraposición de valores (C. C. Alatorre: 1986; 85). Sin embargo, el melodrama persigue que el espectador se recree emotivamente, mientras que la obra didáctica utiliza la emoción como un vehículo para la reflexión. Concretamente en *Passport*, la exacerbadón del tono se gesta ante la crueldad e indiferencia con la cual, el Soldado y el Policía tratan a Eugenio. Frente al maltrato físico, la negación del alimento y la alteración de sus declaraciones, Eugenio queda como una víctima de la violencia y la burocracia. Aunque, una vez más, Gustavo Ott es sumamente hábil cuando nos deja ver pequeñas trazas de humanidad en los dos uniformados, con lo cual el espectador reflexiona que esta autoridad padece la misma confusión ante la realidad en la que, supuestamente, impone las reglas. Reglas que ni siquiera comprende.

En conclusión, desde mi perspectiva, *Passport* es una obra didáctica ya que en ella se expone un planteamiento lógico que busca la reflexión y la toma de una postura

¹⁹ Según García Barrientos, las figuras retóricas constituyen “modelos idóneos” para entender cómo es que significan los personajes dentro de un drama. (J. García B.: 2001; 191)

de parte del espectador. La historia de Eugenio promueve que el espectador adquiera conciencia de la situación en la que vive, en lugar de huir de ella, para así evitar verse atrapado por su falta de “*passport*”; por su falta de identidad histórica, política y social.

3.2 Diseño espacial

El diseño espacial de toda obra es de gran importancia en términos de dirección, puesto que el espacio determina la puesta en escena en el trazo y en la relación de los personajes con el escenario. Si una obra se dirige en un principio sin tener nociones de lo que va a ser el espacio, será una puesta en escena caótica y se tendrá que replantear en un futuro.

Partiendo de los *procedimientos desrealizadores* donde se plantea que el espacio escénico sea un lugar lleno de posibilidades de abstracción mediante la plástica y formas de juegos escénicos, planteo que el diseño espacial la obra no necesita elementos escenográficos complejos, puesto que el texto mismo no los exige. Desde su escritura es un texto de *espacio vacío* y lo único que nos marca Gustavo Ott como guía de espacio es: “Una estación de tren en algún país olvidado” (G. Ott: 2002; 2). Planteo la idea de olvido y encierro puede ser acotada y reflejada en una espacio escénico de cámara negra; busco mantener durante toda la obra, latente el encierro y la soledad de estos personajes, en términos visuales será reforzada gracias a la síntesis de los elementos en escena.

En general la obra transitará teniendo presente un *espacio vacío*, sin embargo acotaré y observaré elementos escenográficos para resolver la siguiente escena:

*Eugenio acostado en el suelo, sobre una sábana sencilla.
Oye ruido de gente a lo lejos.
Se levanta. Va hacia la ventana.
Se asoma.
Se ilumina un parque.
El SOLDADO espera a su novia.
Un heladero entra en escena. Suenan campanas.
Un caballero lee el periódico.
Voces de gente y sobre todo niños.
El hombre del periódico intenta matar a un mosquito.
El heladero saca un helado y lo come.
Llega la novia del SOLDADO. La trata con frialdad. Discuten. Se van.
El heladero pasa cerca de la ventana, donde se encuentra
Eugenio.*

EUGENIO (Llamando) ¡Eh!

El heladero desaparece.

El hombre del periódico ha dejado de leer y mira fijamente el suelo.

Suenan grillos a lo lejos.

Eugenio, intenta dormir.

El Soldado entra, comiendo un banana split.

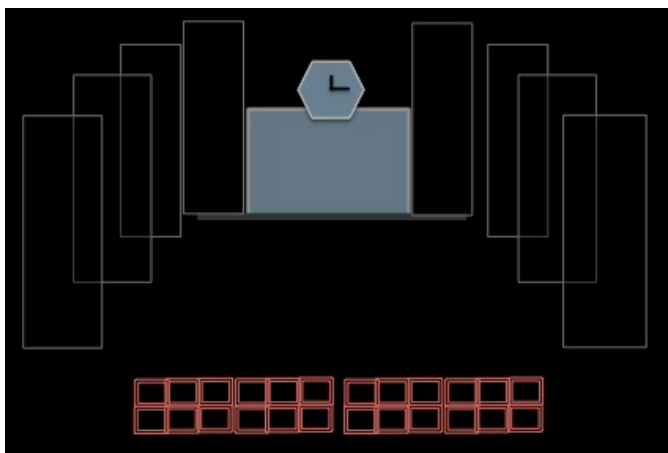
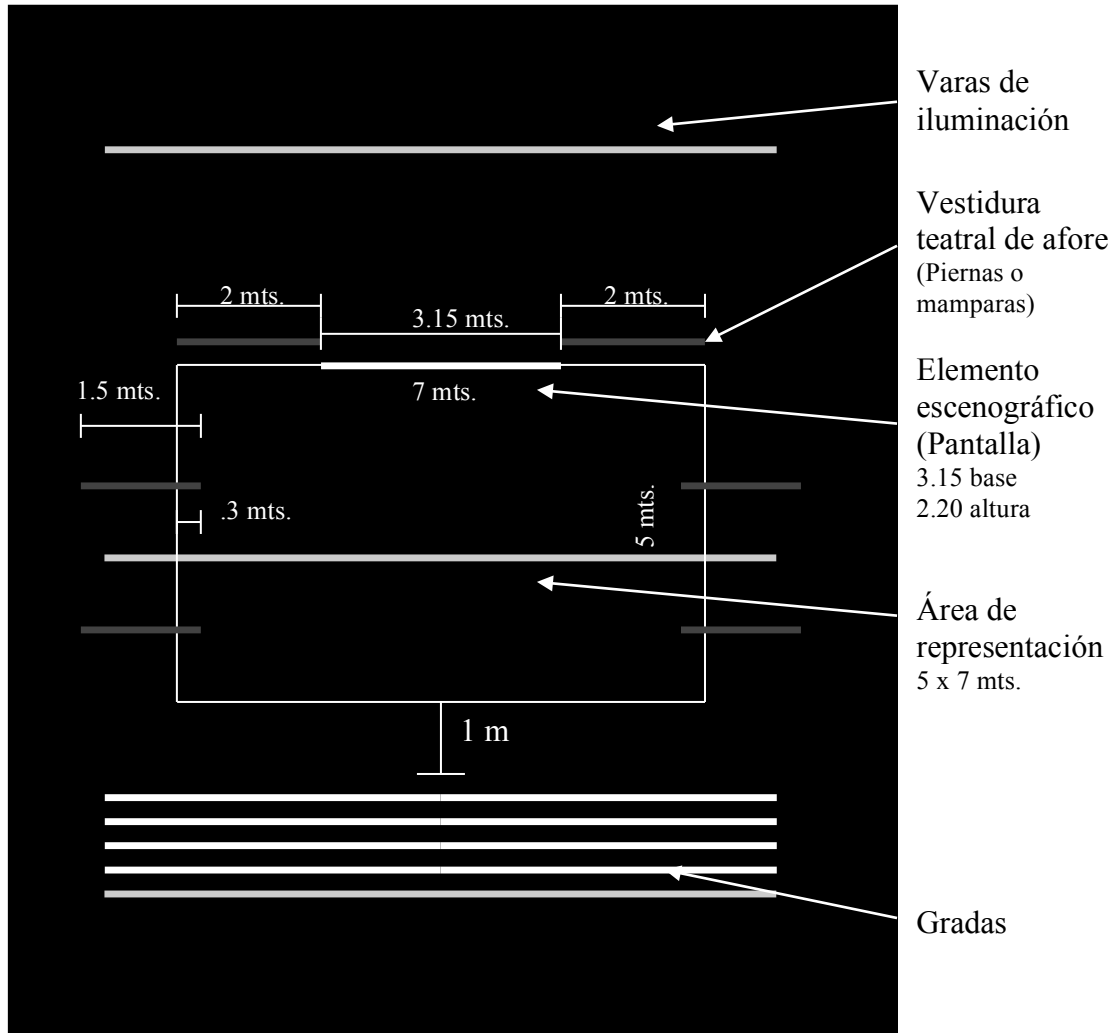
(G. Ott: 2002; 19)

Esto lo resolveré con una escena de teatro de sombras donde utilizaré una pantalla, que será el único recurso escenográfico del que se hará uso en la obra.

Planteo el uso de este recurso, en tanto que esta escena es un fragmento de la vida personal del Soldado, vida que ha quedado atrás y que no volverá, por ello el Soldado deberá carecer de rostro, su pasado debe ser reducido a simples sombras sobre una pantalla, sombras sin identidad puesto que no la ha perdido con la categoría de soldado.

3.2.1 Escenografía

Plano cenital de la disposición de los elementos escenográficos en escena, la obra es de disposición frontal.



Vista frontal de la escenografía, la pantalla es una estructura de 3 m de largo por 2.70 m de alto, será de plástico translúcido y funcionará para la escena de sombras antes descrita.

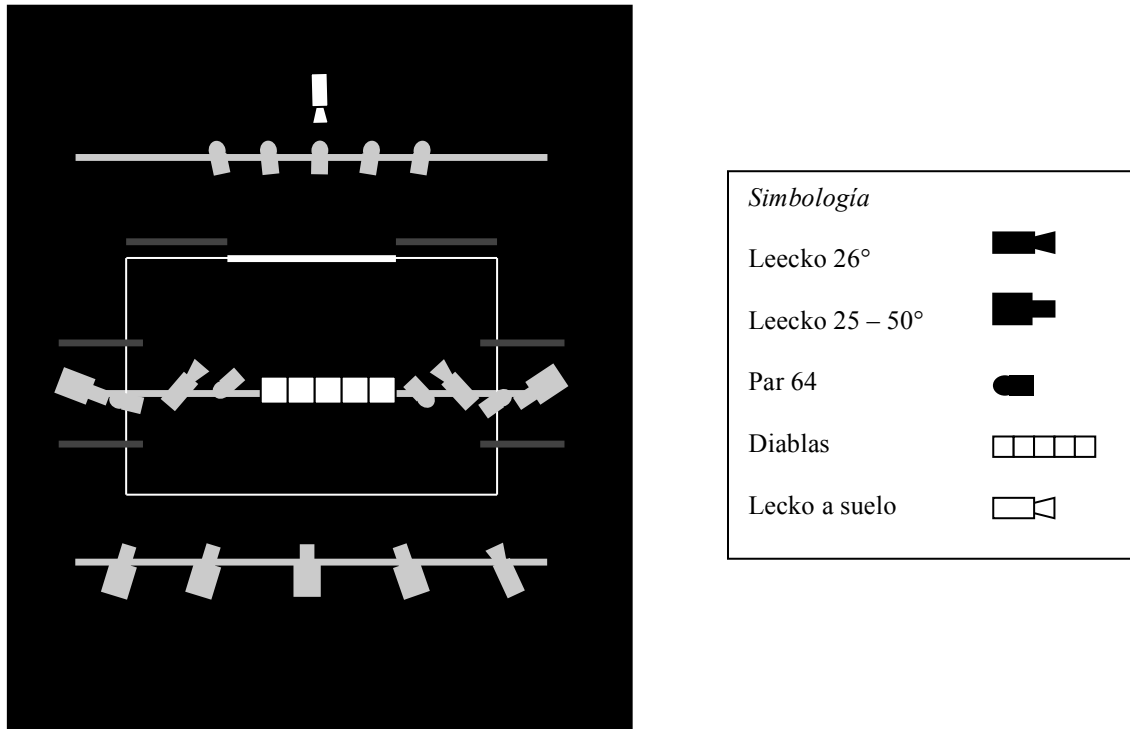
El reloj es una estructura hexagonal de 1 m. de diámetro que tendrá un mecanismo para hacer que se muevan las manecillas y será translúcido igualmente, para que se ilumine junto con la pantalla.

3.2.2 Iluminación

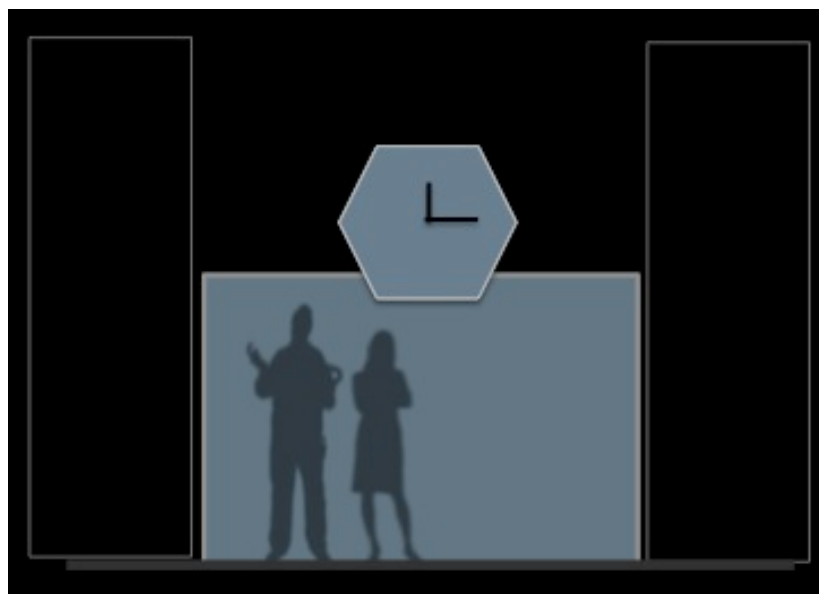
Únicamente es necesaria una iluminación general, que abarque toda el área de acción de manera uniforme.

En la escena del soldado habrá una lámpara que servirá para poder proyectar las sombras.

Plano de iluminación



Escena de la novia del Soldado



3.2.3 Utilería

Los elementos de utilería serán figurativos, no abstraerán de ningún modo lo que Gustavo Ott nos plantea, puesto que tienen una función específica y deben de ser meros objetos funcionales. A continuación enlisto la serie de elementos de utilería que son necesarios para la puesta en escena:

Pasaporte, rifle, veliz, esposas, macana, lentes oscuros, mapa, dos sillas, una mesa pequeña, maquina de escribir, libros, tela para vendar ojos, 3 cubetas metálicas, esponja amarilla, un pan, un teléfono, una licencia de conducir.

La entrada de cada uno de los elementos está marcada en la sabana de producción adelante anexada.

3.2.4 Vestuario

Los vestuarios serán al igual que la utilería figurativos, denotarán lo que son sin dar pie a ninguna interpretación fuera de ello.

Eugenio:

Por su categoría de personaje estará vestido con elementos formales. Llevará un saco de color oscuro, ya sea azul marino, café o negro. Un pantalón de vestir café y zapatos de vestir igualmente cafés.

El sombrero apoya la imagen del viajero.





La policía:

Este personaje puede ser interpretado tanto por un hombre como por una mujer. He decidido que sea una mujer puesto que ayudará a la lucha de poder en escena con el soldado y enriquecerá la puesta en escena.

Su vestuario debe ser totalmente figurativo, botas, pistola, lentes oscuros, porta armas y macana. El vestuario denotará la categoría del cargo,

El soldado:

El vestuario será figurativo. Chaqueta color verde militar, gorra, elementos que denoten su rol en la obra, botas.



3.3 Diseño de dirección

Para el diseño de la dirección tendré presente lo siguiente:

- 1.- *La figura del director*: Es importante subrayar que mi postura como director es la ser líder de la propuesta; que radica en diseñar un montaje con características del estilo del absurdo esto dejar en claro cual es la postura del director frente al proyecto.
- 2.- Como líder del proyecto determinaré el *tono* de las escenas, en tanto que me ayudará a mantener el *ritmo* de la obra.
- 3.- Por lo anterior, buscaré que *la curva dramática* sea graficada por escenas y con ello se clarifique el ritmo de la obra.
- 4.- *La sabana de producción*. Acotaré a manera de partitura el modo en que entra cada uno de los elementos en escena, desde la iluminación, hasta los personajes.
- 5.- *Los elementos que acoten la escena*. Guiarán al espectador en la trama con el fin de que sean didácticos.
- 6.- *El trazo*. Delimitaré el diseño de dirección con el propósito de distribuir a los actores como elementos escénicos.

3.3.1 La figura del director

El teatro es un trabajo que no se puede realizar de manera personal, siempre requerirá del trabajo conjunto y de relaciones con muchas personas; pero la relación a mi parecer más estrecha en el quehacer teatral, es entre el director y el actor. El teatro bajo ninguna circunstancia se puede concebir sin la actuación, considerando que la actuación es puramente humana, y que es lo que nos afirma como seres humanos, la capacidad de imitar a la naturaleza y a otros seres humanos. En la actualidad es muy difícil concebir el teatro sin la figura del director, puesto que se ha desarrollado de tal manera que se ha vuelto indispensable para que haya coherencia y veracidad en el escenario.

“¿En que medida esta vida nuestra es dramática?” (E. Bentley: 1992; 16). Esa incógnita la desarrolla en primer lugar Eric Bentley en su libro *La vida del drama*. Aborda una serie de cuestiones que lo invitan a uno a reflexionar como gente de teatro, ya que si el arte imita la vida, debemos de saber en que sentido la imita y hasta que punto la vida se convertirá en un “drama”. Esto lo deja claro en su libro y dice: “La opinión convencional sostiene que la vida carece de dramatismo hasta que un periodista o un dramaturgo “dramatiza” los acontecimientos” (E. Bentley: 1992; 18), y sigue ahondando hasta justificar el ¿Por qué el drama es importante para el ser humano? y asevera entorno a los dramas y las novelas: “Ambos géneros son testimonios del amor

que sienten los hombres por la información sobre otros seres humanos, en particular por esa clase de información que habitualmente se silencia” (E. Bentley: 1992; 19).

Ahora me preguntaría yo ¿Por qué si Eric Bentley plantea ese amor por la información de la vida de otros hombres, la gente de nuestra actualidad no lee teatro, si este género literario es por excelencia el que trata los problemas del hombre desde el hombre? Aquí nos encontramos en un problema grave de disciplinas, porque como sabemos, el teatro no está escrito en más del noventa por ciento de los casos para ser leído, sino que los textos dramáticos son una consecuencia de la escena. Y en la actualidad ha habido un doble proceso en el cual hay que traducir el texto a la escena, puesto que el texto en primer lugar viene de la acción y ahora nos dedicamos a parafrasear esa acción desde la literatura en que se ha convertido la obra; el doble proceso es la acción convertida en texto dramático y el texto nuevamente en acción. Es decir, algún alma piadosa dedicó su tiempo a rescatar lo que sucedió en algún momento en el escenario y creó un acervo con el cual se preservó en un texto para la posteridad, generó un patrimonio para la historia teatral.

Pero el problema que me atañe, es el que en la actualidad le incumbe a muchas otras disciplinas, el convertir el texto que se puede asimilar como la teoría misma, al texto de acciones, a la práctica, y no solo nos sucede a nosotros como gente de teatro sino que a muchas otras personas dedicadas al arte les atañe “el problema medular de las relaciones entre la teoría y la practica” (A. Sánchez V.: 1992; 28), dice Adolfo Sánchez Vázquez en su libro *Invitación a la Estética*, al referirse al cuestionamiento que hay alrededor de si sirve el estudio de la estética para poder pintar mejor o no. Claro, afirma que de nada servirá para la práctica el hecho de conocer más acerca de la estética, “si no me sirve como espectador ni sirve tampoco al creador, la Estética por mucha teoría que almacene en sus libros no deja de ser inútil cuando uno se enfrenta a problemas concretos, prácticos, ante una obra de arte.” (A. Sánchez V.: 1992; 27). Es radical el ejemplo, puesto que la Estética es una disciplina puramente teórica, pero creo que es bastante concreto para el punto que quiero plantear.

Llegamos al punto que se quiere exponer planteando la problemática concreta en la que se haya inmerso el quehacer teatral, y es principalmente ¿Quién es la figura fundamental entre la teoría y la práctica en el mundo del teatro? Podríamos decir que es el director, puesto que éste plantea de manera teórica el modo en que va a funcionar la puesta en escena y luego se lo expone a los actores, al equipo creativo y de producción, para con ellos llegar a la puesta en sí. Pero si lo dejamos planteado de esa manera,

estaríamos rechazando todo el trabajo que cada uno de los colaboradores está realizando dentro del teatro, hasta el más ínfimo de ellos es parte fundamental de la obra, si uno falla se viene abajo el trabajo de meses incluso años de todo un grupo teatral, así es que podemos ver al director como una parte fundamental en el puente que separa la teoría de la practica pero no el único que participa en ese proceso. Sí, está obligado a comprender desde todos sus puntos la obra; sí, esta obligado a traducir todo lo que viene en el texto, pero también el actor, el escenógrafo, el iluminador, el equipo de técnicos y hasta el equipo de producción y difusión. Todos deben de trabajar para el buen funcionamiento de las escenas, por lo que el teatro se convierte en un trabajo en equipo, el cual depende de mucha gente para que se pueda realizar.

3.3.2 Sabana de producción

La sabana de producción es una guía para mostrar el momento y en su caso el modo en que cada elemento entrará en escena.

Primera parte La huida PRESENTACION DE PERSONAJES 1º Acto							
ESCENA	NOMBRE	ESPACIO	PERSONAJES	UTILERIA Y ESCENOGRAFÍA	AUDIO	ILUMINACIÓN	PAGINA
1	Introducción Cámara rápida CARDUMEN	Terminal aérea	Soldado Policia Eugenio Voceador entra. Todo el equipo.	Mamparas uso de sombras	-Aviones -Gente caminando y hablando - Voces en Ingles, Alemán y Frances.	- Reloj iluminado.	4
2	Presentación de soldado	Terminal aérea	Soldado Eugenio	Pasaporte Rifle	Sin sonido	Luz general natural 80%	4-5
3	Tiempo	Terminal aérea	Soldado Policia Eugenio Voceador	Veliz Mapa		- Reloj iluminado.	5
4	Presentación Policia	Terminal aérea	Eugenio Policia	Esposas Macana	Sin sonido	Luz general natural 80%	5-6
Segunda parte La captura EXPOSICION DE LOS PERSONAJES 2º Acto							
5	Espia... ¿Te confesó?	Cuarto escondido	Eugenio Soldado Policia	Dos sillas Mesa Máquina de escribir	Sin sonido	Luz general natural 60%	6-9
6	Maleta	Cuarto escondido	Eugenio Soldado Policia	Mesa maleta	Sin sonido	General 100%	9
7	Cortés y boom... Eugenio despierta Golpiza	Cuarto escondido	Eugenio Soldado Policia	Maleta Libros	Sin sonido	Especial centro Igual que el anterior	9-12
8	Transición	Cuarto a Bodega			La vaca loca. Manu Chao		12

Tercera parte La confesión EXPOSICION DEL CARACTER 3º Acto							
9	Y crecer, pero nunca me sucedió nada. 1º Monologo Eugenio	Bodega	Eugenio Policia Soldado	Venda para los ojos	Fade out No track	Luz General natural. Tenue	13
10	Estabas roncando, Soñaba que... Si, Si, Si.	Bodega	Eugenio Policia Soldado	Venda para los ojos	Sin sonido	Luz General natural. Tenue.	13-15
11	Baño	Bodega	Eugenio Policia	Cubeta y esponja.	Canción Satie	General 30%	16
12	Agua	Bodega	Eugenio Policia Soldado	Cubetas	Sin sonido	General 60 %	16-17
13	Entendeglos.	Set de TV	Eugenio Policia Soldado	Silla	Sin sonido	General 100%	18
14	Novia del soldado.	Fondo Sombras	Soldado	Siluetas	-Sonido de parque. -Golden Slumbers Beatles	Luz de pantalla	19
15	¿Cómo son las mujeres de tu país?	Bodega	Eugenio Soldado		Sin sonido	General 60 %	19-20
15'	Monologo Eugenio	Bodega	Eugenio Soldado		Sin sonido	General 60 %	20
15	Ah no tienes hambre.	Bodega	Eugenio Soldado Policia	Pan	Sin sonido	General 60 %	20-21

Cuarta parte El exilio CONCLUSION 4º Acto							
16	Silbido Paso del tiempo	Bodega	Eugenio Soldado Policia	Maquina de escribir	Sonido de silbido y maquina.	General 60%	22
17	Monólogos Eugenio Sonidos	Bodega	Eugenio Soldado Policia		Tracks 3, 3', 4 y 4'	General 60%	22-24
18	Bestia de carga	Bodega	Eugenio Soldado Policia		Sin sonido	General 60%	24-26
19	Llamada telefónica	Bodega	Eugenio Soldado Policia Vocecedor	Teléfonos	Sonido teléfono Ring Leis Motive Vocecedor	General 60% Luz de mampara.	27
20	Reconocimiento de Eugenio Final	Bodega	Eugenio Soldado Policia	Licencia de conducir.	Voz en off Canción "Amorcito corazón"	General 60%	28-30

3.3.3 El tono

El tono es el modo en que estarán contadas cada una de las escenas; este varia dependiendo el efecto que el director quiera lograr en el espectador. Una escena puede hacer reír y otra puede hacer llorar dependiendo del tono que el director haya decidido para dicha escena.

La obra de *Passport* contiene muchos contrastes en el tono, son contrastes muy abruptos. En un minuto podemos estar riendo y el tono cambia en el siguiente minuto a compasión o a indignación, es una obra con un ritmo muy veloz, puesto que el tono cambia demasiado rápido. Un ejemplo:

POLICÍA: Revisa bien ese equipaje. No nos vaya a pasar como mi hermano y la bomba.
 SOLDADO: Los extranjeros sólo saben poner explosivos...
 POLICÍA: Mi hermano murió con una bomba
 SOLDADO: Ah. Si? ¿Un atentado?
 POLICÍA: No, le explotó mientras jugaba con ella
 SOLDADO: ¿Jugaba con una bomba?
 POLICÍA: Era muy bruto.
 SOLDADO: Ya veo. Viene en familia Ah?
 POLICÍA: No te me pongas gracioso que te puedo ordenar clausura de baño otra vez
 SOLDADO: Lo siento, No se repetirá
 POLICÍA: ¿En tu familia nadie ha muerto?
 SOLDADO: ¿Cómo?
 POLICÍA: Por bombas y cochinadas como esas...
 SOLDADO: Mi papá
 POLICÍA: Ah...
 SOLDADO Una extranjera. Venía de la frontera con un maletín. Lo dejó caer. Mi padre quiso ser cortés y !booommm!

Eugenio se asusta.

EUGENIO ¿Qué pasó? ¿Por qué me golpearon?
 SOLDADO: Ya despertó.
 POLICÍA: Vamos a revisarlo. No sabemos si está armado.
 EUGENIO ¿Por qué me pego? ¿Qué hice de malo?
 SOLDADO Le pegué fuerte.
 POLICÍA: (A Eugenio) El capitán me advirtió que hay muchos terroristas... Debe entender, ciudadano, que hemos tenido muchos atentados.
 EUGENIO Imagino que es una disculpa.
 POLICÍA: Sin ir muy lejos, ayer uno de nuestros aviones civiles...
 EUGENIO Gracias..., gracias, estamos nerviosos, comprendo.
 POLICÍA: (AYUDA A LEVANTARLO) Ha llegado a un país que tiene muchos enemigos...
 EUGENIO Está bien. El dolor está pasando.
 POLICÍA: (Lo toma por un brazo) Y por eso, necesito saber dónde está su pasaporte
 EUGENIO ¿Sí?
 POLICÍA: Mira, es mejor que terminemos con esto rápido. Necesitamos saber quién eres, de dónde vienes y qué piensas hacer...
 (G. Ott: 2002; 9-10)

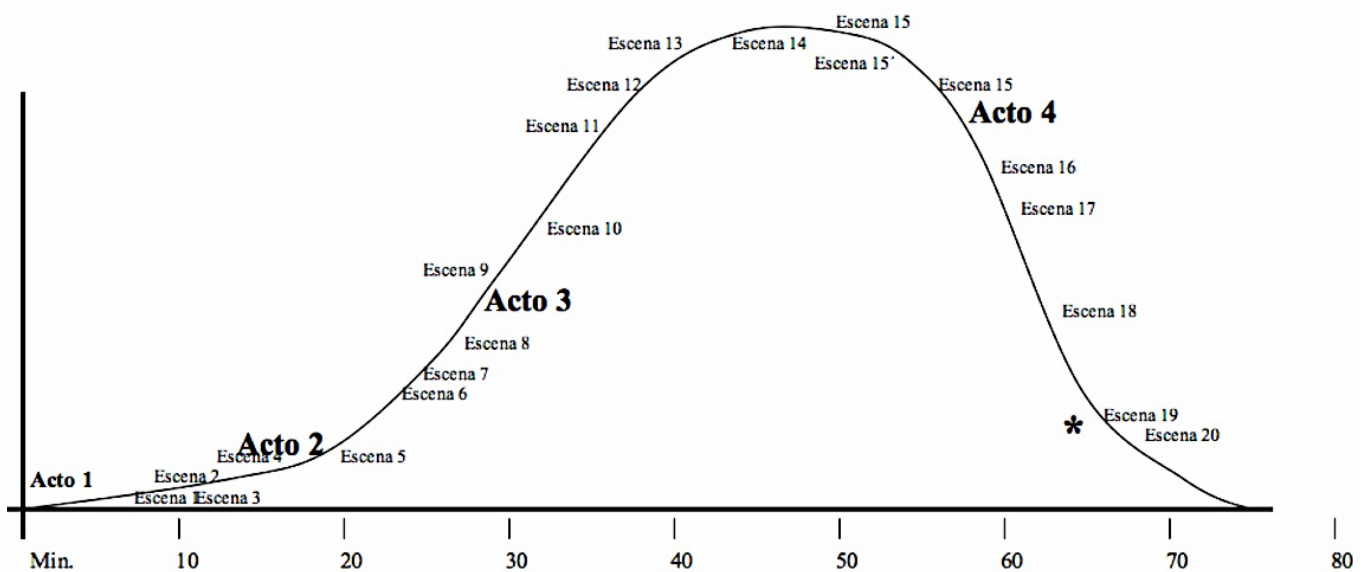
Las anteriores escenas aproximadamente duran unos veinte segundos cada una. En la primera vemos una plática común entre dos trabajadores que se conocen bien, vemos un poco de camaradería entre ellos, es una plática con un ritmo relajado sin tensiones puesto que el prisionero está desmayado. Éste descanso nos lo pone Gustavo Ott puesto que la obra viene de un momento de mucha tensión, pero es un descanso que no dura más de veinte segundos, después de este lapso, vemos como el prisionero se despierta y el tono se vuelve tenso nuevamente. La segunda escena es de un estado de alerta y pone al público nuevamente en suspenso. Estos contrastes están durante toda la obra, por lo cual el ritmo va de arriba abajo en todo momento.

El tono durante toda la obra es de tensión y distensión, explicado de una manera esbozada. En la obra, la curva dramática nos muestra el modo en que se va desarrollando la identidad de Eugenio. Hay un momento a la mitad de la obra, en

donde Eugenio dice las razones por las cuales está perdido y por las cuales esta viviendo esa tortura. En ese instante el tono cambia y la tensión en el espectador se suaviza y lo prepara para el final de la obra. He realizado gráficamente ese cambio de tensión, y es la curva dramática la que nos va a demostrar el modo en que la tensión sobre el personaje de Eugenio va progresando hasta mostrar su identidad.

3.3.4 Curva dramática

Se observa el modo en que la tensión va subiendo progresivamente hasta la escena 15', que es la escena donde Eugenio hace su confesión.



3.3.5 Elementos que acoten la escena

Los elementos que acoten la escena serán unos carteles que marcarán la entrada de cada acto. Esto guiará a los espectadores en la trama y tiene un fin técnico, separar el espectáculo en secciones, para ayudar en el ritmo de las escenas.

La obra se divide en 4 secciones, según se ve en la sabana de producción y son secciones que requieren de un tratamiento distinto en tanto al ritmo. Los carteles serán llevados por una “edecán” al estilo del box, y respectivamente dirán:

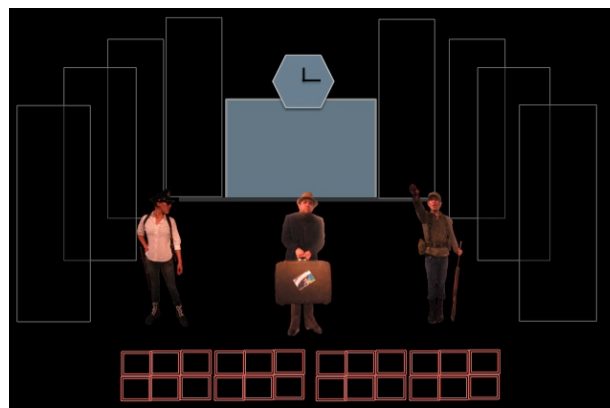
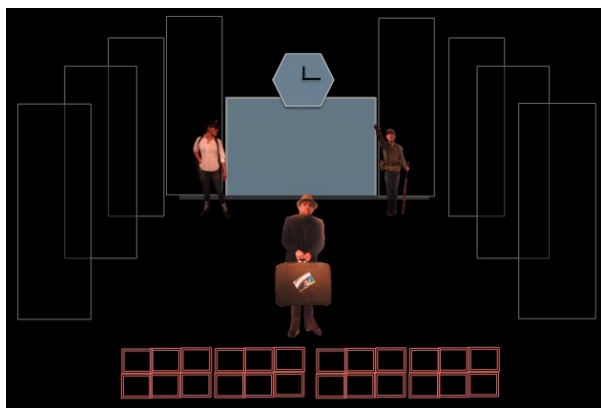
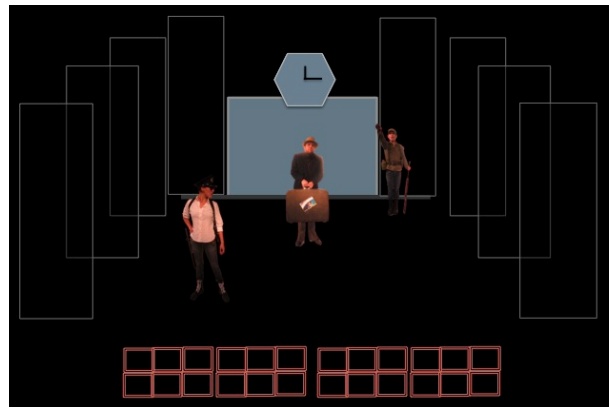
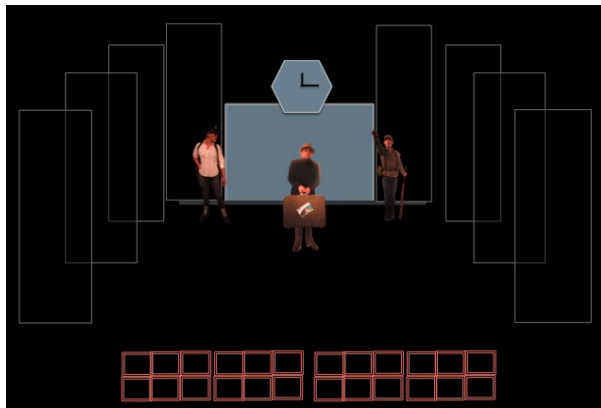
- 1º acto – La huida
- 2º acto – La captura
- 3º acto – La confesión
- 4º acto – El exilio

3.3.6 El trazo

El trazo en la obra es muy sencillo en cuanto que hay solo tres actores en escena y no existen muchos elementos escenográficos. El escenario se divide en dos secciones, delante de la pantalla y detrás de la pantalla; ya se ha explicado que sólo una escena transcurre detrás de la pantalla, por lo que el resto de la obra será escenificada en la parte de adelante.

El escenario que se pide es bastante pequeño, por lo que no puede haber trayectos demasiado largos, los personajes dirán sus textos sin tener demasiados movimientos y se distribuirán en el escenario formando triángulos o líneas rectas. Los vértices de poder serán marcados con las miradas.

Estos son algunos ejemplos de trazos posibles:



El lenguaje corporal es otro recurso escénico que debe explotarse al máximo, puesto que, al no poderse comunicar los personajes, existen momentos en donde la desesperación es tan grande que deberán recurrir al modo más expresivo, al gesto corporal. Se puede observar esta necesidad en muchas escenas durante toda la obra:

EUGENIO: Señor, mire, me podría, señor, mire, yo, yo...
SOLDADO: Desalojen la estación, vamos a cerrar. Hasta el Lunes!.
EUGENIO: Señor, tengo un problema. Eso creo. Me equivoqué de...
SOLDADO: Desalojen la estación. Todos fuera! Abrimos el Lunes!
EUGENIO: No entiendo lo que dice, señor, pero...
SOLDADO: Fuera! Fuera todos!
(G. Ott: 2002; 4)

En la anterior escena es claro que el Soldado debe de hacer uso de algún gesto corporal que indique la salida de la estación de trenes. Al igual sucede en la siguiente escena con el Policía:

POLICÍA: Desaloje todo el mundo, salgan del andén, no pueden permanecer acá.

Eugenio, tímido, se le acerca.

EUGENIO Señor (Pausa). Me podría decir... ¿Qué ciudad es ésta?
POLICÍA: Desalojen el andén. Vamos a cerrar. No hay más trenes hasta mañana.
EUGENIO ¿Cómo dijo? ¿Albania, Paraguay?
POLICÍA: Tiene que irse.
EUGENIO No entiendo.
POLICÍA: Fuera, adiós, debe irse...
EUGENIO ¿Cómo dice? ¡Irme! ¡irme! Pero por Dios ¿A dónde?
(G. Ott: 2002; 5)

Los gestos para diversos fines de comunicación serán marcados durante toda la obra, se plantean complicaciones que se deben resolver escénicamente que van desde el texto “no entiendo” hasta las demostraciones corporales más burdas como el tratar de codificar corporalmente el aroma del Policía:

EUGENIO: ¡Pendejo!
POLICÍA: eso qué significa?
SOLDADO: Creo que pidió el nombre de tu colonia
POLICÍA: Ah!.No uso colonia
SOLDADO: (EXPLICÁNDOLE A EUGENIO) Es su olor natural. Muy arrebataador.
EUGENIO: Hijos de puta
SOLDADO: Que es una lástima que él no pueda oler como usted.
(G. Ott: 2002; 9)

El texto en muchos momentos plantea tergiversación en los códigos que se reciben. Hay confusión en el lenguaje hablado que se recibe con una interpretación alterada:

POLICÍA: A mi también. (LE MUESTRA LA COMIDA A EUGENIO) ¿tienes hambre?
 EUGENIO: (Contento) Ya era hora, tenía hambre.
 POLICÍA: ¿Qué? ¿No tienes hambre?
 EUGENIO: Me muero por comer.
 POLICÍA: No tienes hambre ¿Eh? ¿Desconfías, de la comida?
 SOLDADO: No tengas miedo. No te vamos a envenenar.
 SOLDADO: Si te quisiéramos matar, ya estarías nadando, en la tierra.

(EL POLICÍA: toma el pan y lo parte en dos. La mitad más pequeña se la da al Soldado)

POLICÍA: Ya le dará hambre. Ya hablará para pedir la comida.

(Ambos comen)

(G. Ott: 2002; 20-21)

Lo anterior influye en el ritmo de la obra, que cambia de manera radical al malinterpretar los códigos; en el lenguaje corporal de los actores se debe denotar confusión y en el tono de la escena debe cambiar de manera abrupta.

Hay tergiversación en el lenguaje corporal también, vemos en la siguiente escena el modo en que Eugenio tergiversa una conversación cotidiana:

POLICÍA: [...] ¿Porque no nos cuentas otra vez la historia de tu padre y de la bomba?
 SOLDADO: Te gusta esa historia
 POLICÍA: Es graciosa.
 SOLDADO: Fue en la frontera y ella era extranjera. Una hermosa extranjera rubia que vestía de azul y hablaba precioso...

(Eugenio se levanta y mira fijamente al Soldado que cuenta la historia.. Pero ni el POLICÍA: ni el Soldado se dan cuenta que Eugenio está despierto. Poco a poco dejamos de oír la voz del Soldado. Aunque éste gesticula como si estuviera hablando animadamente.)

[...]

EUGENIO: Se oyen como murmullos. Algo en la lejanía. ¿Qué estarán diciendo? Co... cosas de estado, naturalmente. Hablan del país. (Les oye) Seguramente hablan de mí. Y de mi tonta equivocación. Se ven buenas personas. Honestas. Inteligentes ¡Qué pena que no puedan entenderme! Creo que seríamos muy buenos amigos.
 (G. Ott: 2002; 22-23)

En términos escénicos, el espectador debe entender claramente que la conversación del Policía y el Soldado es una simple plática de colegas que debe ser de una gran cotidianeidad, es una plática de amigos que se conocen mucho tiempo. Gustavo Ott ayuda a esto poniendo en la escena, un relato del Soldado que requiere forzosamente de la mímica del actor. La mímica deberá ser exagerada y puntual de lo que está contando. En el momento de que Eugenio interpreta lo que está viendo, su interpretación debe chocar con lo que el espectador observa, puesto que lo que Eugenio interpreta es en su totalidad erróneo, aquí se evidencia que el intercambio de códigos dejó de funcionar con lo más esencial de la comunicación humana, el gesto.

Al entrar en este momento a esa anarquía comunicativa, la obra tiene un punto climático del aislamiento de Eugenio a causa de su incomunicación en su entorno. Es por eso que en las escenas siguientes debe de manejarse un paroxismo que lleva a Eugenio a decir los siguientes textos,

(Suenan el mar. Eugenio, sorprendido)

Y yo... Oigo... oigo las olas. Como si tuviera el mar aquí dentro.

Oigo el mar como si me estuviera mojando, como si me envolviera el cuerpo. Oigo también lo que está detrás de esta pared. Escucho un tren que viene y ya se ha ido, hace tiempo.

Oigo un niño en un parque, al que hacen llorar para tomarle una fotografía.

Oigo voces distintas, en otros idiomas y en el mío. Puedo escuchar el ruido de cinco ciudades extranjeras. Puedo oír el silbato de los fiscales de tránsito en Hong Kong. De un avión que aterriza en Frankfurt, y hasta los sollozos de una novia olvidada en Vancouver.

(Eugenio, apasionado)

Oigo música y pasos. Una fiesta a miles de kilómetros. Escucho risas y copas que brindan.

Oigo desear felicidad en cinco idiomas que no hablo, pero que puedo entender.

Escucho el carraspeo de un ciego que intenta leer en Braille.

Oigo una mala noticia en clave Morse. Escucho declaraciones de amor vía telefónica y el encuentro de dos personas en una estación del tren, limpia y hermosa. Puedo oír el aplauso de un público agradecido en algún teatro desconocido del mundo. Escucho el rechinar de las nubes cuando pasan frente a la luna y oigo los fuegos artificiales de un fin de año.

(G. Ott: 2002; 23-24)

Deben de ser declamados con un “autismo escénico”, por así decirlo. Eugenio debe de mostrarse como una persona invadida de confusión, delirante, que emana palabras y gestos sin sentido. Es el responsable de que ese caos comunicativo sea evidente, puesto que en ese momento se debe de entender que Eugenio oye todo y nada a la vez, y por lo tanto Eugenio entiende todo y nada la vez.

Para finalizar, puntualizo que la anterior propuesta sólo adquirirá veracidad cuando sea tangible en el acto teatral, cuando el actor esté en el espacio ataviado de personaje, cuando el director contemple la ilógica del drama y cuando el público se siente y se sienta en el tedio de una historia que no tiene final.

Conclusiones

La estructura de esta tesina tiene una lógica para el proceso de creación desde la dirección. El abordar una obra de teatro desde sus características estilísticas, su contexto histórico y posteriormente apuntalarlas en una puesta en escena, fue de gran importancia para proponer una escenificación lógica y con un sustento teórico que la lleva a funcionar en términos escénicos.

El estudio del teatro del absurdo ayudó a apuntalar conceptos que yo tenía de manera vaga; ayudó a conceptualizar mis intuiciones escénicas. La investigación de ésta corriente artística abrió brechas del conocimiento del fenómeno escénico, que más allá de resolver dudas crearon incógnitas mucho más complejas que las que tenía al salir de la carrera. De cierto modo ésta tesina me ayudó a cuestionar mi propio pensamiento y a afianzar los conocimientos que la carrera me había proporcionado.

El estudio del teatro en Venezuela me ayudó a abrir el panorama dramático que tenía. A pesar de haber escogido la obra de *Passport* proveniente de un autor latinoamericano, y de haber cursado la materia de teatro iberoamericano, me era este teatro y el venezolano.

Observé por medio de esos dos estudios, que el teatro del absurdo está íntimamente relacionado con Latinoamérica, puesto que no nos es ajeno de ningún modo. Considero que el teatro del absurdo propuso lenguajes que siguen vigentes para nuestro contexto y que quizá seguirán vigentes hasta que los modelos políticos y sociales se transformen. El teatro latinoamericano se ha enriquecido del teatro del absurdo y es el teatro que se está haciendo en Latinoamérica el que ha encontrado en las propuestas de los escritores de la posguerra un medio para la denuncia social y para la poca humanidad con la que están procediendo nuestros gobiernos.

Desde mi perspectiva, *Passport*, es una obra que debe ser expuesta con crudeza, es una obra de denuncia social que marca un problema que nos sobrepasa como seres humanos. Es una lucha por el cambio, similar a la lucha que los autores del teatro del absurdo planteaban.

La revisión de diversos estudios, me ayudaron para conceptualizar lo que Gustavo Ott está proponiendo como solución al sistema globalizador que estamos viviendo. El planteamiento de la obra debe seguir estos conceptos desde puntos generales de la puesta en escena hasta puntos muy particulares. *Passport* puede ser una bomba social, que debe de ser asimilada por el espectador como tal. Es una obra con características del

teatro del absurdo que, desde mi visión, debería generar efectos similares a los de *Esperando a Godot*, el espectador al salir del teatro, quizá debería reflexionar acerca de que tanto está siendo participe de ese sistema y que tanto está siendo un engranaje más de un sistema con cabeza desconocida

Passport

Obra para tres actores

de Gustavo Ott

®1986-1990 all rights reserved. SGAE 64.171
Register of Copyrights, Library Of Congress
US Copyright Office 2002
(Sociedad General de Autores de España)
c/Fernando VI 4 28004 Madrid, Spain.
Tel++34-91 3499550
Fax.++34- 91-3102120

GUSTAVO OTT

EN ESTADOS UNIDOS

5093 WHITE PINE CIR NE
ST PETERSBURGH FL 33703
Telf. 727-527-00-83 / Telf. 727-525-95-17
e-mail: tsmcmckayott@eldish.net

EN VENEZUELA:

Fax No.(582) 462-65-63 / Tel No. (582) 462-65-63
e-mail: tsmcmckayott@eldish.net

Personajes:

EUGENIO
OFICIAL
SOLDADO

Todo ocurre en una estación de tren, en algún país olvidado

"Passport" fue estrenada en Octubre del año 1991 en la Sala Cuarta Pared de Madrid puesta en escena por Javier Yague. En Octubre de ese mismo año vio su estreno en Venezuela en la Sala Horacio Peterson del Ateneo de Caracas en una producción de Textoteatro bajo la dirección de José Domínguez.

Estación del tren.

A un lado, el Soldado duerme sentado en una silla que apenas le sostiene.

Al otro lado, Eugenio está dormido en el asiento de un tren. Lleva un suéter azul bajo su chaqueta de vestir color marrón. Botines de gamuza y pantalones de pana ocre y viejos. Lleva un mapa medio abierto. Las ruedas del tren chillan al acercarse al andén de la estación. Eugenio despierta, el mapa cae al piso. Un pasajero con prisa lo tropieza

PASAJERO 1 (En otro idioma) ...Disculpe.

Eugenio asiente, recoge el mapa, se endereza, agita su cabeza. Se escucha el resto de pasajeros y personas hablando en distintos idiomas. Observa un cartel en un idioma desconocido que, aparentemente, le da nombre a la estación.

Eugenio toma su maleta y camina a tientas por la estación, oyendo las voces reverberadas del anunciador, también en un idioma indescifrable.

Eugenio busca hablar con alguien, pero nadie se detiene. Se sienta sobre su maleta. Mira su reloj y no cree la hora. A lo lejos se oye en Alemán y luego en francés

VOZ 1 (EN ALEMÁN) Dónde podemos dormir?

VOZ 2 (EN FRANCÉS) ¿Donde queda el baño? Ah?

Pero nadie está cerca, solo voces.

Entonces el SOLDADO, se despierta y como quien se levanta todos los días de la misma manera, comienza a gritar.

SOLDADO: Todo el mundo fuera!. Vamos a cerrar la estación. Todo el mundo fuera!

Eugenio lo ve y entusiasmado se le acerca

EUGENIO: Señor, mire, me podría, señor, mire, yo, yo...

SOLDADO: Desalojen la estación, vamos a cerrar. Hasta el Lunes!.

EUGENIO: Señor, tengo un problema. Eso creo. Me equivoqué de...

SOLDADO: Desalojen la estación. Todos fuera! Abrimos el Lunes!

EUGENIO: No entiendo lo que dice, señor, pero...

SOLDADO: Fuera! Fuera todos!

El Soldado no presta oídos a Eugenio, hasta que voltea y lo mira, con desprecio.

EUGENIO: Señor, quisiera saber una cosa.

SOLDADO: A ver ¿Qué le pasa?

EUGENIO: Ah? No le entiendo el idioma que...

SOLDADO: Ah? Qué dice?

EUGENIO: Qué está diciendo?

SOLDADO: Qué coño quieres?

EUGENIO: Sabe usted eh...¿Dónde estoy? ¿Qué país es este?

SOLDADO: No le entiendo. Busque un intérprete.

El Soldado intenta irse pero Eugenio lo detiene y esto no le gusta al Soldado

EUGENIO: No entiendo. ¿Qué idioma habla? No, entiendo nada, señor...

SOLDADO: Pasaporte.

EUGENIO: ¿Perdón?

SOLDADO: ¡Passport!

EUGENIO: ¡Ahh! Pasaporte. Aquí lo tengo. Claro, pasaporte.

Eugenio entrega el pasaporte. El Soldado lo ojea parsimonioso. Compara las fotos con el rostro de Eugenio. Verifica los sellos.

SOLDADO: ¡Qué extraño! Pero me puede servir de todos modos.

El Soldado sale con el pasaporte en la mano. Antes de irse hace una señal ininteligible a Eugenio.

EUGENIO Espero aquí ¿No?

EUGENIO ESPERA LARGAMENTE. Pasan los minutos como horas. Se va desgastando físicamente hasta que, de Nuevo, cae sobre su maleta. Hay un silencio total que se rompe cuando entra el POLICÍA: gesticulando para desalojarlo.

POLICÍA: Desaloje todo el mundo, salgan del andén, no pueden permanecer acá.

Eugenio, tímido, se le acerca.

EUGENIO Señor (Pausa). Me podría decir... ¿Qué ciudad es ésta?

POLICÍA: Desalojen el andén. Vamos a cerrar. No hay más trenes hasta mañana.

EUGENIO ¿Cómo dijo? ¿Albania, Paraguay?

POLICÍA: Tiene que irse.

EUGENIO No entiendo.

POLICÍA: Fuera, adiós, debe irse...

EUGENIO ¿Cómo dice? ¡Irme! ¡irme! Pero por Dios ¿A dónde?

POLICÍA: (En defectuoso inglés) ¿Do you speak english?

EUGENIO English-Inglés... no, no entiendo inglés, un poco, a little.

POLICÍA: ¡Passport!

EUGENIO Se lo acabo de dar al otro Soldado.

POLICÍA: ¡Passport!

EUGENIO Le digo que...

POLICÍA: No juegue conmigo

EUGENIO Mi pasaporte se lo di al otro Soldado... que se fue y no ha...

POLICÍA: Ummh... no tiene pasaporte ¿De dónde es usted?

EUGENIO No nos entenderemos nunca ¿Qué hora será? (Mire su reloj) No puede ser. (Al Soldado) ¿Sabe la hora? (Muestra su reloj) Hora.

POLICÍA: ¿Soborno?

EUGENIO: ¿Dijo las cinco? ¿Qué dijo?

POLICÍA: No tiene pasaporte. Habla un idioma extraño y quiere sobornarme.

EUGENIO (*viendo el reloj*) Esta mierda está parada.

POLICÍA: ¿Trae otra identificación con usted?

EUGENIO: Señalando el reloj) No sirve.

POLICÍA: Lamento decirle que esta usted en un grave problema.

EUGENIO: Qué situación más estúpida ¡Dios!

POLICÍA: Sus Do-cu-men-tos.

POLICÍA: No le entiendo, hablo español. No entiendo ¡Es-pa-ñol

POLICÍA: (*Tratando de pronunciar*) Es-pi

EUGENIO: Eñe.

POLICÍA: Eni.

EUGENIO: Eñe-ñol

POLICÍA: ¿Espí? ¿Spy? ¿Confieras, espía?

EUGENIO: ¡Hablo español!

POLICÍA: (El Policía saca las esposas, se las pone. Eugenio grita, pero no le oímos) Eres un maldito...!

El Policía lo lleva hasta su escritorio y lo sienta de manera muy brusca en la silla. A su lado, el equipaje. Detrás aparece el SOLDADO, aunque al principio Eugenio no lo puede ver.

POLICÍA: i...Espía!

SOLDADO: ¿Te confesó?

POLICÍA: Y no tiene pasaporte

SOLDADO: Ese sí que es un error de espía barato. Venir sin pasaporte

EUGENIO No les entiendo, No les entiendo nada. Qué dicen?

POLICÍA: iPassport!

Eugenio mira al cielo con un gesto desesperado.

POLICÍA: ¿De dónde vienes? ¿Del norte, del sur?

SOLDADO: Eres un tipo extraño.

POLICÍA: Debes venir del sur

SOLDADO: Hazle el expediente y lo enviamos al hoyo.

POLICÍA: Voy a leerle su situación. (*MUY BURÓCRATA*) ¿Sabe usted que está en una situación ilegal?

EUGENIO: ¿Perdón? (*Desesperado*) No entiendo. No entiendo nada.

SOLDADO: No entiende

POLICÍA: Tu hablas su idioma?

SOLDADO: Algo

POLICÍA: Cómo es que hablas tantos idiomas?

SOLDADO: Veo mucha televisión

POLICÍA: Voy a poner que no entiende pero que dice que sí

SOLDADO: Me parece razonable, porque es muy cercano a lo que dijo

POLICÍA: Dijo "sí"

SOLDADO: Lo sugirió

POLICÍA: (*ESCRIBE, CONTENTO*) "...entiendo que estoy en una situación ilegal terrible y que voluntariamente me despojo de todos mis derechos inalienables..."

SOLDADO: Así es

EUGENIO: (*INTENTANDO VER AL SOLDADO*) ¿Si?

POLICÍA: Si usted ha entrado a este país sin pasaporte, la pena es muy severa.

EUGENIO: No entiendo.

POLICÍA: A ver: ¿Vino sólo o acompañado?

EUGENIO: No entiendo...

SOLDADO: Creo que dijo que viene solo con la intención de hacer actos terroristas gravísimos contra el presidente, su familia y sus amigos y vecinos, y conocidos y con todos los que aparecen en las fotos

POLICÍA: ¿Los que aparecen en las fotos?

SOLDADO: Siempre he pensado que son sospechosos

POLICÍA: ¿ Quienes?

SOLDADO: Los que aparecen en las fotos y no reconozco.

POLICÍA: (A EUGENIO) ¿Viene del sur?

EUGENIO: No entiendo.

POLICÍA: Qué dijo?

SOLDADO: Que viene del sur de una ciudad en la montaña pero con Puerto al mar. Que tiene una esposa, una amante y un hijo que no ve desde hace tiempo y que no le duele tanto eso como saber que no le importa.

POLICÍA: Me quedé sin espacio

SOLDADO: Bueno, quita lo del hijo, que lo ha dicho sin mucha convicción

EUGENIO: Señor, yo quisiera que ustedes...ustedes me dijeran qué es lo que pasa.

SOLDADO: No entiende

POLICÍA: ¡Passport!

EUGENIO: Le acabo de decir que le entregué el Pasaporte a... (LOGRA VER AL SOLDADO) ¡A él! Le di el pasaporte a él!

SOLDADO: Dice que no tiene pasaporte y que no le importa porque piensa que tú eres un carbón y yo una persona muy inteligente, aunque apuesto.

EUGENIO: Imagino que le ha dicho que tiene mi pasaporte.

POLICÍA: ¿Qué estaba haciendo cuando lo encontraste?

SOLDADO: Miraba por todos lados y creo que intentaba colocar bombas plásticas en los coches de los niños.

EUGENIO: (A POLICÍA:) Ve? Todo resuelto. El señor Soldado aquí tiene mi pasaporte y ya lo revisó. Verdad?

POLICÍA: Eso es verdad?

EUGENIO: ¿Qué?

POLICÍA: Lo que dice él. Es verdad?

EUGENIO: Si, él lo tiene

POLICÍA: Por última vez: ¡Passport!

EUGENIO: Por Dios, el pasaporte se lo di a...

POLICÍA: Passport

EUGENIO: ¡no joda!

POLICÍA: ¡Pasaport!

EUGENIO: ¡Pendejo!

POLICÍA: eso qué significa?

SOLDADO: Creo que pidió el nombre de tu colonia

POLICÍA: Ah!.No uso colonia

SOLDADO: (EXPLICÁNDOLE A EUGENIO) Es su olor natural. Muy arrebatador.

EUGENIO: Hijos de puta

SOLDADO: Que es una lástima que él no pueda oler como usted.

POLICÍA: Este sujeto es sospechoso. Tal vez si nos entiende y se hace el tonto.

SOLDADO: O nos dice cosas. Nos insulta..

POLICÍA: Puede ser... sí...

EUGENIO: Quiero hablar con el consulado.

POLICÍA: ¡Passport!

SOLDADO: Ya le dije que se lo di a él...

*(Eugenio intenta tocar al Soldado pero éste lo golpea con el rifle.
Eugenio se desmaya)*

POLICÍA: Mejor que duerma un poco

SOLDADO: Se notaba cansado

POLICÍA: Estos viajes cansan mucho

SOLDADO: Uno termina con jaquecas y dolor de pie

POLICÍA: Anda, revisa el equipaje.

(El Soldado revisa la maleta. Saca todo, pieza por pieza. Eugenio vuelve en sí, pero no se levanta del suelo)

POLICÍA: Revisa bien ese equipaje. No nos vaya a pasar como mi hermano y la bomba.

SOLDADO: Los extranjeros sólo saben poner explosivos...

POLICÍA: Mi hermano murió con una bomba

SOLDADO: Ah. Si? ¿Un atentado?

POLICÍA: No, le explotó mientras jugaba con ella

SOLDADO: ¿Jugaba con una bomba?

POLICÍA: Era muy bruto.

SOLDADO: Ya veo. Viene en familia Ah?

POLICÍA: No te me pongas gracioso que te puedo ordenar clausura de baño otra vez

SOLDADO: Lo siento, No se repetirá

POLICÍA: ¿En tu familia nadie ha muerto?

SOLDADO: ¿Cómo?

POLICÍA: Por bombas y cochinadas como esas...

SOLDADO: Mi papá

POLICÍA: Ah...

SOLDADO Una extranjera. Venía de la frontera con un maletín. Lo dejó caer. Mi padre quiso ser cortés y !booommm!

Eugenio se asusta.

EUGENIO ¿Qué pasó? ¿Por qué me golpearon?

SOLDADO: Ya despertó.

POLICÍA: Vamos a revisarlo. No sabemos si está armado.

EUGENIO ¿Por qué me pego? ¿Qué hice de malo?

SOLDADO Le pegué fuerte.

POLICÍA: (A Eugenio) El capitán me advirtió que hay muchos terroristas... Debe entender, ciudadano, que hemos tenido muchos atentados.

EUGENIO Imagino que es una disculpa.

POLICÍA: Sin ir muy lejos, ayer uno de nuestros aviones civiles...

EUGENIO Gracias..., gracias, estamos nerviosos, comprendo.

POLICÍA: (AYUDA A LEVANTARLO) Ha llegado a un país que tiene muchos enemigos...

EUGENIO Está bien. El dolor está pasando.

POLICÍA: (Lo toma por un brazo) Y por eso, necesito saber dónde está su pasaporte

EUGENIO ¿Sí?

POLICÍA: Mira, es mejor que terminemos con esto rápido. Necesitamos saber quién eres, de dónde vienes y qué piensas hacer...

SOLDADO: Quienes son tus secuaces, la lista de los agentes del recontraespionaje y el sitio donde tienen los microfilm y los disquetes de computadora con los planos y las armas.

POLICÍA: Si, todo eso también (AL SOLDADO) Luego me apuntas eso para que no se me olvide

SOLDADO: Si jefe.

POLICÍA: Además, debe usted decirnos...

EUGENIO Creo que ya me entienden.

POLICÍA: Es mejor que no hable mientras yo...

EUGENIO Muy bien. Todo olvidado ¿Podría decirme cómo hago para abordar un tren hacia...?

POLICÍA: Passport.

EUGENIO ¡No me van a entender nunca!

SOLDADO (REVISANDO LA MALETA) Aquí hay unos libros.

POLICÍA: ¿Libros? ¿En qué idioma?

SOLDADO No lo sé Griego, Chino o Peruano.

POLICÍA: ¿Griego Peruano? ¿Eres griego Peruano?

EUGENIO Mire, no sé lo que dice. Yo venía en el tren y me debo haber saltado algún cambio. Tengo un boleto para ... ¡el boleto!

(Eugenio comienza a revisarse rápidamente los bolsillos de la chaqueta. Pero ese gesto es considerado muy peligroso. El Soldado, con terror, le apunta y le grita. El oficial saca su revolver y también le apunta)

LOS DOS: !!!!Qué es eso? Qué estás haciendo? Baja las manos. Baja las manos. Baja las manos o te disparamos, cerdo cochino. Al suelo, vamos, al suelo, baja las manos. Baja las manos!!!!

*El Soldado lo toma y el POLICÍA: lo apunta
Lo colocan contra la pared. Lo vuelven a revisar.*

SOLDADO: (Revisando sus bolsillos) Creo que ésta es su cartera.

POLICÍA: Revisa bien.. .

SOLDADO: Ay, mira!

POLICÍA: ¿Qué es eso?

SOLDADO: Dinero, dólares,..

POLICÍA: (LE PEGA) ¿Has declarado este dinero en la frontera?

EUGENIO: Eso es mío.

SOLDADO: Aquí trae más dinero. Y cigarrillos

POLICÍA: (LE PEGA) ¿Cigarrillos? ¿Estupefacientes?

EUGENIO: ¡Me van a romperlos huesos!

POLICÍA: Así que tratando de introducir mercancía ilegal.

EUGENIO: ¿Ahora qué pasa?

POLICÍA: ¿Dólares ah? ¿Sabes que esta moneda está prohibida en este país?

SOLDADO: Sin pasaporte y tratando de introducir droga.

EUGENIO: ¿Qué dije? ¿Qué hice?

POLICÍA: ¿Quién eres? ¿Un contrabandista del sur?

EUGENIO: Déjeme explicarle.

POLICÍA: La vas a pasar muy mal, terrorista, contrabandista de mierda.

Eugenio ¡Alguien que me ayude!

(Con el último golpe Eugenio cae de rodillas lo voltean)

POLICÍA: ¿Tiene algo qué declarar?

EUGENIO: ¡No le entiendo!

POLICÍA: ¿Dónde está su pasaporte?

EUGENIO: ¿Qué?'

POLICÍA: ¡Passport!

(Le vendan los ojos)

EUGENIO: ¿Qué pasa? Yo no he hecho nada!

SOLDADO: No diga nada que pueda ser usado en su contra.

POLICÍA: No pierdas el tiempo, no entiende nada.

EUGENIO: Yo no he hecho nada ¿No entienden? Quiero hablar con...Quiero hablar con alguien que me entienda

POLICÍA: Hazlo callar y apaga la luz

SOLDADO: Si, jefe

(EL POLICÍA: SALE DE ESCENA. QUEDAN SOLOS EL SOLDADO Y EUGENIO. EL SOLDADO SE SUENA LOS DEDOS. OSCURO)

Eugenio con los ojos vendados. A su lado duerme el Soldado, que ronca. Detrás, el POLICÍA: come una sopa, con mucho ruido.

EUGENIO Nunca he tenido problemas con la policía o el ejército. Nunca he faltado a la ley. La verdad, jamás he estado en una cárcel. Ni siquiera he visto una en toda mi vida. ¿Pueden quitarme la venda de los ojos?

Le juro que no voy a ver nada.

(Pausa)

Nunca me había pasado algo así. Yo pensaba que estas cosas no sucedían. Quizás a los demás. Pero nunca a mí. Imagino que mi gobierno ya ha tramitado mi liberación. Imagino que la televisión está hablando de mí. (Pausa) Hubo una época en que pensaba que debían sucederme cosas terribles para tener experiencias y crecer. Para aprovechar mi juventud con acontecimientos extraordinarios. Cosas fantásticas qué contra. Pero nunca me sucedió nada. Ahora pienso que toda esta situación forma parte de la experiencia.

Lo que no sé es para qué sirve.

Imagino que significa algo ¿Usted qué cree que signifique? ¿Ah?

¿Ah?

¿Qué cree que signifique todo, esto?

POLICÍA: No entiendo lo que dice. Podría estar insultándome en ese idioma extraño y yo aquí, pensando que está diciendo sus oraciones ¡Cállese!

EUGENIO Así que cree lo mismo que yo. Que esta experiencia resultará en algo positivo. Que aprenderé muchas cosas... Qué bueno...

Qué bueno que crea eso.

POLICÍA: Quizás estás hablando en clave. Comunicándote con tus cómplices. Por vía... vía antena... o alguna vía que nosotros no conocemos. Por el aire. Eso. Te comunicas por el aire...

(SE DESPIERTA EL SOLDADO)

SOLDADO: Qué pasó?

POLICÍA: Roncabas

SOLDADO: Yo no ronco

POLICÍA: Roncabas como un cerdo.

SOLDADO: Yo no ronco como un cerdo

POLICÍA: No, tienes razón, no roncas como cerdo, roncas como un hipopótamo

SOLDADO: No me llames así que me recuerdas a mi hermana

POLICÍA: era gorda?

SOLDADO: No, pero tenía ataques de hipo. Y éste?

POLICÍA: Sigue hablando en su idioma mientras tu chapoteas en los lagos africanos

SOLDADO: Estaba soñando. Soñaba que...

POLICÍA: No te he preguntado

SOLDADO: Soñaba que

POLICÍA: No quiero saber

SOLDADO: Soñé que

POLICÍA: No me interesa

SOLDADO: Soñé que tenía una máquina con la que me transformaba en otras personas. Les apuntas , por ejemplo, a un tipo musculoso que va entrando a un hotel con una bella mujer y por dos horas eres ese otro. Y la pasas de maravilla. Y yo apuntaba mi máquina a los demás y era un deportista, una estrella de cine, un jefe, un intelectual, un jugador de tenis.

POLICÍA; Pero parecía una pesadilla

SOLDADO: Es que luego, sin querer, la máquina se me disparó a una mujer.

POLICÍA: Y te convertiste en...

SOLDADO En mujer. Una gorda, vieja, con verrugas

POLICÍA Yo diría que es un sueño maricón

SOLDADO Si, y eso me tiene muy preocupado...(EUGENIO) ¿ Usted sueña que es otro?

EUGENIO: (AL SOLDADO) Creo que le conozco. Sí... si.... sí

SOLDADO: (Imitándolo) Sí... si... sí...

EUGENIO: Su voz me parece conocida. Aunque no puedo verle, puedo sentirlo. Su voz. Su voz suena como la de un Soldado que vi hace unos días en la estación. El mismo que se llevó mi pasaporte.

SOLDADO: ¿Pasaport?

EUGENIO: Exacto ¿Puede quitarme la venda de los ojos...?

SOLDADO: (En español, burlándose) Sí... sí... sí...

EUGENIO: ¿Si? ¿Si?

SOLDADO: Sí... sí... sí... (ríe) Olvidalo.

EUGENIO: ¿Qué dijo?

SOLDADO: Eres un fraude. Tu pasaporte ni siquiera vale un café.

EUGENIO: ¿Cómo dice?

SOLDADO: Sí... sí... sí...

EUGENIO: Recuerdo la cara del hombre que me quitó mi pasaporte. Porque cuando lo vi por primera vez, me recordó a alguien.

A alguien que vi en... la televisión de mi país. Era un reportaje sobre cómo la juventud se preparaba para defender la patria de algún enemigo. En un pequeño cuarto, quizás como este. Estaban hacinados por, lo menos ochenta jóvenes...

Sin ropas. Sin espacio. Respirando con dificultad.

Y usted le preguntaba: "¿Quieren defender la patria?"

¿Quieren morir por la patria?"

Y ellos contestaban que sí.

Que lo darían todo por el país. Usted habla como ese SOLDADO.

Aunque imagino que los Soldados hablan parecido en todos lados.

El SOLDADO le quita la venda a Eugenio de la cara.

EUGENIO ¡Gracias! ¡Al fin! !!Usted!!

En ese momento le coloca la venda en la boca. Eugenio no puede hablar.

SOLDADO: A ver como dices tus oraciones ahora.

El POLICÍA: se acerca a Eugenio. Lo levanta de la silla, le quita las esposas. Eugenio intenta quitarse la mordaza, pero el oficial le advierte que no lo haga. Lo lleva a una ducha.

POLICÍA: Puede bañarse.

Eugenio se quita la ropa, pero no la mordaza y se echa agua en algunas partes, pero no se baña completo. El POLICÍA: le facilita una toalla. Eugenio se seca. Tiembla de frío. Ambos se miran.

De pronto, con mucha amabilidad, el POLICÍA: le quita la mordaza.

POLICÍA: (Con cortesía) Espero que no te hayan hecho daño.

EUGENIO: Yo no le entiendo, sabe?

POLICÍA: Ya sé que no hablamos el mismo idioma, pero...

EUGENIO: No lo entiendo, señor...

POLICÍA: pero nos entenderemos ... ¿Verdad?

(Entra entonces el Soldado. Lleva una bandeja con vaso y jarra de agua)

POLICÍA: ¿Le apetece un poco de precioso líquido?

EUGENIO Muchas gracias...

POLICÍA: Si?

EUGENIO: Si...

(El POLICÍA: le ordena al Soldado que le sirva agua. Eugenio Bebe)

EUGENIO: Gracias.. .gracias... Sabía que había un malentendido...

POLICÍA: ¿Tienes más sed?

EUGENIO: ¿Cómo?

POLICÍA: ¿Sed?

EUGENIO: No-hablo-su-idioma.

POLICÍA: Ya. Beber... to beber.

(Hace la señal de "beber").

EUGENIO ¡Ah! Beber... SI, sí... sí...

POLICÍA: ¡Más agua, rápido...!

(El Soldado le sirve más agua. Eugenio la toma. Deja un poco, que el Soldado arroja al suelo)

POLICÍA: Resulta que soy un funcionario del gobierno en esta estación ferroviaria. Vivo en este mismo pueblo. Soy de aquí, pero tengo una cultura universal. Soy humanista.

EUGENIO Muchas gracias. Es usted muy amable...

POLICÍA: Aunque no hablo su idioma, sé perfectamente por lo que está pasando. -

EUGENIO: Imagino que ya habló con el consulado

POLICÍA: ¿Quiere más agua? (Hace el gesto de beber)

EUGENIO: No gracias.

POLICÍA: Muy bien. Tráiganle más agua.

El Soldado trae agua. Eugenio la acepta. suspirando.

POLICÍA: Usted tiene cara de amable. Usted no parece un terrorista o un contrabandista. ¿Quiere más agua? (Hace el gesto de beber)

EUGENIO: No gracias.

POLICÍA: Muy bien. Tráiganle más agua.

(El Soldado trae agua. Eugenio la bebe con dificultad).

POLICÍA: Tiene cara amigable...

EUGENIO: (se levanta) ¿Dice que ya nos vamos?

POLICÍA: No, usted no es delincuente...

EUGENIO: (Se sienta de nuevo) Nos quedamos

POLICÍA: ..Pero debe cooperar... ¿Quiere más agua? (Hace el gesto de beber)

EUGENIO: No gracias, de verdad, Ya no,. Basta. No quiero. No.

POLICÍA: Muy bien. Tráiganle más agua.

(El Soldado trae agua. Eugenio la bebe pero chorrea todo)

POLICÍA: Nosotros vivimos a lo lejos de la distancia. Aquí casi no vienen extranjeros. No vienen ni siquiera los nacionales. Aquí no se acercan los de las comarcas vecinas, y debe comprender que una persona como usted que....¿Quiere más agua? (Hace el gesto de beber)

EUGENIO: No , por favor! Se lo ruego! Se lo suplico! No más!

POLICÍA: Muy bien. Tráiganle más agua.

(El Soldado trae agua. Eugenio siente que va a estallar).

POLICÍA: Porque aquí tenemos mucha agua. ¿sabe? hay mucho río y mucha cañería suelta.

EUGENIO: ¡Cómo quisiera poder entenderlo!

POLICÍA: ¡Ahora!

(A la orden del POLICÍA:, el Soldado le pone muy cerca un viejo micrófono que llevaba en la bandeja)

SOLDADO: Repita eso.

EUGENIO: ¿Qué?

POLICÍA: Repita lo que dijo

EUGENIO: ¿Qué?

POLICÍA: "entendeglos"

EUGENIO: Entenderlos

SOLDADO: "entensebos"

EUGENIO: entenderlos!

POLICÍA: Espero que no haya dicho nada que pueda ser usado en su contra.

EUGENIO Probablemente quieren descifrar mi idioma. Buscar algún traductor...

POLICÍA: Bien, vamos bien amigo. Ahora repita: "Podir entendeflos"".

EUGENIO: Poder Entenderlos...

SOLDADO: Entenderlos...

EUGENIO Entenderlos...

(Todos ríen.)

POLICÍA: Muy bien.

EUGENIO: Eso les gustó Entenderlos, entenderlos (Ríe)

POLICÍA: Excelente, ahora repita esta palabra conmigo (Después de una pausa) Pass...

EUGENIO: Pass.

POLICÍA: Port.. Passport.

EUGENIO: ¡Dios mío!

POLICÍA: Y SOLDADO ¡Passport!

EUGENIO ¡ No han entendido nada.!

POLICÍA: ¡Diga Passport!

EUGENIO ¡Qué infierno es este!

(EL POLICÍA: pierde la calma y toma a Eugenio agresivamente)

POLICÍA: ¡Debes tener una identificación! ¡Todo el mundo la tiene! ¡Aquí nadie es especial! ¡Passport! Pasaporte. ¡Passport!

EUGENIO ¿Dónde me he metido, Dios santo?~

*Eugenio acostado en el suelo, sobre una sábana sencilla.
 Oye ruido de gente a lo lejos.
 Se levanta. Va hacia la ventana.
 Se asoma.
 Se ilumina un parque.
 El SOLDADO espera a su novia.
 Un heladero entra en escena. Suenan campanas.
 Un caballero lee el periódico.
 Voces de gente y sobre todo niños.
 El hombre del periódico intenta matar a un mosquito.
 El heladero saca un helado y lo come.
 Llega la novia del SOLDADO. La trata con frialdad. Discuten. Se van.
 El heladero pasa cerca de la ventana, donde se encuentra
 Eugenio.*

EUGENIO (Llamando) ¡Eh!

*El heladero desaparece.
 El hombre del periódico ha dejado de leer y mira fijamente
 el suelo.
 Suenan grillos a lo lejos.
 Eugenio, intenta dormir.
 El Soldado entra, comiendo un banana split.*

SOLDADO: Oye, extranjero. ¿Cómo son las mujeres de tu país?

EUGENIO: Ah?

SOLDADO: ¿Que cómo son las mujeres de tu país?

EUGENIO: ¡Ah! ¿Que por qué tomé ese tren para acá?

SOLDADO: Si, las mujeres ¿Qué tal? Son.. .eh... ¿Insaciables o conformes?

EUGENIO: Imagino que fue una equivocación.

SOLDADO: Yo las prefiero conformes

EUGENIO: Buscaba una distancia larga y en algún cruce me quedé dormido.
 Nadie me despertó. Nadie me dijo nada.

SOLDADO: Tienen suerte. Aquí no. Aquí son hombrunas. Fuertes. Usan bigotes.
 No se parecen a las de la televisión.

EUGENIO Exactamente. Y pasaron los días y me acostumbré al tren. A las montañas
 y a los puentes. Al extranjero. A todo lo que no había visto todavía.

SOLDADO Las obligan a hacer ejercicios y les salen esos músculos tan
 desagradables. Me gustan suaves y delicadas.

EUGENIO ¿Dice que también le gusta los puentes?

SOLDADO Me encantan.

EUGENIO A mí también.

SOLDADO Y las mujeres de su país son cariñosas o piden dinero?

EUGENIO Así es, como usted lo dice. Porque pasaron los días y los puentes. Perdí los mapas. Las referencias. El mundo es ancho. Y en todos lados hay estaciones, gente que se despide. Vías de tren. Guardagujas, campanas... Decidí entonces viajar en un solo vagón. Por varios días.

SOLDADO: . . .Sí, sé lo que me quiere decir, aunque no le entiendo nada. Todos pensamos lo mismo sobre ellas. Sea en chino o en croata. Yo me he divorciado tres veces. Y en esas tres veces he sentido más emoción odiándolas que amándolas. ¿Es usted casado o viudo? A mi me gustaría tanto ser viudo.

EUGENIO Sí, ya. Le explicaré lo mejor que pueda.
Tomé ese vagón por demasiadas razones. Quizás un tren por no tomar un revólver.
Por... por creer en los teoremas errados de la distancia y el tiempo.
Por una esperanza fallida.
Por creer en hechos heroicos. Por valiente, por idiota, y por imbécil.
Por enamorado de la vida, siendo un muerto.
Por alabar el mundo cuando éste no se tolera ni así mismo. Porque en las calles olía el perfume de las parejas que se juraron amor y nunca pudieron quedarse juntas.
Porque no crecía nada, ni siquiera la hierba.
Porque allí se robaron las raíces, los árboles y los vientos. Porque en mi país había escuelas de ciegos y sordomudos encargados de formar especialistas, consejeros y artistas. Porque... porque (RÍE) Creo que dejé mi país porque había muchos floreros grises.
Porque estaba participando en la aniquilación de las flores y en la esterilización de mis amigos, más cobardes y queridos que yo.
¡Quizás lo tomé para pasar por esta locura que estoy viviendo ahora!
(FURIOSO, ALTO) ¡Lo tomé porque me dio la gana y no sabía lo que hacía!
Lo tomé porque en este momento estoy sudando hasta las bolas!

SOLDADO No se altere. Ella no lo vale. Aunque sea esa hembra grande, que te hace sentir como dices. No lo vale. Piensa en ti. Los demás no valen nada ¿Okey? Okey.

EUGENIO: ¿Okey?

SOLDADO: ¡Okey!

EUGENIO: Entenderlos...

SOLDADO: Entenderlos...

(Ambos ríen)

SOLDADO (Ríe) ¿Ves? Ya nos estamos entendiendo.

EUGENIO No sé cómo, pero me ha comprendido todo.

(Entra el POLICÍA: con un plato y un pan)

POLICÍA: Contándose intimidades?

SOLDADO: Está tan roto como todos

POLICÍA: Creías que en el extranjero la gente era mejor?

SOLDADO: Me hace sentir mejor saber que están igual de jodidos

POLICÍA: A mi también. (LE MUESTRA LA COMIDA A EUGENIO) ¿tienes hambre?

EUGENIO: (Contento) Ya era hora, tenía hambre.

POLICÍA: ¿Qué? ¿No tienes hambre?

EUGENIO: Me muero por comer.

POLICÍA: No tienes hambre ¿Eh? ¿Desconfías, de la comida?

SOLDADO: No tengas miedo. No te vamos a envenenar.

SOLDADO: Si te quisiéramos matar, ya estarías nadando, en la tierra.

(EL POLICÍA: toma el pan y lo parte en dos. La mitad más pequeña se la da al Soldado)

POLICÍA: Ya le dará hambre. Ya hablará para pedir la comida.

(Ambos comen)

SOLDADO Déjalo en paz. Puede que ponga bombas. Pero no es malo.

(Eugenio le extiende la mano para pedirle un poco de pan al Soldado. Este se conmueve pero le da la espalda y termina de comer su pan más rápido)

Eugenio duerme. El POLICÍA: Llena formularios mientras El SOLDADO, sentado en su silla, intenta silbar. No puede. Tararea entonces su tonada hasta que se da cuenta de que no se la sabe bien. Vuelve a intentarlo. Se vuelve a equivocar.

POLICÍA: Pierdes el oído.

Esta vez el POLICÍA: tararea la estrofa completa.

POLICÍA: Así es.

El Soldado lo intenta, pero vuelve a desafinar. El POLICÍA: ríe.

SOLDADO: Me gustaría saber dónde terminan los rieles.

POLICÍA: Los rieles nunca terminan. Llegan a una estación, como ésta y luego siguen a otra y otra.

SOLDADO Jamás he montado en tren, pero los veo llegar.

POLICÍA: No es lo mismo.

SOLDADO: Tú has viajado. Sabes del mundo.

POLICÍA: Me cuesta recordarlo.

SOLDADO Si yo viajara, jamás olvidaría mí camino.

POLICÍA: Si pudieras viajar te olvidarías hasta de ti mismo.¿Porque no nos cuentas otra vez la historia de tu padre y de la bomba?

SOLDADO: Te gusta esa historia

POLICÍA: Es graciosa.

SOLDADO Fue en la frontera y ella era extranjera. Una hermosa extranjera rubia que vestía de azul y hablaba precioso...

(Eugenio se levanta y mira fijamente al Soldado que cuenta la historia.. Pero ni el POLICÍA: ni el Soldado se dan cuenta que Eugenio está despierto. Poco a poco dejamos de oír la voz del Soldado. Aunque éste gesticula como si estuviera hablando animadamente.)

EUGENIO .. .Creo que el golpe me afectó el oído... No oigo nada. Me quedo sordo. O todos se han quedado callados para que yo no pueda oírlos. O ellos fingen que hablan para engañarme.

(Se oyen latidos, lejanos)

¿Qué es eso? Es... es... es... es... Un corazón. Nunca lo había escuchado tan fuerte. Suena alto. Como diciéndome algo.

(El sonido del corazón suena más alto todavía)

Está cerca, como un lamento. Me pone nervioso ¡Ya lo oigo, ya está, ya está, ya!

(Cesa el sonido del corazón. Se escucha sonido de agua)

¿Y eso? Agua. Corrientes de algo que se mueve dentro de mí. Creo que es... Es mi sangre, puedo oír que se mueve entre mis venas. Puedo oírla como si fuera un río desbocado ¿Será que me estoy muriendo?

(Sonidos extraños)

¿Y eso? Es el sonido de mis pensamientos. Cuando se abren paso. Cuando aparecen. Cuando están tratando de ser yo.

Puedo oír el sonido de mis órganos. El golpe que se dan mis pestañas rozando sobre mis ojos, el chirrido de mis labios cuando se separan uno del otro. El estrépito de mi saliva al caer por mis entrañas y puedo oír cuando rompe en el estómago. El bramido del viento entrando y saliendo de mis pulmones.

Puedo oír todo lo que sucede dentro de mi cuerpo pero nada más. Creo que me he quedado completamente sordo.

(oímos de nuevo, al final del texto de Eugenio, la tonada del Soldado)

SOLDADO: Mañana me voy al sur.

POLICÍA: ¿El sur? ¿Para qué?

SOLDADO: Allí hay cosas

POLICÍA: En el sur sólo hay gente.

SOLDADO: No importa, me voy al sur.

POLICÍA: Allá hay peores pasaportes. Y crímenes peligrosos.

SOLDADO: En el sur tienen informaciones. Sabes lo que sucede. Aquí podríamos estar... podríamos estar defendiendo una frontera que ya no existe y quizás nos enteremos de eso cuando sea demasiado tarde. O quizás han cambiado las leyes y nosotros no lo sabemos. Quizás ya no necesiten Soldados y todos estén en sus casas viendo televisión. Excepto yo. Quizás hay un nuevo jefe y seguimos aceptando a los antiguos.

Quizás hay tipos como éste, que hablan otro idioma, que leen libros extraños y que saben lo que están diciendo.

POLICÍA: ¿Tú crees que éste sabe lo que están diciendo?

SOLDADO: Seguro.

POLICÍA: ¿Por qué lo sabes?

SOLDADO: Porque tiene cara de seguridad. Mira fijo a los ojos. Es un hombre de convicciones.

POLICÍA: He visto dinamiteros con la misma cara de muñecos de torta.

(Sus voces se van filtrando con la de Eugenio. Y aunque ellos siguen hablando animadamente, sólo oímos a Eugenio, quien les observa)

EUGENIO: Se oyen como murmullos. Algo en la lejanía. ¿Qué estarán diciendo? Co... cosas de estado, naturalmente. Hablan del país. (Les oye) Seguramente hablan de mí. Y de mi tonta equivocación. Se ven buenas personas. Honestas. Inteligentes ¡Qué pena que no puedan entenderme! Creo que seríamos muy buenos

amigos.

Aunque están tan cerca y no pueda escucharles ni ellos me puedan oír a mi tampoco.

(Suenan las olas. Eugenio, sorprendido)

Y yo...Oigo... oigo las olas. Como si tuviera el mar aquí dentro.

Oigo el mar como si me estuviera mojando, como si me envolviera el cuerpo. Oigo también lo que está detrás de esta pared. Escucho un tren que viene y ya se ha ido, hace tiempo.

Oigo un niño en un parque, al que hacen llorar para tomarle una fotografía.

Oigo voces distintas, en otros idiomas y en el mío. Puedo escuchar el ruido de cinco ciudades extranjeras. Puedo oír el silbato de los fiscales de tránsito en Hong Kong. De un avión que aterriza en Frankfurt, y hasta los sollozos de una novia olvidada en Vancouver.

(Eugenio, apasionado)

Oigo música y pasos. Una fiesta a miles de kilómetros. Escucho risas y copas que brindan. Oigo desear felicidad en cinco idiomas que no hablo, pero que puedo entender.

Escucho el carraspeo de un ciego que intenta leer en Braille.

Oigo una mala noticia en clave Morse. Escucho declaraciones de amor vía telefónica y el encuentro de dos personas en una estación del tren, limpia y hermosa. Puedo oír el aplauso de un público agradecido en algún teatro desconocido del mundo. Escucho el rechinar de las nubes cuando pasan frente a la luna y oigo los fuegos artificiales de un fin de año.

(De pronto, Eugenio, nervioso)

Escucho un disparo. Oigo alguien caer. Oigo alguien que corre. Una puerta que se cierra y una radio que da noticias de pasado mañana como si fueran las de hace cinco días.

Oigo una multitud que se mueve toda hacia un mismo sitio y puedo oír que no sabe por qué.

Puedo escuchar tan lejos y a ellos, que los tengo aquí, apenas puedo oírlos... ¿Será que no estoy aquí? ¿O que me estoy muriendo? ¿O que estoy muerto ya?

(En ese momento, Eugenio se encuentra rodeado por el POLICÍA: y el Soldado)

POLICÍA: ¿Qué dice?

SOLDADO: Creo que reza

POLICÍA: Daba miedo

SOLDADO: estaba como poseído

POLICÍA: Será el demonio?

SOLDADO: O tiene fiebre

POLICÍA: o es un loco

SOLDADO: O cantaba

SOLDADO: (A Eugenio) ¿Cantabas? ¿Qué era todo eso que decías?

POLICÍA: ¿A quién insultabas? ¿Qué palabrotas utilizabas?

SOLDADO: A ver, prisionero. A ver...

EUGENIO: (aterrado) Si... sí...sí....

POLICÍA: Que es eso de «sí...sí...sí.»

SOLDADO: Lo repite constantemente

POLICÍA: Qué crees que signifique?

SOLDADO: Es como un saludo. Como "Hola"

POLICÍA: O quizás sea una afirmación. Quizás "Si" , quiere decir "Si"

SOLDADO: No creo, No se parece en nada "Si" a "Si"

POLICÍA: Pero en otro idioma quizás "Si".

SOLDADO: ¿ "Si"?

POLICÍA: "Si"

SOLDADO: No se parece. Fíjate. (A EUGENIO) Mira, Extranjero, ¿quieres que te fusilen?

EUGENIO: Si, si ,si

SOLDADO: y POLICÍA: "si, si, si" (Ríen)

SOLDADO: Quieres que te corte los dedos del pie y te los sirva en almuerzo?

EUGENIO: Si, si ,si

SOLDADO: y POLICÍA: "si, si, si" (Ríen)

SOLDADO: Ahora di: "soy una bestia de carga"

(El Soldado le hace señas a Eugenio para que repita lo que acaba de decir)

SOLDADO: Ahora di: "soy una bestia de carga"

EUGENIO: Soy una bestia de carga

SOLDADO: y POLICÍA: "si, si, si" (Ríen)

POLICÍA: Ahora yo. Déjame a mi. (A Eugenio) Di: "Soy un animal. Soy un sucio animal"

EUGENIO: (acusador) Sucio animal

POLICÍA: Qué?

EUGENIO: Sucio animal

SOLDADO: Parece que te dijo...

POLICÍA: ¿Soy un sucio animal?

EUGENIO: Si, si, si

POLICÍA: maldito. Te voy a matar

SOLDADO: Tranquilo, jefe. No puede entenderle. No sabe lo que dice.

POLICÍA: Me dijo "sucio animal"

SOLDADO: Estaba repitiendo. Como un lorito. Como un animalito salvaje. Verdad?

POLICÍA: A veces creo que se hace el tonto

SOLDADO: No nos entiende. Por ejemplo, fíjate, (A EUGENIO) ¿Tienes miedo?

(PAUSA)

SOLDADO: ¿Tienes miedo?

EUGENIO: Si

SOLDADO: ¿Te gusta el miedo?

EUGENIO: El miedo

SOLDADO: ¿Te gusta?

(Eugenio le hace señas que no entiende)

SOLDADO: ¿ves? No entiende nada.

(EL Soldado vuelve a silbar su tonada, ahora más afinada. Regresa a su silla. El POLICÍA: intenta hacer una llamada por teléfono pero parece que no hay línea)

SOLDADO: Me quiero ir al sur

(PAUSA)

POLICÍA: ¿Por qué no me cuentas otra vez la historia de tu padre y la bomba?

SOLDADO: Era en la frontera y ella era morena y llevaba un traje rojo....

(Suena el teléfono. POLICÍA: y Soldado se sorprenden)

SOLDADO: Yo pensé que estaba desconectado

POLICÍA: jamás ha sonado antes

SOLDADO: Bueno, mejor lo contesta jefe

POLICÍA: hazlo tu

SOLDADO: no, no puedo

POLICÍA: Tienes miedo?

SOLDADO: Usted es el comandante supremo de este puesto. Es su deber

POLICÍA: Pero podrías hacer que eres como mi secretaria o algo así

SOLDADO: Yo soy un Soldado no una secretaria

POLICÍA: Anda. Contesta tu. Es una orden

SOLDADO: Por las buenas, está bien.

(EL SOLDADO RESPONDE EL TELÉFONO. PONE CARA DE CIRCUNSTANCIAS)

SOLDADO: Si...Si.....Si.....Si... Un momento. (AL POLICÍA:) Es para usted

POLICÍA: ¿Quién es?

SOLDADO: Un jefe.

POLICÍA: (El POLICÍA:, aterrado, responde) Si....Si, soy yo... Si....Llegó hace 5 seis días.... Si.....Si...ha comido bien y habla hasta por los codos....Se bañó una vez, pero no huele mal. Nosotros también nos bañamos una vez y el Soldado ya se le nota....Si.....Si... *(De pronto, pone mala cara y mira a Eugenio. Eugenio se asusta)* ¿está seguro? ¿órdenes? ¿qué si revisamos en su cartera?

(El Soldado levanta a Eugenio y le saca la cartera. Se la entrega al POLICÍA: quien la revisa mientras habla)

Ya lo hicimos y claro...claro..si... si...

(Saca un papel de la cartera de Eugenio)

Aquí lo tengo. Si señor, tal y como usted lo decía. Le felicito. A la orden. No se preocupe. Pero antes de colgar, dígame una cosa, claramente, para poder proceder. Si, dígame: ¿Cómo está el clima por allá? ¿Cómo se visten las mujeres ¿Cuánto cuesta una cerveza? ¿Cómo se llama el Presidente? Alo? Alo? Alo?

(Cuelga el teléfono. Eugenio le mira, esperanzado)

EUGENIO: ¿Está todo bien? ¿Todo listo? Ya se han dado cuenta de la equivocación?

(El Soldado y el POLICÍA: lo miran y van hacia el. Lo vuelven a esposar. Todo muy violento)

EUGENIO Pe...pe...pe...Espero, por dios, que no vayan a cometer un error. Espero que no. Que no me vayan a hacer nada...

SOLDADO Es mejor que te calles...

(En ese momento, oímos ruido de tren. Por la ventanilla de un tren se asoma una mujer –o oímos su voz en off)

VOZ DE MUJER (Con acento suramericano) Oiga... ¿puedo ayudarlo?

EUGENIO Estos señores que... que... ¿QUÉ?

VOZ DE MUJER: ¿Necesita ayuda?

EUGENIO Usted habla español... usted habla ... ¡Gracias a Dios!
(A la mujer. Alto) ¿Dime dónde estoy? ¿Qué país es este? ¿Cómo se llama?

*(Un ruido ensordecedor aplasta sus palabras..
El Soldado empuja bruscamente a Eugenio hacia otro lado. Eugenio intenta llamar a la Mujer, pero ya no le escucha. Se ha ido.)*

EUGENIO: Espere, ella habla mi idioma... espere...

POLICÍA: ¡Muévete!

EUGENIO ¿Qué dijo? ¿Qué está sucediendo?

POLICÍA: Hemos encontrado algo importante. Recibimos información de la capital. Nos han dado datos que hemos corroborado con su identificación.

(El POLICÍA: le da el papel al Soldado)

SOLDADO: ¿Y esto qué es?

POLICÍA: Lo traía en la cartera. Está todo podrido.

SOLDADO: ¿Sí, pero qué es?

POLICÍA: Un carné.

SOLDADO: Entiendes lo que dice?

POLICÍA: Perfectamente.

SOLDADO: Pero...¿En qué idioma está?

POLICÍA: En el nuestro.

SOLDADO: ¿En el nuestro?.

POLICÍA: Aja (LEE) «carné de conducir. Ciudadano Eugenio Gant, De este domicilio y ciudad, etc. Fecha 19 de Julio”. Tiene foto. Tiene cosas de fotomatón.

SOLDADO: (A Eugenio) ¿Esto es tuyo?

(Eugenio lo ve. Apenas puede reconocerlo)

POLICÍA: ¿Este es usted?

(Eugenio lo ve fijamente)

SOLDADO: Se le parece.

(Eugenio tiembla)

POLICÍA: ¿Por qué se hace el que no nos entiende? ¿Por qué finge que habla otro idioma? Usted es de aquí. Este es su país. Usted habla nuestro idioma. Lo tenemos plenamente identificado.

Han llamado de la capital con sus datos. Usted es funcionario del Ministerio de Agricultura. Trabaja allí recibiendo solicitudes. Usted las sella. Usted las tramita. Usted las archiva. ¿Por qué se ha hecho pasar por otro?

SOLDADO: ¿Qué escondes? ¿Por qué te haces pasar por un extranjero? ¿Es que no quieres a tu patria? ¿Es que lo has olvidado todo?

POLICÍA: Con lo que este país ha hecho por ti! (Con furia) ¿Reconoces este papel? ¿No le parece conocido todo esto?

EUGENIO: Sí.. soy. Soy yo. Tenía veinte años y pensaba que nunca me iba a morir. Que el mundo era un pastel y yo un niño en cumpleaños. Es mi Licencia de Conducir. Y este es mi nombre y...Dios mío! Estoy en mi país. Soy de aquí. Pero es que todo ha cambiado tanto!

POLICÍA: Qué dices?

SOLDADO: Que está muy enfermo, que ha viajado por 12 continentes y en todos ha encontrado Soldados felices, excepto aquí. Que aquí no le gusta y que se quiere ir al sur.

POLICÍA: Muy bien. Lo mejor es deshacernos de él

EUGENIO: He regresado y no reconozco nada. Hablan todos tan distinto, tan raro, tan extranjero

POLICÍA: Mételo en el próximo tren. Que se vaya

SOLDADO: Pero no tiene pasaporte

POLICÍA: Mejor. Así el problema es de otra frontera y otro POLICÍA:

SOLDADO: Y otro Soldado.

(El POLICÍA: sale, pero antes, arranca el teléfono y se lo lleva)

POLICÍA: Estoy harto de la capital!

(El POLICÍA: sale)

SOLDADO: (a Eugenio) Bueno, te vas. Y no passport

EUGENIO: No, claro que no.

SOLDADO: Vámonos

EUGENIO: A donde?

SOLDADO: Te vas en tren

EUGENIO: ¿ Para dónde?

SOLDADO: A donde terminen los rieles.

EUGENIO: Pero vivo en este país, por la vía de algún lugar, muy cerca de alguna parte

SOLDADO: Seguirás dando tumbo por el mundo

EUGENIO: Ahora estamos hablando, nos estamos entendiendo

SOLDADO: Si, ya te entendemos. Pero no nos importa.

(El Soldado lo toma para lanzarlo al tren.)

EUGENIO: Gracias

SOLDADO: Adiós

(Lo lanza. Ruido de trenes.

El Soldado va a su silla. Tararea la canción y se queda dormido.

Eugenio recoge el mapa, se endereza, agita su cabeza. Se escucha, otros pasajeros y personas hablando en distintos idiomas. Observa un cartel en un idioma desconocido que, aparentemente, le da nombre a la estación.

Eugenio toma su maleta y camina a tientas por la estación, oyendo las voces reverberadas del anunciador, también en un idioma indescifrable.

*Eu
genio busca hablar con alguien, pero nadie se detiene. Se sienta sobre su maleta.
Mira su reloj y no cree la hora*

Pero nadie está cerca, solo voces.

Entonces el SOLDADO, se despierta y como quien se levanta todos los días de la misma manera, comienza a gritar.

SOLDADO: Todo el mundo fuera!. Vamos a cerrar la estación. Todo el mundo fuera!

Eugenio lo ve y entusiasmado se le acerca

EUGENIO: Señor, mire, me podría, señor, mire, yo, yo...

SOLDADO: Desalojen la estación, vamos a cerrar. Hasta el Lunes!.

EUGENIO: No entiendo lo que dice, señor, pero...

SOLDADO: Fuera! Fuera todos!

EUGENIO: Ah? No le entiendo el idioma que...

SOLDADO: Ah? Qué dice?

EUGENIO: Qué está diciendo?

SOLDADO: Qué coño quieres?

EUGENIO: Sabe usted eh...¿Dónde estoy? ¿Qué país es este?

SOLDADO: No le entiendo ¡Passport!

EUGENIO: ¡Ahh! Pasaporte. Aquí lo tengo. Claro, pasaporte. Lo debo tener por aquí

Ruido de trenes

Oscuro

Bibliografía

- Alatorre, Claudia Cecilia, *Análisis del drama*, México: Col. Escenología, Gaceta, 1986
- Aristóteles, Universidad Arcis. *Poética*. Edición electrónica <http://www.philosophia.cl>
- Artaud, Antonin. *El teatro de la crueldad* Buenos Aires: Sudamericana, 1971.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*: Buenos Aires: Sudamericana, 1971.
- Azparrén Giménez, Leonardo. "El teatro Venezolano en una encrucijada" *Latin American Theatre Review*, 25:2, 191-196. Primavera 1992
- _____. *Documentos para la historia del teatro en Venezuela, Siglos XVI, XVII y XVIII*. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana, C. A. 1994
- _____. "Román Chalbaud: el realismo crítico en el teatro venezolano de los sesenta." *Latin American Theatre Review*, Vol. 33:2, 21-41. Primavera 2000
- _____. "Procesos en el teatro venezolano de los ochenta" *Latin American Theatre Review*, Vol. 33:2, 21-41. Primavera 2000
- Beckett, Samuel, Traducciones de Jase Sanchis Sinisterra, Ana María Moix y Jenaro Talens. *Teatro Reunido, Eleutheria, Esperando a Godot, Fin de Partida, Pavesas, Film*. México: Marginales Tusquets, Junio 2006
- Bentley, Eric. *La vida del drama*. México: Paidós, 1992.
- Bogart, Anne. *La preparación del director*. Traducción David Luque. Barcelona: ALBA, Artes Escénicas, 2008.
- Brook, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona: Nexos, 1986.
- Chejov, Anton. *Tío Vania*. España: Edición especial, Bruguera, Junio 1972
- Chejov, Mijail. *Sobre la técnica de la actuación*. Barcelona: ALBA Literaria, 1999
- Copi, Irving. *Introducción a la lógica*, Colaborador en la traducción Edgar Antonio González Ruiz. México: Limusa, 1964.
- Cunil Grau, Pedro. *Venezuela II, El espejismo petrolero*. México: REI México, 1990
- Esslin, Martin. *The theatre of the Absurd*. England: Penguin 1980
- Estudios de Política exterior, colaboración de Julia García y Gabriela González de Castrejón. *Venezuela, política, sociedad, economía*. Madrid: Biblioteca nueva, 2004
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Síntesis, 2001

- Gutiérrez, Alfonso. "XIII Festival Internacional de Teatro, Caracas". *Latin American Theatre Review*. Vol. 35:1, 155 – 159, Otoño 2001
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI, 1970.
- Hernández Velázquez, María Virginia. *El absurdo Arquetípico*. México: Plaza y Valdez Editores, 1998.
- Ionesco, Eugene, Traducción de Eduardo Paz leston. *Notas y contranotas, estudios sobre el teatro*. Buenos Aires: Losada, 1965
- Lipovetsky, Giles, Traducción Joan Vinyoli y Michèle Pendanx. *La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 2009
- Lobato Morchon, Ricardo. *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*. Madrid: Vebum, 2002
- Maldonado Ortega, Rubén. *Absurdo y rebelión : una lectura de contemporaneidad en la obra de Albert Camus*. Barranquilla, Colombia: Uninorte, 2008
- Marinetti, Filippo Tommaso, 1876-1944. *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Del cotal, 1978
- Obregón, Rodolfo. *Memorias, Ludwik Margules*. México DF: Arte y escena, 2004
- Ott, Gustavo. *Passport*. Edición electrónica, www.gustavoott.com.ar. Madrid: SGAE, 2002
- Paternina Ríos, Zoila. "César Rengifo y el teatro venezolano." *Latin American Theatre Review*, 32:2, 117-135. Primavera 1999
- Plamenatz, John. *La ideología, Por John Plamenatz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española, edición 22ª*. Madrid: Diccionesarios Espasa, 2001
- Ramos Núñez, Rafael. *El Teatro del Absurdo como subgénero dramático*. Revista de la Facultad de Filología. Oviedo: Universidad de Oviedo, v. 31-32, p.631-644. 1981
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la Estética*. México: Debolsillo, 1992.
- Serreau, Geneviève. *Historia del "Nouveau Theatre"*. Traducción de Manuel de la Escalera. México DF: siglo XXI editores, 1967
- Stanislavski, Konstantin. *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: La Pléyade, 1976