



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO

Facultad de Humanidades y Educación

Escuela de Comunicación Social

Mención Audiovisual

Proyecto de grado

Código: AA-29

Elaboración de un texto dramático original. SALA DE ESPERA

Nombre del tutor: Markel Mendez **Email:** markelm@hotmail.com

Nombre Tesista 1: Daniela Maestres

Cédula: 17.402.401 Expediente: 109712 Mención: Audiovisuales

Teléfono:04149263861 Email: danguil@hotmail.com

A mi madre: Gracias por despertarme.

AGRADECIMIENTOS

A mi familia por apoyarme y creer ciegamente en todo lo que hago y lo que me propongo. A mi papá, por ser fuente de inspiración y fortaleza. A mi mamá, por lograr sembrar en mí la semilla de la duda, la curiosidad y el análisis. A Markel por su presencia y su tutoría incondicional y constante. A Adriana por guiarme de la mano por un recorrido difícil pero de resultados sorprendentes. A todos los que se atrevieron a jugar conmigo por un rato y finalmente, a ti por ser un pilar fundamental para la realización de este trabajo y una compañía en la travesía.... A todos gracias...

INDICE DE CONTENIDOS

Introducción	6
Parte 1. Etapa de Catarsis: Marco Teórico	11
A. Forma: El teatro como vía	13
Teoría teatral	15
B. Fondo: El teatro del siglo XX y la introspección	37
El teatro del siglo XX	37
Los mecanismos de defensa y el insight	48
Parte 2. Etapa de Elaboración: Marco Metodológico	57
Objetivos	59
La experiencia psicoanalítica y los proceso creativos	59
Basamentos estructurales de la pieza	62
Parte 3. Etapa de Insight: Texto dramático	85
Texto dramático	87
Recomendaciones	139
Conclusiones	141
Bibliografía	144
Anexos	146

RESUMEN

El propósito del siguiente trabajo es elaborar un texto dramático tomando como base el proceso de insight psicoanalítico y los mecanismos de defensa según las teorías de Sigmund Freud. El tema principal es la dificultad que tiene el hombre para poder verse a sí mismo. Esto se quiere comunicar a través de la elaboración de personajes y situaciones, tomando como soporte dichas teorías junto a la influencia de dramaturgos que siguen el lineamiento pertinente como lo son Pirandello, Beckett y Ionesco. Luego de la elaboración del texto, se llega a la conclusión personal de que este trabajo es una especie de recorrido introspectivo para la tesis de una vivencia importante. El texto quiere transmitir que poder llegar a conocernos por dentro, es una experiencia vital para la comprensión de quienes somos.

The purpose of the following thesis is to elaborate a drama play based on the psychoanalytic insight process and the defense mechanisms of the human being according to Sigmund Freud. The main theme is the difficulties that man has when it comes to understanding himself and not being aware of it. The play was elaborated with characters and situations based on these two psychological theories, joined by the influence of playwrighters such as Pirandello, Beckett and Ionesco. After writing the play, the personal conclusion reached is that this ended being an introspective journey of a very important moment in life for the thesis writer. The manuscript wants to send out that knowing ourselves deep inside is a vital experience for us to comprehend who we really are.

INTRODUCCIÓN

Los seres humanos, por lo general, solemos dedicar poco tiempo a la introspección. La cotidianidad nos consume convirtiéndonos en seres autómatas, más alerta de los estímulos externos que de los estímulos internos. Como dice Victor Krebs: “La actitud cultural moderna está predicada precisamente en la suspensión del sentimiento y en el desconocimiento del cuerpo como fuente del saber.” (Krebs, 1995:58). Así el conocimiento se vuelve frío, mecánico y superficial y los criterios de valor trascendentes cambian por criterios de utilidad y medidas de comercio. Esto es lo que caracteriza a nuestra época. Son estos los problemas ligados a la inteligencia, aquellos que nos ayudan a obtener logros dentro de la vida práctica, pero como afirma Krebs: “...es [este] un conocimiento que carece de profundidad... sin conexión con la emoción del cuerpo, la inteligencia se vuelve superficial y su conocimiento pierde toda dimensión moral.” (Krebs, 1995:18). Apoya esto Gemma Corradi al afirmar que el hombre civilizado se encuentra aburrido porque se ha hecho incapaz de cultivar un saber conectado con la vida interior. Platón decía que “toda acción capaz de ocasionar aquello que desde lo no-presente pasa y avanza a presencia es ‘poiesis’, producir, traer-ahí-adelante.” (Corradi en Krebs Victor J. 1995:83). Esto se asemeja a lo que Freud denomina la introspección que consiste en hacer consciente lo inconsciente. (Krebs, 1995)

El ser humano necesita mirar hacia adentro y darse cuenta de que lidia, día a día, con esos conflictos que parten de él mismo y pueden ser resueltos solo si se toma conciencia plena de ello. Es necesario para esto, estar alerta del entorno, tomar de él lo que sea necesario y poder interiorizarlo prestando atención también, a todo aquello que pasa dentro de nosotros. Este balance entre lo externo y lo interno es vital para comprendernos como seres integrales. “Conectar el pensamiento con la interioridad, le da sentido a nuestras palabras y les otorga trascendencia a nuestras acciones, agregándoles esa otra dimensión que las hace

relevantes para quienes somos desde lo más hondo y oculto de nosotros.” (Krebs, 1995:18).

Los comunicadores sociales debemos tener todo lo anterior presente, puesto que para cualquier tipo de mensaje, sea oral, escrito o audiovisual, que se quiera transmitir, es necesario tener claridad del contenido, de aquello que se quiere decir y que traspasa la forma. Sentí la necesidad de indagar y sumergirme en esa búsqueda del mensaje a través de mi proceso psicoanalítico que será el que le de estructura de contenido a este trabajo. Mediante la exploración de mi interioridad con la terapia, he ido consiguiendo el fondo de aquello que quiero transmitir. Como comunicadora, siento la necesidad de plasmar todo eso que me inquieta en algún tipo de mensaje para poder compartirlo, pero más importante, para poder examinarlo mejor.

Ese contenido tan necesario, llegó a mí en el momento en que tomé conciencia de la existencia de ese mundo interior manejado por funciones y conflictos mentales que se salen de nuestro conocimiento consciente. Fue entonces cuando decidí seguir investigando el camino de la introspección y de darle forma a este descubrimiento a través del teatro. Como comunicadora, siento un compromiso conmigo misma de poder exteriorizar aquellos descubrimientos que considere importantes. He experimentado, hasta cierto punto, el entendimiento que puede obtener el hombre al poder verse a sí mismo y conseguirse en el espejo. Todos tenemos una identidad que no puede ser perdida, todos sentimos, pensamos, tenemos valores que hemos ido adquiriendo con el tiempo. Y eso nos da esperanza y nos aferra a la vida... nos da fe. Eso no lo podemos perder.

Muchas veces, el espejo que nos dibuja como seres integrales, se fragmenta dejando pedacitos sin unir, pedacitos que por momentos perdemos y que a veces no podemos volver a encontrar. Esa es la eterna búsqueda del hombre: conseguir mantener la unidad de esa imagen que nos muestra el espejo. Y si esto no es posible, lo más importante será que el hombre tenga conciencia del fragmento que no está, y sepa lidiar con sus espacios vacíos, sabiendo que eso que

falta, forma parte de sí mismo y sus consecuencias son responsabilidad suya y de nadie más.

Es relevante entonces poder conectarnos con el alma, que según las palabras de Krebs es “La condición en la que la inteligencia se alimenta y adquiere su sentido de la emoción auténtica.” (Krebs, 1995:17). Lorca nos habla también de la importancia de conectarnos con lo que llama “el duende.” (Lorca en Krebs, 1995:25) que no es más que el contacto con nuestra propia conciencia, que exige la renuncia a la inteligencia. Es la entrega a una fuerza interna sobre la cual no tenemos control y que representa el alma. Despejando ambos conceptos, encontramos que tanto Krebs como Lorca, se refieren al cultivo de la interioridad. Lamentablemente, el hombre contemporáneo ha perdido la capacidad de tener ese contacto y de ver más allá de las apariencias sensibles. (Krebs, 1995)

“El arte, en su más original instancia, es el intento de la conciencia humana de expresar; a través de la imagen natural, su fundamento trascendente.” (Krebs, 1995:50). El teatro es, y ha sido siempre, un medio de comunicación que puede llevarnos a la reflexión. Un medio a través del cual sentimos, pensamos y nos compenetramos con nosotros mismos. La cercanía con los elementos teatrales, por encontrarse en el mismo espacio y tiempo, nos brinda un mayor grado de identificación con aquello que este nos sugiere vivir. Tomando el texto dramático como medio de transmisión, quiero realizar un ejercicio de reflexión introspectivo sobre la interioridad del ser humano. A través de este medio, podré además comunicar el mensaje a otros, manteniendo ese balance entre lo interno y lo externo, tan necesario para una visión completa sobre cualquier tema.

Es de gran importancia para mí, reflejar en este trabajo la función del teatro como un medio que quiere expresar un contenido. La comunicación social ha ido olvidándose con los años del contenido y del mensaje y se ha ido enfocando más en los avances tecnológicos de los que se valen los medios para comunicar. Esto genera un desbalance que le resta importancia a la esencia vital de la mayoría de los mensajes audiovisuales. Es importante generar un equilibrio entre la técnica y el fondo que no le quite protagonismo a ninguno de los dos. Quisiera, a través del teatro, poder relacionar como mencioné previamente, la

comunicación social con esta búsqueda y descubrimiento interno. Es este mi planteamiento: Quiero poder transmitir a través del medio audiovisual más íntimo que existe, la importancia de uno de los descubrimientos más íntimos que el ser humano puede llegar a tener: el de contactar consigo mismo. (Krebs, 1995)

La tesis está dividida en tres partes que se corresponden con las etapas del proceso de introspección psicoanalítico. La primera parte se denomina: Etapa de Catarsis. Es el momento en que el paciente llega lleno de conflictos y comienza a hablar de sus problemas y de su situación sin realmente tener conciencia de las conexiones e importancia de aquello que dice. Tiende a hablar de diversos temas y a colocar sus problemas en elementos externos. Esta etapa se corresponde con el marco teórico, donde se tocan los distintos tópicos que servirán de referencia y que irán cobrando importancia a medida que el trabajo avance. A su vez, el marco teórico se dividirá en dos aspectos fundamentales: la forma y el fondo. La forma es la técnica, todo aquello que concierne a la estructura de creación teatral. Estos son los dos componentes del marco teórico y constituyen los temas necesarios para poder pasar a la siguiente etapa. El fondo está conformado por la información psicoanalítica relacionada con la introspección y los mecanismos de defensa, y aquello concerniente a los dramaturgos y movimientos teatrales seleccionados que aportarán materia prima a la creación del texto dramático a presentar.

Seguidamente se encuentra la etapa de elaboración, donde el paciente comienza a conectar aquellos temas que presentó en la etapa de catarsis: situaciones, sentimientos y fantasías que lo perturban. Se inicia entonces la unión entre su mundo interno y externo, así comienza su acercamiento al problema de fondo. Ello corresponde al marco metodológico donde, en base a la información recolectada en el marco teórico, se comienzan a elaborar los elementos que entrarán en juego en la obra: situaciones, personajes, símbolos, etc. Finalmente, está la etapa de insight. En ella, el paciente vincula todo lo que ha venido trabajando y se da cuenta de que parte de sus comportamientos y conductas están íntimamente relacionadas con conflictos internos. Esta etapa se corresponde al texto dramático, donde plasmaré el fruto de todas las etapas anteriores y expondré

mi conclusión sobre el tema que he decidido trabajar. (M, Maestres. Entrevista personal, 23 de Julio, 2007)

El uso de la analogía de las etapas del proceso psicoanalítico planteadas a grandes rasgos, ofrecen un marco amplio que permite estructurar las tres fases del proceso de investigación. El lector encontrará a lo largo de las presentes páginas, citas de autores diversos, alusivas a los temas y al hilo argumental del trabajo. Estas constituyen conexiones libres en el proceso creativo como expresiones del inconsciente. Se completa así, sumando cada parte de esta tesis, un proceso de introspección, como el que ocurre con el hombre, que culmina en una reflexión sobre la importancia de este mismo tema para el ser humano.

“Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos.”

Jorge Luis Borges

PARTE 1. ETAPA DE CATARSIS: MARCO TEORICO

La etapa de Catarsis, dentro del psicoanálisis, es el momento inicial de la terapia en donde el paciente habla libremente de todo aquello que lo perturba o que venga a su cabeza por asociación libre. Es el momento en que el inconsciente y el consciente depositan información a primera vista inconexa y que le servirá al analista y al mismo paciente como material primario sobre el cual trabajar y conseguir respuestas a los problemas que se llevan a la terapia. Incluso se identifican problemas que ni siquiera estaban planteados en primera instancia. Es el momento donde las emociones encuentran un espacio para fluir a medida que van tomando forma a través de la palabra. Esta etapa representa un período de extremo alivio para descargar la presión psicológica y emocional por los problemas que el conflicto trae y que necesita ser depositada en un lugar, en un espacio y en un tiempo determinado. Es el momento donde se puede expresar el pensamiento fragmentado. Este, es característico por su ausencia de linealidad y coherencia conceptual. Se plantea como un rompe cabeza, donde es necesario encontrar el hilo conductor para ubicar cada una de las piezas en el lugar que le corresponde.

Relacionando este concepto con el trabajo de grado, se corresponderá con el marco teórico, donde el tesista desarrollará ciertos temas fundamentales para la ejecución y que más adelante comenzarán a hilarse entre sí. Aunque el marco teórico ya tiene cierto grado de elaboración que, para la etapa de catarsis psicoanalítica, es muy avanzado, estos dos procesos se corresponden dado que el marco teórico es la manera de conseguir los conceptos y los temas universales sobre los cuales crear la pieza. Esta primera parte, a su vez, está dividida en lo que corresponde al fondo -o tema central de la pieza- y a la forma, que es todo lo concerniente al medio a través del cual se busca transmitir el mensaje (M, Maestros. Entrevista personal, 13 de Agosto, 2007).

“Si la gente nos oyera los pensamientos, pocos escaparíamos de estar encerrados por locos.”

Jacinto Benavente

A. Forma: El teatro como vía

El problema de la introspección en el ser humano, será planteado a través de un texto dramático con la idea de que, eventualmente, dicho texto se convierta en una obra de teatro. Este medio artístico fue escogido por razones concretas que se exponen a continuación.

“Aristóteles subraya la aparente similitud entre la experiencia y el arte (y la ciencia). Ella se debe a que arte y ciencia nacen, como se ha visto, de la experiencia... Ya en Gorgias (448C) de Platón, decía Polo -y Aristóteles no lo olvida- que la experiencia produce el arte.” (Capellaneti, 1991: IX)

La similitud entre experiencia y arte, y uniendo además la ciencia, sugiere el arte como medio de transmisión de mensajes producto de la psiquis del hombre. Estos mensajes, se refieren inevitablemente a su experiencia, puesto que ella recopila todo lo que el ser humano ha vivido. Se sabe que las vivencias nacen de la memoria y son una especie de consolidación de recuerdos a través de relaciones asociativas entre espacio y tiempo. A raíz de ellas, es que el hombre va conformando su personalidad y las características que lo consolidan como ser único entre los demás.

El arte, por su lado, surge a raíz de la vivencia de experiencias que se van haciendo, en cierta medida, universales y entendibles para una mayoría. Pero “La experiencia, por más amplia que sea, no trasciende de lo singular.” (Capellaneti, 1991: VIII). Es por ello, que la experiencia puede manifestarse como un hecho concreto, un cuadro, una escultura, una obra teatral, etc. Sin embargo, el arte tiende a colocarse por encima de la experiencia teniendo la capacidad de ir a lo universal, de conseguir la sustancia de la experiencia. El experto sobre alguna materia (el médico, científico, el conocedor al fin) sabe que las cosas son, conoce su existencia; pero el artista conoce además la esencia de esa misma cosa. Este, es capaz de indagar más profundamente en lo que rodea a tal experiencia y sacarla del mero hecho. La prueba de ello, consiste en la capacidad de transmitir arte y en

la incapacidad de transmitir experiencia. “Quien posee arte lo puede enseñar o transmitir por medio de palabras; quien tiene una experiencia jamás podrá transferirla (nadie escarmienta en cabeza ajena).” (Capellaneti, 1991: IX-X). Por consiguiente, podríamos decir que la experiencia no es sabiduría, mientras que el arte sí comienza a serlo. Su actividad supone el concepto universal y el conocimiento de las causas del hecho concreto.

Para Aristóteles, la esencia de las bellas artes (aquellas que imitan la realidad produciendo admiración o placer), es la imitación. Esta no debe ser tomada en su sentido riguroso de reproducir fielmente figuras o comportamientos. Aristóteles lo desarrolla como un concepto más amplio, donde se busca la imitación también de la esencia humana y de su naturaleza. Se persigue recrear elementos como conceptos universales. Sin embargo, el arte se da la libertad de poder imitar las cosas, no necesariamente como lo que representan, sino también mejores o peores de lo que son. Es un privilegio del artista poder deformar o idealizar sus modelos. Es por ello que este concepto de imitación en el arte, no excluye la creación, en la que se fundamenta también el hecho artístico. Un elemento adicional al placer que producen las bellas artes, es el conocimiento que generan.

Al contemplar imágenes, se aprende sobre sus representaciones y también sobre como podrían o no deberían ser. A través de la observación, se llega a la Catarsis teatral que, tomando en cuenta los planteamientos Aristotélicos y sus evoluciones, se produce en la tragedia mediante la elevación de lo singular a lo universal. Busca transferir las pasiones de lo irracional del alma a lo concreto en la parte intelectual. Es de esta forma, que se llega al fin último del arte. Si el entendimiento eleva el alma hasta lo universal, no dejará de influir en lo personal y se extenderá a los sentimientos y a la voluntad. El drama para Aristóteles se especifica porque imita acciones elevadas. Se plantea que la tragedia no representa a los seres humanos en su pura esencia, sino en su actividad, es decir, a sujetos que viven y actúan. Es preferible, para relatarla, hacerlo mediante la acción y no la narración. (Capelletti, 1991)

El teatro, dentro de las expresiones artísticas, es la que de forma integral ayuda al hombre a reencontrarse con aquello que constituye la esencia del ser: el cuerpo y la voz. Es un punto de convergencia entre la civilización y la idea de naturaleza. Busca conectar lo gestual, lo primitivo, lo gutural con lo racional. A través de nuestro centro de acciones (cuerpo) y de la manifestación física del lenguaje (voz), el teatro se aleja de otras expresiones artísticas y se convierte en un recurso revelador y una instancia de conocimiento. Así por ejemplo, la literatura es el arte del lenguaje; la pintura y escultura son artes visuales que utilizan el lenguaje de la forma, textura y color. Ninguna expresión artística combina, como lo hace el teatro, la voz y el cuerpo de forma tan espiritual.

El contacto íntimo con el espectador, donde la experiencia teatral se personaliza y se vuelve irrepetible, ha hecho de este medio artístico un rito. Esta ritualidad del teatro se ha ido perdiendo a medida que las otras formas artísticas y mediáticas han ido tomando fuerza. La televisión, el cine y otras vías de comunicación que se han ido popularizando por su carácter masivo, inmediato y tecnológico, le han ido quitando terreno al teatro como forma comunicacional y lo han ido relegando a un medio de entretenimiento y espectáculo que ha perdido trascendencia. (Gómez, 2007)

Teoría Teatral

Para el desarrollo de la pieza teatral, es necesario contar con una base metodológica que sirva de marco estructural para la construcción del texto. Se utilizará para dicho fin el trabajo de cuatro autores fundamentales: Aristóteles, Roman Jakobson, Tadeuz Kowsan y María Paz Grillo. A través de sus teorías se elaborará una metodología para la formación del texto que tendrá como resultado la estructura completa para su creación.

El Género Teatral: La Tragicomedia

“Todas las artes buscan imitar la realidad, pero se diferencian en los medios con que imitan, que objetos de imitación toman y como imitan.” (Grillo Torres, 2004:139). Por ello surgen los géneros teatrales, para diferenciar las distintas formas de emulación del entorno, siendo unos más o menos apegados a esta, pero siempre evocando algunos aspectos que le permitan al espectador reconocer en mayor o menor grado algo que llame su atención. La teoría de dichos géneros se inicia con la *Poética* de Aristóteles.

En la actualidad, el estudio del género presenta varios problemas. Algunos críticos ven esta clasificación como obsoleta y otros rehúyen a los encasillamientos de los textos dramáticos y los defienden como creaciones únicas. Toda obra tiende a incluir elementos que resisten a la catalogación, y otras presentan elementos comunes a más de un género. A pesar de todo esto, es conveniente a la hora de la puesta en escena, tener claro el tono, tempo y la estética predominante del texto. Por ello, el género dramático se presenta como una guía para ayudar a definir dichos parámetros. El conocimiento de estas particularidades colabora a clasificar, estudiar e incluso comprender un texto dramático. La tragedia y la comedia son los géneros por excelencia del teatro clásico. Sin embargo, han derivado de estos muchos más como la tragicomedia, el melodrama, el teatro cómico breve, la farsa, el sainete, el vodevil etc. Para este trabajo se ha seleccionado la tragicomedia como lineamiento a seguir.

La tragicomedia es un género que combina aspectos de la tragedia y de la comedia. Se cruzan todos sus elementos para realzar aspectos de ambos. Así los personajes son de clases y niveles intelectuales distintos, la lengua es culta y vulgar y los objetivos del héroe no tienen que cumplirse obligatoriamente. La tragicomedia responde a un género híbrido utilizado inicialmente por Plauto en el prologo de *Anfitrión*. Aquí se hace referencia a que aparecen personajes que son Dioses (propios de la tragedia) y humanos por igual. Nuevamente, el término se emplea en el renacimiento con *La Celestina*, donde se mezclan amos y criados y se consiguen elementos cómicos pero hay un final trágico. (Grillo Torres, 2004)

Elementos que definen la tragicomedia:

- Obras pueden tener tono serio o cómico.
- La acción se complica con diversos incidentes.
- El desenlace puede ser feliz o desgraciado.
- La presencia de elementos cómicos y trágicos es dispuesta a juicio del dramaturgo sin valerse por las reglas que usualmente rigen a la tragedia y a la comedia.

Al ser este un género híbrido resultado de dos naturalezas casi opuestas, puede que estas se intercambien y comience con humor precipitándose la tragedia solo al final o viceversa. También es válido que los elementos humorísticos estén dispersos a lo largo de todo el texto a pesar de que el trasfondo sea trágico. El humor nunca llegará a su punto álgido y la tragedia estará, de igual modo, matizada. Así se conseguirá un equilibrio entre dos géneros tan disímiles como lo son estos. Muchos teóricos se plantean si es pertinente o no, catalogar como tragicomedia al teatro del absurdo debido a su aparente comicidad y su trasfondo trascendente, desolador y acusativo.

“No hay alternativas; si un hombre no es trágico, es ridículo y dolorosamente ‘cómico’... Y al revelar su absurdidad uno puede lograr un tipo de tragedia.”

Eugene Ionesco

Estructura Dramática

“No existe una estructura dramática típica y universal. Toda evolución de contenidos y todo nuevo conocimiento de la realidad producen una forma adaptada a la transmisión de contenido.” (Pavis en Grillo Torres, 2004: 111). En el teatro occidental se dan dos tipos de construcción dramática: la aristotélica y la no aristotélica. Es común que los textos tengan elementos de ambas estructuras, sin embargo tiende a predominar una sobre otra. Es evidente que siendo el texto dramático un producto de la aspiración de su autor, no sigue modelos rígidos y no se adecúa estrictamente a estos tipos de construcción. De hecho, en el teatro moderno, aunque tiende a haber cierta preferencia por la estructura no aristotélica,

se da la creación de textos que lindan entre ambos modelos. Esto se podría denominar la antiestructura. (Grillo Torres, 2004)

La estructura aristotélica se basa en el esquema de la dramaturgia clásica. Según este modelo, todas las situaciones que ocurren en el drama suceden a otras por una relación de causalidad. Si extraemos alguna de ellas se derrumbaría todo el texto. El encadenamiento de escenas produce que cada una adquiera sentido unida a las demás. Por lo general, la materia argumental está dividida en tres actos. En el primero se presentan a los personajes y el problema, ocurre un incidente que desestabiliza la situación inicial y se introduce el conflicto; en el segundo acto se complica la situación; en el tercero se da el clímax, que es una consecuencia de todo lo anterior y finalmente se da la resolución del conflicto. Dicha resolución puede ser triste o feliz según el género, pero en todos los casos se debe concluir la historia que se estaba contando. En el final, se debe restablecer un orden. Se cumple una especie de justicia donde los personajes pagan por los errores cometidos o son recompensados por sus acciones.

La acción, que se explicará más adelante, suele concentrarse en uno o pocos espacios y en un tiempo corto ciñéndose a la estructura de los tres actos. El espacio, ya sea interior o exterior, debe estar definido. Los personajes, al menos los principales, tienen una historia y un carácter que evolucionará a lo largo de la pieza. Podemos notar como hay un cambio, una progresión o una maduración de sus personalidades lo que les da una sensación de realidad. Las obras de esta estructura suelen presentar un lenguaje uniforme que depende del estilo de la pieza. Tienden además, a tocar temas de carácter universal que no se enfocan en meras anécdotas o situaciones muy individualizadas. La escenografía tiende a tratar de reproducir la realidad.

La estructura no aristotélica no obedece a los criterios antes expuestos. Suele dividirse en escenas y no en actos. No tiene un orden lineal y sus escenas tienen sentido por sí mismas, sin necesidad de encadenarlas con las anteriores o las siguientes. La acción se centra en la narración de una historia o de una serie de episodios en los que se despliegan varias intrigas paralelas más que en el desarrollo de un conflicto. El espacio puede no estar definido. La temática suele

dirigirse al ser humano en general, por ende abundan los personajes genéricos y abstractos. (Grillo Torres, 2004)

Una vez planteadas las diferencias entre ambas estructuras, se deben abordar las distintas unidades dramáticas segmentadas. El acto es cada una división de la obra en partes equitativas y sensiblemente iguales. Según Aristóteles, las obras tienden a dividirse en tres partes: planteamiento del conflicto, nudo o culminación del conflicto y desenlace del mismo. Esto se corresponde a los tres actos de las piezas antes mencionados. Los tres segmentos marcan los puntos de interrupción lógica de la acción y tienden a conducir al personaje a un punto crítico o culminante. Cada acto adquiere sentido en relación con los demás y en relación con la totalidad del drama. Cada uno de ellos, a su vez, está dividido en escenas que son caracterizadas por la presencia continua de los actores en escena.

Las escenas son unidades más pequeñas que tiende a desarrollar un solo tema. Pueden marcarse por la entrada o salida de un personaje debido a que todos los están presentes por una razón específica. En cada escena se da una graduación de tensión que llega hasta un punto culminante. Las escenas pueden tener mayor o menor tensión dramática. Aquellas donde tienen lugar los conflictos o incidentes, se les denominan escenas dramáticas altas. En ellas hay gran tensión y la acción generalmente avanza. Las escenas neutras o bajas presentan una caída en la tensión. En ellas la acción no avanza y la tensión decae. Son necesarias porque presentan a los personajes o situaciones imprescindibles para comprender la pieza completa. La combinación intencional entre escenas altas y bajas marca el ritmo de la obra. Esta alternancia es necesaria puesto que el espectador no pudiese soportar una tensión alta muy prolongada, por ende hay que bajar y subir el ritmo constantemente para poder mantener la atención del mismo. Según la relación de las escenas entre ellas y en relación con el conjunto de la obra, hay cierta denominación para las escenas más importantes:

- Escenas de exposición: Se presentan personajes y situaciones. Son de baja tensión dramática pero necesarias para la comprensión de la pieza.

- Escenas de preparación y complicación: Aparecen las estrategias de los protagonistas para conseguir su objetivo y los obstáculos que enfrentan en su camino.
- Escenas de clímax: La tensión llega a su punto más alto.
- Escenas de resolución: Escenas finales donde se concluye la pieza.

Para Aristóteles, la acción es el elemento más importante del drama. Esta es el eje según el cual se enganchan las diferentes situaciones dramáticas. De esta manera con la consecución de las mismas, se organiza el argumento de un texto. La acción está constituida por los eventos que son realizados por los personajes de manera consciente. Al unir las todas, se compone un movimiento continuo y abstracto que modifica la situación inicial hasta llegar a una situación final. De una acción surgirá otra y así sucesivamente formando una cadena. Es un recorrido de principio a fin con puntos altos y bajos correspondientes a los momentos de tensión respectivos. Debido a la progresión de la acción, esta tiende a ir en aumento abriendo expectativas e incertidumbres. Las acciones pueden ser patentes, que son las que ve el espectador; latentes, que no ve el espectador pero se desarrollan en las elipsis temporales o ausentes, narradas por un personaje. (Grillo Torres, 2004)

Según García Barrientos, la acción es siempre una, pero está formada por varias intrigas y responde a la siguiente estructura:

- 1 Situación inicial.
- 2 Modificación de dicha situación.
- 3 Situación final modificada. (García Barrientos, 2001).

Esto se corresponde con la división de los tres actos expuestos anteriormente y que se ampliarán a continuación:

a. Exposición y planteamiento de los personajes principales y sus circunstancias: Se conoce la situación inicial de la cual parte la acción. En las primeras escenas del primer acto, se encuentran los elementos necesarios para comprender el problema posterior y su resolución. Toda esta situación, viene determinada por los antecedentes que tienden a ser dados a conocer al espectador a través de diálogos entre los personajes. Esta primera parte está constituida por escenas de baja tensión.

b. Ruptura del statu quo: Ocurre un hecho que no estaba previsto, un incidente desencadenante que da pie al conflicto. Esto ocurre a mediados del primer acto. Durante el segundo y parte del tercero, tendrán lugar las escenas de enfrentamiento y la aparición de nuevos incidentes que complicarán la situación. Es en algún momento de esta fase, donde se da el nudo. Es en este momento, según Aristóteles, cuando se da paso de la felicidad a la desdicha o viceversa. Los personajes se transforman y la acción llega a un punto de no retorno. En el clímax, la tensión llega a su punto más alto y, a partir de ahí, comienza la resolución del conflicto.

c. Instauración de un nuevo statu quo, resolución o desenlace: Aristóteles dice que es el momento que va desde el cambio originado por el clímax hasta el fin de la pieza. Este momento ya es diferente a la situación inicial y puede significar para el protagonista un final feliz o desgraciado. Se ubica al final del tercer acto y baja progresivamente la tensión. (Grillo Torres, 2004)

La fábula es un cuento inventado. Esta constituye el argumento de cualquier obra literaria. La fábula en una de sus dos acepciones, se refiere a todo el volumen argumental de una pieza, incluyendo sus antecedentes. Sin embargo, los hechos que ocurren antes o entre actos no pueden tener tanta importancia como los que componen la acción dramática. El contexto más amplio de acontecimientos que conoce el dramaturgo, es lo que respalda la acción y le da sentido. Sin embargo, no hay razón para que otra persona, aparte de su creador, se entere de ellos. Desde el punto de vista de la acción dramática y sus personajes, la fábula es importante porque constituye los antecedentes, biografía y

circunstancias que han contribuido a la generación del drama. (Grillo Torres, 2004)

La trama está conformada por el grupo de acontecimientos que ocurren en una obra. La consecución de situaciones completas incluidas en el argumento. Gracias a la trama, la ficción adquiere un sentido espacial y temporal. Aunque puede que se base en hechos reales, la secuencia de acontecimientos debe seguir un orden u organización para que todos los eventos sean interesantes. De manera que, hasta cierto punto, todas las tramas por más que se basen en acontecimientos verdaderos, son artificiosas. Aristóteles dice que la acción debe estar compuesta principalmente por “la peripecia y la anagnórisis o reconocimiento” (Grillo Torres, 2004: 125). La peripecia es cuando se pasa de una situación a la contraria, por tanto, la acción cambia en sentido opuesto a como venía. El reconocimiento es el paso de la ignorancia al conocimiento de una situación, provocando además emociones nuevas en quienes viven la anagnórisis. Se puede pasar del amor al odio o de la felicidad a la tristeza. Aristóteles piensa que todo cambio de un estado a otro debe ser causado por la necesidad en el protagonista. De esta manera, las acciones estarán unidas por la lógica. La forma particular de colocar los acontecimientos con coherencia es lo que forma la trama.

La intriga es el grupo de incidentes en la trama a partir del conflicto planteado. Estos incidentes complican la historia hasta llegar al nudo. Dentro de ellos, ocurre la acción. Sin embargo, la dosis de intriga varía según el género. Por ejemplo, en la tragedia hay poca intriga debido a que la acción está muy concentrada en el choque del protagonista y aquello que se le opone. Por el contrario, en la comedia la intriga es fundamental ya que su base es el equívoco y los constantes enredos. En ella, es prioritaria la constante acción armada por el movimiento, los golpes de efecto y las sorpresas. Para que se de la intriga, la acción debe estar también cargada de incidentes, que son los acontecimientos que hacen que cambie la dirección de la acción. Este cambio debe ser verosímil y producirse de forma necesaria. Cada incidente implica una consecución del objetivo por parte del protagonista. El primer incidente que ocurre dentro de una obra se llama incidente desencadenante. Es fundamental, ya que a partir de este, el

personaje actúa. Este acontecimiento suele aparecer luego de la exposición y presentación de los personajes. Todo incidente desencadenante debe tener: una situación previa, el incidente como tal, el desencadenamiento del incidente y la incertidumbre que plantea. (Grillo Torres, 2004)

El conflicto dramático surge por las visiones antagónicas dentro del drama. Enfrenta a dos o más personajes que representan dos posturas diferentes frente a un mismo problema. El conflicto se lleva a cabo porque el protagonista quiere algo pero en el camino, aparece un obstáculo que se lo impide. En la tragedia, la fuerza que motiva será máxima puesto que el personaje está movido por un elemento tan poderoso que lo llevará hasta la muerte física o social. En otros géneros, la fuerza será menor puesto que el protagonista no involucrará su vida para conseguir su objetivo. Esa fuerza con la que inicia el personaje debe conseguir un obstáculo, si no el drama no se da. Este obstáculo puede ser otro personaje, una instancia social, moral o interior. El conflicto divide a los personajes en el drama, poniéndose unos con el protagonista y otros del lado opuesto. Mientras más intensa la fuerza impulsora y la resistencia a ella, más impactante será el choque y por ende habrá más tensión y dramatismo implicando en mayor medida al espectador.

El objetivo es la finalidad a la que quiere llegar el protagonista. Es la acción más importante que desencadena la acción dramática. Sin embargo, hay objetivos más pequeños que los personajes pueden ir alcanzando a lo largo de toda la pieza. El objetivo principal tiene que ser:

- Concreto: Que pueda definirse como verbo.
- Conocido tanto por el protagonista como por el espectador. El personaje debe además comunicarlo en un momento determinado.
- Previo a la aparición del incidente desencadenante.
- Difícil o imposible de conseguir.
- Necesario: Solo de esta forma será verosímil.
- Irrenunciable: inquebrantable, puesto que el protagonista nunca olvida ni cambia su objetivo.

El espectador debe además conocer una serie de situaciones importantes para el protagonista. Este tiene un conflicto, tiene que tomar una decisión, necesita actuar para arreglar un problema, etc. Una vez que aparece el conflicto, el protagonista encuentra dificultades para conseguir su objetivo y por ende debe buscar alternativas. Para ello, debe buscar una estrategia que esté relacionada con la motivación y con el objetivo. Por ende, se podría decir que las estrategias tienen relación con el carácter del personaje y muestran aspectos de su personalidad. Por medio de las estrategias, los personajes van evolucionando y la acción progresa hasta el final. Las escenas en las que no aparecen objetivos, tienen un carácter narrativo y sirven para dar a conocer datos e información sobre los personajes y sobre su pasado. Con estas escenas la acción se ralentiza, esto es necesario para darle ritmo a la pieza. La urgencia es la necesidad de explicar mediante acciones la mayor cantidad de elementos posibles. Esta elimina lo superfluo y está relacionada con la tensión y el ritmo. A medida que nos acercamos al final, la urgencia y la tensión aumentan y lo contrario ocurre una vez que se pasa el clímax. Para que el espectador también participe de la sensación de urgencia, el dramaturgo deberá indicarle al mismo el paso del tiempo mediante el recurso que le sea más pertinente.

“La palabra es todo lo que tenemos.”

Samuel Beckett

Para mantener la tensión del espectador, el dramaturgo se vale de diversos recursos, entre ellos están el suspenso, la ironía y la prefiguración. El suspenso consiste en alargar la solución del conflicto de manera de mantener al espectador en incertidumbre el mayor tiempo posible. La ironía consta de la desigualdad de información entre el espectador y los personajes. Esto genera cierta complicidad entre el primero y alguno de los personajes, si son ellos quienes poseen información que los demás desconocen. Si son los personajes quienes comparten un secreto, entonces el espectador querrá conocerlo y se mantendrá enganchado con la pieza. La prefiguración consiste en concentrar información importante

sobre un objeto, palabra o acción que más adelante cobrará importancia fundamental. (Grillo Torres, 2004)

El Diálogo

Dentro del texto dramático, el elemento fundamental y principal de comunicación es el diálogo. Es a través de él, que el espectador conoce a los personajes. El dramaturgo tiene la función de contar otras cosas a parte de las que ocurren en el momento de la acción. Por ejemplo: a veces es necesario relatar los antecedentes de algún personaje o proporcionar información sobre otro que acaba de llegar. Es importante que se logre realizar esto de manera que no suene falseado sino parte natural de la historia que se cuenta. El diálogo marca el ritmo y la velocidad de la pieza. Mediante este, el personaje actúa, evoluciona, reflexiona y nos muestra su carácter. La forma en que los personajes dialogan también comunica cosas sobre ellos, denota estados de ánimo, rasgos de la personalidad, acciones y cosas que han ocurrido y que el espectador no ha visto. Como ya sabemos, en teatro del absurdo, es común que el diálogo sea desarticulado, balbuceante y guiado por onomatopeyas. Esta manera de expresarse, es indicativa de un mundo donde la comunicación no fluye y donde el ser humano anda perdido, tema recurrente dentro de este teatro. (Grillo Torres, 2004)

El discurso dramático se caracteriza por ser concreto debido a la limitación de tiempo. Solo debe atenerse a comunicar lo necesario. Con esto se quiere decir que todo debe ocurrir por alguna razón. Debe además ser intenso para crear expectativas y enganchar al espectador, e inesperado para no caer en lugares comunes ni aburrir al público. Los parlamentos son las respuestas largas dentro de un diálogo. Estos ralentizan la acción por lo que deben ser distribuidos conscientemente. Suelen ser utilizados para momentos solemnes pero tienen variadas excepciones. Las respuestas cortas se denominan réplicas y le dan un ritmo enérgico a las acciones. Suelen coincidir con momentos importantes de la pieza. En el lenguaje dramático, responden a un mecanismo de acción y reacción debido a la importancia que cobra en él la función apelativa. Muchas veces se

utilizan recursos como la repetición de réplica. Esta es una forma en que alguno de los personajes evade una confrontación.

Otra forma en que las réplicas dentro del texto cumplen con el mecanismo de acción- reacción, es mediante aquellas intervenciones en las que un personaje da pie a la respuesta de otro personaje. La réplica abierta es aquella donde no se contesta al interlocutor por lo que el diálogo se convierte en un intercambio de monólogos. Estos, son falsos diálogos puesto que los personajes no saben responder o no se interesan por el otro. Este recurso es muy utilizado en el teatro del absurdo. Hay otras réplicas en donde se contesta a algo que un personaje preguntó pero algunas líneas después. Con esto se consigue realismo y espontaneidad en el texto.

Además del diálogo entre dos personajes, se presentan otra modalidad importante que es el monólogo. Este según Portillo y Casado es:

“Un parlamento de cierta extensión que tiene a su cargo un personaje en presencia de otros personajes, sin esperar de estos una respuesta inmediata. Se trata por tanto, de un discurso que no provoca intercambio verbal y que es en cierto modo separable de su contexto dramático.” (Portillo Casado en Grillo Torres, 2004:41)

En el monólogo la acción dramática se ve interrumpida para que el espectador pueda entrar al mundo interior del personaje. Este reflexiona sobre lo que pasa a su alrededor, sobre sus miedos, certezas, estado anímico, etc. pero sin esperar respuesta de los demás. En el teatro contemporáneo, especialmente a partir de Beckett, el monólogo pasa a ser además un signo de la incomunicación, aislamiento y soledad en que se encuentran los personajes. También refleja el deterioro de las relaciones humanas. El hecho de que el teatro contemporáneo se haya librado de ciertas normas a las que está atado el teatro clásico, permite manejar el texto con más libertad y utilizar el monólogo con menos verosimilitud.

Las pausas y los silencios son otro elemento muy poderoso del texto dramático. Como se ha mencionado anteriormente, un silencio puede decir mucho más que un parlamento. Se utilizan para producir curiosidad, inquietud y tensión.

Son muy usados por los simbolistas para comunicar lo inexplicable, lo que está más allá de lo lógico o en el inconsciente del personaje. Las pausas, además de modificar la situación dramática, caracterizan al personaje. Otros recursos como balbuceos, frases sin terminar y preguntas sin respuesta denotan un mundo incomprendido donde no se sabe bien qué hacer. (Grillo Torres, 2004)

Las vanguardias del siglo XX sustituyen el diálogo bien articulado del teatro clásico y del teatro realista por otros lenguajes donde el gesto, el movimiento y la luz toman mayor protagonismo y comienzan a expresar cosas que la palabra a veces no puede. Esta pérdida de dominio de la palabra, puede deberse a que vivimos en un mundo donde cada vez más prevalece el caos y donde se torna absurdo explicar todo por medios convencionales. Y, como lo demostraron los expresionistas, la mejor forma de comunicar rebelión, dolor y desorden es a través del grito en vez de la frase bien construida. El lugar de las emociones, enigmas y sueños, es aquel donde la palabra comparte su puesto honorario con el símbolo y con la imagen.

La acotación es todo aquello dentro del texto que no es diálogo. Se utiliza para que el dramaturgo explique ciertos detalles sobre su visualización de la puesta en escena y para completar el sentido del texto. La presencia de las acotaciones varía de movimiento en movimiento y hasta de autor en autor. Es en el siglo XIX con el naturalismo, que cobra verdadera importancia la inserción de estos textos complementarios. En el teatro contemporáneo se utiliza para indicar la gran cantidad de elementos que no aparecen en el texto como pueden ser movimientos, sonidos, respiraciones, etc. Hay acotaciones que sirven para introducir actos. En ellas se presentan personajes, se describe la época, el ambiente, el lugar donde transcurren los hechos, etc. Encierran ciertas claves de comportamiento o de eventos que se desarrollarán en la escena. Es importante siempre tomar en cuenta, que las acotaciones pertenecen al mundo del autor y no deben ser respetadas en todos los casos por los directores que luego montarán la pieza. Estas tienen a ser muy subjetivas y propias de una visión parcializada del texto. (Grillo Torres, 2004)

Personajes

Los personajes de un texto dramático son más esquemáticos que los de una novela. No hay lugar para explicaciones detalladas sobre los mismos, apenas pueden ser descritos física y psicológicamente. Todo debe ser demostrado mediante sus acciones. El número de personajes en un texto dramático, tiende a ser limitado debido a la duración de la obra y a la movilidad en el espacio teatral.

El carácter es el conjunto de características que conforman el modo de comportarse y los aspectos psicológicos del personaje. El carácter se construye a lo largo del drama y no está completo hasta que este finaliza. El personaje nos muestra su personalidad a través de sus acciones y relaciones con los otros. Con la llegada del teatro de vanguardia, los personajes pierden estructura y profundidad y comienzan a florecer personajes genéricos muchas veces sin antecedentes, historia, ni rasgos distintivos. Esto responde a la necesidad de plasmar la incomunicación en la que anda sumergida la humanidad. Esta concepción moderna, rompe con la visión natural del personaje completo y manifiesta más una visión confusa y absurda del mismo. La falta de compromiso, de destino y de finalidad trascendente, quita a los personajes cualquier atisbo de dignidad convirtiéndolos en una especie de ridículos con los que el público no se identificará en primera instancia. (Grillo Torres, 2004)

Hay distintas clasificaciones para los personajes, una de ellas es por la participación en la acción. Según esta, los personajes pueden ser dramáticos: estos son los que los actores encarnan en el escenario. Se dividen a su vez en principales y secundarios. Los principales son aquellos que llevan el mayor peso en la acción. A su vez, estos pueden también clasificarse en antagonistas o protagonistas. Estos últimos son los portadores de la acción principal y tienden a aparecer en muchas escenas. Siempre tienen un objetivo que desean cumplir y actúan para conseguirlo. Esto, en la mayoría de los casos, implica una ruptura del estado inicial de la obra. Tanto el objetivo como las estrategias irán revelando el carácter del protagonista. El antihéroe es una concepción desmitificadora del protagonista. Este es víctima de la sociedad o naturaleza y su personalidad transgresora tiende a ser una crítica directa a algún elemento del sistema. Su carácter puede ser torpe,

tosco, rebelde o cómico dependiendo del caso. El antagonista en cambio, es el personaje que se opone al protagonista en su intento de romper el statu quo.

Los personajes secundarios son aquellos que tienen menor participación dentro del texto. Toman el lado del protagonista o del antagonista, pero su intervención siempre ha de estar justificada de alguna manera y ser verosímil. Deben modificar la acción haciendo que esta cambie en mayor o menor grado para un lado o para el otro. Dentro de estos personajes se encuentra el denominado por María Paz Grillo como personaje ausente, que es aquel que no aparece pero podría aparecer en cualquier momento. (Grillo Torres, 2004)

Otra división de los personajes radica en su evolución en la acción. Basado en este criterio, tenemos en primer lugar a los personajes de carácter plano, figura plana o estereotipo, que son aquellas figuras que no experimentan procesos ni evoluciones a lo largo de la acción dramática. Tienden a ser bastante simples, presentados en una sola dimensión. Por otro lado encontramos a los personajes individualizados, redondos, complejos o figuras dinámicas que son las que experimentan cambios y sufren una evolución.

Una tercera división consiste en la información que el dramaturgo ofrezca sobre su creación. Entre más datos proporcione este, mayor complejidad tendrá el personaje. Según esta clasificación, se pueden dividir en dos grandes bloques: Personajes unidimensionales si la información es escasa, y personajes pluridimensionales si se proporciona abundante información sobre ellos y se nos otorgan datos sobre su pasado, personalidad y pensamiento. Estos son los que sufren una transformación y evolucionan a lo largo de la obra.

La caracterización de los personajes consiste en otorgarle un lugar en el espacio escénico. Dependiendo de su importancia se definirá su ubicación en el mismo. De igual manera, son caracterizaciones los gestos, movimientos, actitudes corporales y posturas. Ellas nos revelarán datos importantes sobre estos. A partir del teatro contemporáneo, el espectador se empieza a enfrentar a personajes que carecen de historia e incluso de carácter. Esto se debe a los elementos que el teatro contemporáneo, especialmente el del absurdo, buscan transmitir. (Grillo Torres, 2004)

Espacio escénico

El espacio es el marco donde transcurre la acción. Está marcado en el texto por las diadiscalias. Tiene una función narrativa puesto que a través de la visualización de este, el espectador conoce las circunstancias ambientales que rodean a los personajes. El espacio y la trama suelen estar íntimamente ligados. En ocasiones, la segunda esta en función del primero. Se le denomina espacio escenográfico al que es percibido por el espectador. Se construye en torno a lo que el dramaturgo señala en el texto dramático. Esta propuesta es sugerencia del autor del texto y no tiene que ser seguida al pie de la letra. El espacio escenográfico puede ser espacio exterior o interior. En este caso nos interesa el espacio único interior, que se utiliza a partir del clasicismo francés. En el teatro moderno, el espacio único suele estar ligado a la sensación de inmovilidad y a la unificación de los personajes, implicando que todos están pasando por la misma situación o todos están atrapados dentro de una eventualidad de la que les cuesta salir. Tales son los casos de *Esperando a Godot* de Beckett y *La Casa de Bernarda Alba* de García Lorca.

Está también el denominado espacio latente o contiguo. Este no aparece en escena y se concibe como prolongación del espacio escénico. Se le hace saber al espectador que existe, pero nunca se verá durante el desarrollo de la pieza. Puede llegar a tener gran relevancia en la trama. El espacio narrado es el que es evocado en relatos dentro de la pieza como espacios lejanos a la acción o pertenecientes al pasado de los personajes. Su descripción tiende a ser corta, puesto que supone un aspecto narrativo y no de acción. Ni el espacio latente ni el narrado, pueden considerarse espacios dramáticos porque no pertenecen a la acción. El espacio lúdico se refiere a la relación de los personajes en un momento determinado. Esta relación tiene que ver con el espacio en donde se encuentran y se crea mediante formas visuales dinámicas. Un juego de movimientos y gestos pertenece al espacio lúdico. El espacio concretado es el que se basa en la reproducción mimética para crear en la mente del espectador la ilusión de realidad sin tener el objeto que se representa per se.

El decorado realista es aquel que se basa en la reproducción mimética de la realidad, mientras que el simbolista evoca un ambiente mediante la utilización de elementos que transmiten mensajes, pueden ser telones, luces, sonidos, etc. A parte de estos, hay otros elementos que pueden ser utilizados como transmisores de información relevante para la trama como lo son el maquillaje, el vestuario y el peinado. Todos estos elementos forman parte del espacio dramático y trabajan en pro de la historia y de darle claves al espectador para que la comprenda. (Grillo Torres, 2004)

Espacios temporales

El tiempo es otro elemento determinante del texto dramático. Hay que ser cuidadoso con la representación del pasado. Siendo el teatro una experiencia vivida en un presente absoluto, no hay cabida para vueltas atrás. El pasado debe intentar reproducirse a través de recuerdos del personaje y no con una regresión en el tiempo. En una novela, se puede viajar en el tiempo y retomar situaciones debido a que el lector puede dejar la lectura y regresar en ella. El espectador debe poder comprender todo, recordar quienes son los personajes y mantener la atención hasta el final. Por esto, el dramaturgo debe eliminar todo lo repetitivo e insignificante. Hay obras en las que el tiempo cobra esencial importancia bien por ser el tema principal del texto, o por el protagonismo que este adquiera al recaer sobre la trama y los personajes. (García Barrientos, 2001)

García Barrientos dividió el tiempo en patente y latente. Patente es el que comparten los actores y espectadores y esta constreñido a la representación de la acción. El latente es el que no es representado pero es vivido por los personajes en la elipsis temporal. Se le sugiere al espectador pero este no lo presencia. Sin embargo, hay una concepción más general hecha por distintos autores que divide el tiempo en tres modalidades:

- 1 Tiempo de la fábula: Abarca los hechos representados y los aludidos o narrados. Los últimos son los que el espectador conoce mediante anécdotas de los personajes.

- 2 Tiempo de la acción, tiempo representado o dramático: Es el tiempo en que se desarrolla la acción. Es artificial y artístico y es producto de la creación del dramaturgo. Es el tiempo a lo largo del cual transcurren los hechos contados en la historia. Así tenemos que, por ejemplo, el tiempo de la acción de *Casa de Muñecas* de Ibsen es de dos días. Con respecto a la relación que haga el dramaturgo del tiempo de acción, este pudiese ser ucrónico, que es cuando el tiempo no corresponde a una época determinada o *crónico* que es cuando se desarrolla en un momento determinado (así sea contemporáneo con el espectador). A su vez, puede desarrollarse en un tiempo único monocrónico, que es cuando el autor sitúa la acción en un momento único y absoluto. Este último, puede crear la impresión de coherencia aunque también pudiese colaborar con la impresión de monotonía y de aislamiento e incomunicación.

- 3 Tiempo de la representación o tiempo escénico: Es el tiempo continuo que viven los espectadores y los actores. En el teatro occidental, las representaciones tienen una duración aproximada de dos horas como máximo puesto que es el tiempo límite de atención del espectador. Esto evidentemente, ha de ser mantenido en cuenta al escribir el texto. A excepción de los textos de acto único donde el tiempo corre en simultáneo con el de la representación, el tiempo dramático suele ser más extenso a las dos horas y la acción suele ser comprimida.

La adaptación del tiempo de la acción al tiempo de la representación se logra mediante una elipsis temporal. En las elipsis progresivas la acción avanza entre actos. Esto quiere decir que desde que un personaje se va hasta que vuelve a entrar, transcurren cosas pertinentes a la acción que el espectador no vio en escena. Está también la condensación del tiempo, donde aquello que pasa en horas se resume a la acción de unos cuantos minutos. Otra forma de adaptar el tiempo de acción y el de representación, es mediante unos nexos entre escenas que

pueden constituir una interrupción que no implica ruptura en el tiempo de acción. (Grillo Torres, 2004)

Literatura y teatro

El teatro y la literatura tienen un nexo irrompible. El primero, se alimenta indefinidamente del segundo ya que a lo largo de su evolución, el texto ha tenido un importante papel en el teatro. Uno de los elementos más importantes en ambos casos no es el qué se dice sino el cómo se dice. Según Roman Jakobson, las funciones básicas de la literatura se dividen en seis. Se exponen aquí exclusivamente las que son de interés para el desarrollo de este texto dramático:

- Función emotiva o expresiva: Tránsito de contenidos emotivos del autor o emisor hacia el receptor.
- Función apelativa: Esta función está totalmente dirigida al receptor. Tiene como finalidad generar emociones en este. De esta forma, influiría en su forma de pensar, sentir o actuar. (Jakobson en Grillo Torres, 2004)

Este vínculo indestructible entre literatura y teatro se da a través del texto dramático que es la parte literaria de un montaje. “El texto dramático es aquel que tiene como finalidad la representación.” (Grillo Torres, 2004:18). Evidentemente, la puesta en escena está implícita en el texto escrito de manera que ambos están unidos. Se refiere a este como “dramático” ya que desde Aristóteles, cuando se habla de drama, se habla de la representación de una acción. En el texto dramático nunca interviene el autor, únicamente los personajes que desarrollan acciones mediante diálogos.

Dentro de la literatura y el teatro, el contenido simbólico implícito en ciertos elementos puede ser muy valioso. En la literatura, nos valemos sólo de las palabras para hacer comparaciones, analogías y metáforas. Sin embargo, dentro del teatro nos valemos de objetos visuales. Por ende una pared puede estar demarcada por una línea blanca en el piso y podemos lanzar un jarrón negro como símbolo de una ruptura psicológica en un personaje. Es imprescindible recurrir a Tadeuz Kowzan para aclarar la manera correcta de apoyarse en dichas analogías. El signo es la relación entre dos elementos del mismo contexto como corona-

monarquía, donde se establece una relación metonímica que se da por convención. Señal es cuando entre los signos hay una relación mecánica o uno es consecuencia del otro. Un ejemplo es: humo-fuego. Símbolo es la relación entre dos elementos que sobrepasa la convención. Botas rotas es símbolo de pobreza o bandera es símbolo de patria, igualdad o fraternidad. (Kowsan en Grillo Torres, 2004)

Otra forma a través de la cual los elementos en escena cobran significado es a través de las connotaciones. Un objeto se puede convertir, por su aparición repetida, en un símbolo propio del texto dramático, fuera de él no significaría nada. Un ejemplo es utilizar un osito de peluche como símbolo del recuerdo que tiene un padre de su hija. De esta manera, cada vez que este lo abraza, sabemos a que se refiere.

Ahondando en el texto teatral per se, tenemos una división creada por el mismo Roman Jakobson sobre este. Esta división profundiza en las funciones que el texto dramático pueda tener. Se mencionan aquí las pertinentes para este estudio:

- Función informativa: A través del diálogo comprendemos la relación de los personajes entre ellos y con su medio ambiente. Pueden además, proporcionarnos datos sobre sí mismos que nos ayuden a comprender la trama.
- Función apelativa: Los personajes reaccionan ante lo que otros dicen. De esta manera, no cuentan al espectador directamente (salvo ciertas excepciones), sino que se dirigen a los otros personajes haciéndolos reaccionar de cierta forma y realizando acciones específicas para que el espectador capte lo que sucede. (Jakobson en Grillo Torres, 2004)

El símbolo

Todo objeto colocado en escena, abandona su modalidad de referencia inicial. Esta, es la que lo mantiene asociado a un sistema social de acuerdo a sus características funcionales. Para integrarse a un nuevo sistema, en este caso al teatro, debe adquirir otro significado y una función acorde con el contexto escénico. En el teatro, los objetos, luces, sonidos, incluso los espacios, parecieran

demostrar más a través de lo que esconden que a través de lo que representan. Así, los objetos tienden a comunicar de manera simbólica, distintos aspectos de la naturaleza humana, ideas abstractas, fantasías, etc. Sin embargo, puede que de igual manera, los objetos sigan compartiendo ciertas características con su referente: forma, estructura e incluso función, pero su esencia se habrá transformado.

El “manipulador o demiurgo” (Curci, 2002:73), es aquel que despoja al objeto de su función específica, para reubicarlo según su óptica personal en el espacio escénico. En el teatro, este puede ser el dramaturgo, el director o incluso el actor. Él le transmite su cuota de energía y significado a cualquier elemento con el propósito de transformarlo o reestructurarlo. Los objetos en el espacio escénico no buscan el realismo. La ilusión de realidad se refiere más al significado que adquiere un elemento cuando se rodea de los demás dispositivos teatrales. Así se logra alcanza una re significación marcada por el contexto dramático. (Curci, 2002)

Los símbolos en el teatro se manifiestan de forma abstracta, y esta busca lugar en la concreción de objetos con significados convencionales. Ya sea valiéndose de la forma, el color, la funcionalidad o infinidad de otras características, el manipulador elabora un espacio en el terreno de la ficción y de la imaginación donde el objeto puede ser insertado. El espectador que presencia un espectáculo que cuenta con símbolos objetuales, tiene la posibilidad de interpretarlos como mejor le parezca. Esto se debe a que los signos y símbolos en el teatro, tienden a ser ambiguos y polivalentes. Un objeto en escena es enigmático por naturaleza debido a la subjetividad con la que el creador o manipulador, le otorga un significado. Siendo el receptor, quien deba decodificar dichos mensajes simbólicos, es común la des-concordancia entre ambas interpretaciones. Se dice además que un objeto escénico es polivalente, cuando presenta dos o más acepciones posibles:

“La materia posee una fecundidad infinita, una fuerza vital inagotable que nos impulsa a modelarla. En las profundidades de la

materia se insinúan sonrisas imprecisas, se anudan conflictos, se condensan formas apenas esbozadas. Toda ella hierve en posibilidades incumplidas que la atraviesan con vagos estremecimientos. A la espera de un soplo vivificador, oscila continuamente y nos tienta por medio de sus curvas blancas y suaves nacidas de su tenebroso delirio.” (Schultz en Curci, 2002:80)

No hay pautas que seguir en la creación de símbolos. Se dispone siempre del ingenio del demiurgo, partiendo de un nuevo nacimiento con cada objeto que transforma. Se trata de conseguir toda la posibilidad de “vida” (Curci, 2002:83) que hay en el objeto. Esto se logra cuando el manipulador proyecta sobre el objeto un recubrimiento ficcional, cargado de significación para este. El objeto puede valerse solo de la significación que se le da en su interacción con el actor u otros objetos, en ese caso sería objeto-accesorio. Puede valerse también por sí mismo, constituyéndose como identidad independiente, en ese caso sería denominado sujeto autónomo.

B. Fondo: El teatro del siglo XX y la introspección

El Teatro del Siglo XX

Durante el siglo XX el teatro pasó del más explícito naturalismo a lo absurdo y perspicaz, recorriendo incontables facetas y técnicas. Fueron tiempos de buscar nuevas posibilidades, habilidades actorales, dispositivos escénicos, formas de creación, etc. En resumen: todo aquello que había estado estancado en cuanto a lenguaje teatral se refiere, comenzó a movilizarse de manera ágil y veloz en muchas direcciones. Es de suma importancia mencionar a una selección de algunas de las personas que encabezaron esfuerzos de cambio y renovación teatral en esta época.

Los dramaturgos y movimientos que han sido seleccionados para apoyar la elaboración de este trabajo, desarrollan frecuentemente dentro de sus textos temas como el inconsciente, lo subjetivo vs. lo objetivo, la incomunicación, el vacío, la máscara del hombre y la introspección. Estos contenidos están relacionados con la búsqueda de sentido que se desarrolla en el presente trabajo. Por lo tanto, servirán de referencia y ejercerán influencia en la creación del texto dramático.

Movimientos

Tanto el expresionismo como el teatro del absurdo, representan las revoluciones más importantes del siglo pasado contra el teatro naturalista del XIX. El expresionismo presenta por primera vez el tema de los sueños y el inconsciente en el texto, mientras que el teatro del absurdo le da protagonismo al símbolo por encima de los demás elementos. Ambos son vitales para la evolución del teatro puesto que son reflejo del constante cambio al que se ve sometido el hombre en su proceso histórico y social. Son producto del caos de la contemporaneidad, son el reflejo de lo que ocurre con el hombre tanto externa como internamente y de nuestro desempeño como seres sociales. Presentan conflictos particulares y

autónomos con respecto al nuevo hombre que existe en el siglo XX y como se relaciona con su entorno.

1. *El Expresionismo*

Un movimiento dado principalmente en Alemania. Tuvo su período de esplendor entre 1910 y 1925. Proclamó el protagonismo del pensamiento y de lo subjetivo sobre la realidad objetiva. Ya el hombre no era visto como un elemento determinado por el medio, sino un ente cambiante del mismo. Como consecuencia de sucesos históricos terribles (primera revolución rusa, guerra ruso-japonesa, revolución china, guerra de los Balcanes), el arte expresionista se saturó de violencia, angustia y sufrimiento. La revolución industrial había convertido al hombre en un ser autómatas, en un mero peón de la industria; el expresionismo transmite también, como el hombre se tornó en una maquina del sistema. Esto se ve en sus contrastes de formas y colores, distorsiones, líneas y movimientos nerviosos. Fue así como guionistas y dramaturgos comenzaron a realizar relatos de un realismo deforme que surgió de retazos del inconsciente, sueños, pesadillas y mitos colectivos donde la línea entre la realidad y la fantasía se confunde. En general, se rompe con el equilibrio y proporción clásica. (Torres Montreal; Oliva, 2000)

El decorado del teatro expresionista no debe partir de la historia de la obra sino de sus “líneas de fuerza, de sus momentos de exaltación, de sus gritos...” (Torres Montreal; Oliva, 2000: 370). Esto para poder transmitirle al público cierta incomodidad, incluso generar angustia. La puesta en escena debe ser tajante y radical. La iluminación es un símbolo escénico de gran importancia. Todos los elementos que estén iluminados tendrán una razón para estarlo y adquirirán una mayor importancia que los que no lo están. En cuanto al sonido, son los ruidos, silencios y ciertas melodías instrumentales las que colaboran para generar la sensación antes mencionada en el público.

Expresionismo, como sugiere el nombre, es expresar todas las partes del ser. Plantea que cada individuo tiene distintos enfoques y caracteres; que cada ser humano tiene su capa superficial, su ser exterior (lo que se le muestra al mundo),

y un plano interno, ser interior, que se contrapone a la coraza externa. Es el mismo hombre el que rompe con el caparazón y saca a relucir los sentimientos, emociones, pensamientos y puntos de vista más íntimos, oscuros, utópicos y subjetivos del ser humano. El mero hecho de exteriorizar aquello no consciente y plasmarlo como algo grotesco, deforme pero concreto, constituye un avance importante dentro de la historia contemporánea del teatro. Sin embargo, el expresionismo no excluye aquello real que ocurre en el exterior del ser humano. Por ser este un movimiento que vive los estragos de la primera guerra mundial, se alimenta de la realidad social para combinarla con el poder de aquello que se vive dentro del hombre. En este estilo teatral, el personaje se va a enfrentar en reiteradas oportunidades con sus dos partes, exacerbándolas al máximo en su interpretación, siendo el ser interior el de más fuerza y el que gana en esa lucha de egos. La subjetividad significativa de la vida y el hombre, es la que hace florecer el símbolo interior de cada sociedad. (Daccarett, 2002)

El peso que le da este movimiento a lo subjetivo por encima de lo objetivo y el peso que se le da al ser humano como generador de verdades individuales, servirá de inspiración al texto dramático a presentar. El hombre como centro, el hombre cuyo pensamiento y cuyos sentimientos toman protagonismo, el hombre que comienza a liberar su inconsciente y a manifestarlo sobre las tablas, serán temas extraídos del expresionismo. En la pieza, el ser humano y su psiquis toman protagonismo vinculándose con aquello externo y ajeno al ser: la sociedad. Se plasmarán diversos aspectos del mundo interno como personajes determinados por los hechos sociales y las etiquetas producidas por la misma. Se buscará además, crear elementos que exterioricen aquello que pasa dentro del hombre. Sonidos, objetos y hechos en principio inconexos, tomarán sentido dentro de la pieza como símbolos de aquello que naturalmente no se ve.

2. *El Teatro del Absurdo*

Movimiento teatral cuyo apogeo se da entre 1956 y 1960 y que todavía hoy tiene vigencia significativa. La clave del teatro del absurdo está en aquello que no se dice, en todas las preguntas y respuestas que son provocadas en el

público y que buscan romper con los principios aristotélicos en pro a la libertad de creación. El absurdo se cuestiona la diferencia entre razón y locura, el sentido de los valores imperantes en las sociedades y el sentido de la vida. Plantea las angustias existenciales, los problemas de incomunicación y lo irracional. Plasma la interioridad humana y da a entender que las relaciones entre las personas son completamente ilógicas, cuestionando las leyes que rigen la sociedad. El reto de este teatro está en la decodificación de los mensajes por parte del espectador. (Torres Montreal; Oliva, 2000)

Adorno opina que el teatro del absurdo crea un efecto de distanciamiento. Es difícil que el público se identifique con los personajes propios de este teatro cuyo comportamiento es incomprensible y anormal. Sin embargo, el absurdo maneja un lenguaje casi más realista que el que manejan los naturalistas. Es un teatro que pareciera carecer de progresión y evolución narrativa. Esto se debe a la gran similitud del teatro del absurdo con la estructura de los sueños, donde la carga simbólica y significativa no se ve en lo absoluto alterada por la sucesión de eventos. Este teatro se basa en estructuras cíclicas referidas al conjunto de la obra, sus temas o proposiciones. Se genera así, la ilusión de que todo pudiera volver a empezar indefinidamente, como en un sueño. Muchas de las técnicas en las que se basa el absurdo, están tomadas de diversos movimientos como el surrealismo, el dadaísmo, el vanguardismo y el existencialismo. Algunas disciplinas como el cine, la literatura, el circo, la pantomima y el teatro de títeres también aportaron infinidad de elementos a la puesta en escena de este estilo. El absurdo investiga el psicoanálisis y las formas de comportamiento del ser humano y como atañen a los problemas sociales, políticos y existenciales del mismo ser. (Rodríguez, 1985)

El teatro del absurdo toca con reiteración el tema de la incomunicación. Es por ello que con mucha frecuencia, los personajes de las obras intentarán comunicarse sin lograrlo, o las acciones concretas desmentirán lo que los personajes dicen. Los objetos, escenografía, sonidos y ruidos cobran peso por su valor simbólico dentro de las piezas. El actor del absurdo, debería tener la capacidad de borrar su conciencia de actor para abstraer su evolución y cultura y al mismo tiempo, lograr una interpretación de inmensa naturalidad. Esto como

reflejo de lo increíblemente concretos y reales del trasfondo de los temas de las obras de este género. (Torres Montreal; Oliva, 2000)

Los personajes del absurdo están encerrado en “su soledad, en su mundo y en sus ideas” (Rodríguez, 1985: 189). Transmiten el vacío deshumanizado donde se nota la presencia de sentimientos de incomprensión, inconformidad y desilusión. La temática de las obras del absurdo nos hace entender que el mundo se rige al azar, vive de la incongruencia lógica y la incoherencia sobre la razón. La incomunicación y las acciones sin sentido en conjunto con el espacio escenográfico, proyectan símbolos en la psiquis del espectador llevando un mensaje contundente sobre la vida del ser humano. Lo irreverente de este movimiento teatral se traduce en una crítica a aquello más cotidiano y propio de la sociedad en la que vivimos. El símbolo cobra protagonismo tocando temas de importancia para el hombre como la injusticia y la locura. A través de formas no convencionales de expresión como silencios o frases incoherentes, este teatro busca que sea el mismo espectador el que llegue a conclusiones sobre lo universal. (Rodríguez, 1985)

Muchos recursos de la pieza a realizar surgirán del absurdo. La denuncia de la condición humana y de los parámetros sociales que muchas veces caen en el sin sentido, son dos temas de importancia en la obra y se manifestarán a través de personajes casi desdibujados y definitivamente irreales. Muchas acciones y objetos a utilizar parecerán no tener coherencia, y sin embargo, su inclusión tendrá la intención de apelar al absurdo para poner en evidencia situaciones propias de nuestro mundo; tanto aquellas realistas y concretas como aquellas que no lo son. Trabajar el inconsciente humano, un mundo donde todo se puede, es de cierta forma una tarea que invita a la creación libre, quizá absurda. Es un espacio para el símbolo y el mensaje codificado e intangible. Es un mundo que el teatro del absurdo retrata con la inexactitud y la subjetividad propia de este plano de pensamiento.

Dramaturgos

Luigi Pirandello, Samuel Beckett y Eugene Ionesco, son escritores que revolucionaron la dramaturgia moderna. Su influencia en ella, aportó en distintos momentos y de diferentes formas tanto al expresionismo, como al teatro del absurdo. Integran en la evolución de su obra, muchos aspectos simbólicos que son de gran utilidad como referentes y como apoyo para la realización de este trabajo. Ellos buscan formas alternativas de plantear los problemas de la existencia humana. La ruptura de los espacios escénicos, los diálogos desprovistos de sentido y los sonidos desarticulados son parte del repertorio de elementos con los cuales estos tres dramaturgos nos plantean temas de vital importancia en el siglo XX: La incomunicación, en un sentido amplio y versátil; la falta de contacto consigo mismo y con los demás; la pérdida de sentido de las relaciones personales y de las relaciones sociales. Cada uno a su manera plantea ese tema que resuena en los acontecimientos de esta etapa histórica y que marcan la vida del hombre para siempre. Estos tres dramaturgos aportarán a este trabajo muchos elementos que se pueden resumir en tres palabras claves: Máscara, Vacío y Silencio.

1. Luigi Pirandello (1867-1936): La máscara

La obra de este importante dramaturgo es una reflexión del ser humano sobre los puntos e interrogantes más importantes que se presentan sobre la vida. Son elementos esenciales dentro de la obra pirandelliana temas como el ser, el parecer, la verdad y el tiempo. Una frase que podríamos considerar vital en su vida y en su obra es: “El hombre vive y no se ve.” (Pirandello en Torres Montreal; Oliva, 2000:385). Esta frase adquiere tal importancia, porque se convierte en el tema central de buena parte de la dramaturgia de este autor. El hombre que se extravía y que cae en comportamientos, juicios y sentimientos falsos es el protagonista de Pirandello. “Huimos de los espejos que nos devuelven nuestra imagen, o somos incapaces de interpretarla.” (Pirandello en Torres Montreal; Oliva, 2000:385). Para este autor, el teatro se presenta como el gran espejo. El hombre se abre en él para ser contemplado por una audiencia que hay que movilizar para que salga de su pasividad.

La mayor innovación de Pirandello fue la de crear un nexo entre el espectador y el actor que va más allá de la vía del sentimiento y se concentra en la vía de la razón. Con este motivo, Pirandello busca romper con la ilusión escénica enfrentando comportamientos vitales a comportamientos teatrales. Por ejemplo, en *Seis personajes en busca de un autor*, el espectador asiste al ensayo de una obra de teatro llamada: *El juego de las partes*. Repentinamente, se presentan en el teatro seis personajes estereotípicos: Madre, padre, hijastra, hijo, el jovencito y la pequeña hija. Frente al ensayo de los actores, estos personajes exhiben su drama real: la existencia.

Otro tema muy importante dentro de las obras de Pirandello, es la contradicción entre las pulsiones profundas del ser humano y las realizaciones sociales que obligan a la coherencia y el orden. Pirandello apela a la reflexión como conector a nuestro verdadero ser. “La reflexión penetra, aguda y sutil, por todas partes y lo descubre todo: cada imagen del sentimiento, cada forma ideal, cada apariencia de realidad, cada ilusión.” (Pirandello en Cuevas; Luperini, 1998:16). Es por ello, que Pirandello plantea como el sentido de las cosas se escapa cuando se analiza la vida ajena y cuando se mira la propia. Los significados usuales se ven falsos, y se abre el espacio para nuevos conceptos cuya búsqueda queda confinada a la incertidumbre de la racionalidad. El sujeto debe siempre apelar a un esfuerzo intelectual para conseguir los verdaderos nexos entre significado y significante. Esto debe ocurrir tanto en las obras de Pirandello, como en la vida misma. Por ello, este autor hace énfasis sobre esa barrera frágil entre los personajes y los actores y entre los personajes y las personas. Según él, los personajes deben identificarse con su máscara y los distintos aspectos de la personalidad deben distinguirse en pocos rasgos esenciales. (Torres Montreal; Oliva, 2000)

Pirandello plantea la muerte del género trágico, puesto que lo auténtico ya no existe en la vida. Para él, el ser humano tiende a esconder de sí mismo todo aquello que es real y que molesta. Por eso se desarrollan máscaras, para tapar todo lo que no podemos demostrar en el entorno social y que, por ende, decidimos tampoco demostrar ante nosotros mismos. Representa entonces en sus obras, la

imposibilidad de lo trágico a través de la comedia. Esta, según él, tiene la capacidad de hacer reflexionar puesto que demuestra lo opuesto de lo que se quiere decir, ironiza resaltando la crudeza de lo real. En *Enrique IV*, Pirandello apela a esa lucidez, que en tan pocos momentos tenemos, a través de la razón obligada a disfrazarse de locura. Así desenmascara la verdadera demencia de quienes no saben que están locos pero se comportan como tales. Demuestra con esto, la locura de la vida social diaria en contraposición a la lucidez del verdadero ser que nos es tan difícil ver y mostrar a los demás. La supresión de la barrera entre el mundo exterior y el teatro y la necesidad de la máscara para sobrevivir, es un tema que vuelve a verse presente en su obra *Vestir al desnudo*, donde solo un personaje (Ersilia), se atreve a morir desnudo sin el falso velo de oropeles. (Cuevas, 1998)

Hay una clara conexión entre los temas que plantea Pirandello y los mecanismos de defensa como factor constitutivo de la máscara. La necesidad del hombre para conseguirse a sí mismo, será también un elemento propio del trabajo de este autor que resuena en la creación del texto final de esta tesis. Pirandello, a través de su obra, pone en evidencia la contradicción que vive el ser humano entre aquello que siente y aquello que lo rodea. El combate entre el mundo interno y externo que se ve tan presente en obras como *Seis personajes en busca de un autor* y *Vestir al desnudo*, se encuentran muy vigentes y definitivamente aportarán a esta labor creativa.

2. Samuel Beckett (1906-1989): *El vacío*

Es uno de los dramaturgos más importantes dentro del teatro del absurdo. Su obra, se generó luego de la segunda guerra mundial cuando la gente se sentía abatida y escéptica. Su visión estaba muy influenciada por este acontecimiento, haciéndolo plasmar en su trabajo imágenes grotescas e incongruentes pero logrando al mismo tiempo hacer un “chiste cósmico a costa del hombre.” (Karl, 1971: 23). En sus obras, la lógica imperante es desmentida e ironizada. Se consigue así, una sólida alianza entre el absurdo y el humor trágico. Hay un espacio vacío de aquello que no se dice que está cargado de significado.

El teatro de Beckett está plagado de elementos inexistentes: falta de mobiliario, de escenografía, de maquillaje y de luces. Sin embargo, lo poco que se presenta tiene una alta significación. Los temas del encierro y de lo cíclico forman parte importante de su obra. Existe, en Beckett, una filosofía que rechaza el racionalismo y la lógica. Las obras no tienen finalidad alguna, el objetivo está ausente. Sus argumentos tocan lo divino y lo humano, lo banal y lo metafísico. Para él, aquello que impone la sociedad sobre el ser humano es lo que lo coarta de ser libre. El trabajo, la religión, la amistad, todos los elementos propios de los seres sociales imprimen paralización en sus personajes. Todo ello corresponde al teatro de la degradación y de la imposibilidad de comunicación en el ser humano. (Karl, 1971)

La desolación del hombre y el sentimiento de estancamiento y circularidad, se hacen presentes en muchas de sus obras. En *Esperando a Godot* se toca el tema de la desesperación humana. La necesidad de conseguir algo que trascienda más allá de la humanidad y la sensación de estarlo esperando toda la vida, es el fundamento de esta pieza. En *Final de Partida* pareciera que nunca ocurre nada, denotando el estancamiento de la sociedad en la que vivimos. Los textos de Beckett son aventuras desventuradas, donde vemos a personajes penosos, que viven sumergidos en la nostalgia de un pasado, sintiendo que el presente no les aporta ni el más mínimo placer y dotados de escepticismo ante un futuro que no va a llegar. (Karl, 1971)

En Beckett, el absurdo existencial se convierte en ingenio que servirá para explorar la existencia. La vida se convierte en una pesadilla, él propone que sea un sueño exagerado. Los personajes tienen mitades definidas que entran en conflicto y chocan generando una confusión continua entre el cuerpo y el espíritu. Quedan en una especie de parálisis que no los deja continuar ni llevar a cabo su meta. Hay una clara falta de identidad en el carácter del personaje, y su conflicto central es la búsqueda inalcanzable del yo. Este se presenta como un edén o infierno perdido, que a fin de cuentas, es el mismo personaje en sí. Beckett muestra un mundo trágico dentro de una comedia, donde deja de lado la cotidianidad. Los personajes se enfrentan dignos a sus problemas aún cuando saben que estos no tienen

solución, por ello viven en un vacío y no son capaces de rescatarse. No esperan respuesta a su existencia, están encausados hacia la muerte y el dolor. La desolación es una representación de salvación que intenta hacer creer que son felices esperando algo del mundo exterior. El sufrimiento carece de sentido y toma un valor cómico y no heroico como usualmente sucede con personajes convencionales.

Beckett utiliza el lenguaje para burlarse, desesperar y hostigar. En modo de parodia, nos revela una comedia grosera que compara elementos desemejantes, crea un balance entre lo que es familiar y lo que no, generando así una fantasía que a su vez, es una realidad de la misma sociedad en que vivimos. El tiempo no parece transcurrir, en la obra de Beckett se percibe algo estático, la eterna búsqueda sin resolución. Se expone la ingenuidad del ser humano al intentar sanarse de sus problemas inmediatos sin ver sus implicaciones pasadas o futuras, es la supervivencia de la existencia presente. No se halla identificación con la naturaleza ni con aquello que nos rodea, se le quita la importancia al objeto. Plantea la desesperada búsqueda del hombre por encontrar soluciones que le serán negadas por siempre ¿Qué es real? Al no tener respuesta, no se halla evolución. Por esto, los personajes están incomunicados, sumergidos en su propio mundo, desesperados por salir pero sin tener una solución concreta dentro de su vida y su interior. (Karl, 1971)

La imposibilidad de comunicación y de evolución como temáticas abordadas en el teatro de Beckett, son elementos de interés para este trabajo. En las obras de este autor, los personajes se encuentran desdibujados e imposibilitados para manifestar lo que desean. Hay un anhelo de superación que parece imposible, una necesidad de cambio muy difícil de lograr cayendo siempre en la circularidad del absurdo. La vivencia de situaciones humorísticas inmersas en un contexto trágico es otra característica beckettiana que será útil para la realización del texto. Los personajes al borde de la desesperación y del no-ser, constituyen un grito violento enmascarado en el humor y en aquello no-dicho. Ese vacío que todos estos elementos generan en la obra de este autor, son fundamentales y se conectan con los temas esenciales a desarrollar más adelante.

3. *Eugene Ionesco (1909-1994): El silencio*

El teatro de Ionesco está cargado de una visión pesimista que busca describir la ridiculez de la existencia humana. Plantea la incapacidad de comunicación entre los hombres. Una de las características más destacables de su trabajo radica en sus personajes que, dentro de lo absurdo, se parecen tanto al espectador. Esto, evidentemente causa rechazo por parte del mismo, puesto que se ve retratado en caracteres amorfos, que balbucean incoherencias de principio a fin. Sin embargo, y en total coherencia con el teatro del absurdo, es en lo que no se dice que Ionesco pone el énfasis. Es en medio de la sarta de frases inconexas que está el sentido profundo de su obra. Se basa en la farsa para mostrarnos una realidad hasta ahora totalmente vigente, pues habla del drama personal que nos atañe a todos desde que la raza humana vive en sociedad. (Lemarchand, 1982)

Ionesco hace del sufrimiento, la soledad, el asilamiento, el miedo, lo banal de las conversaciones y la incapacidad de comunicación entre los seres sociales los temas cruciales. El universo absurdo que Ioneco plantea, carece de temporalidad, suprimiendo el pasado y el futuro. Es por ello que las situaciones que el dramaturgo plantea, tienden a no solucionarse nunca, pronosticando un porvenir negro a la humanidad. A pesar de la seriedad de los temas de su teatro, sus obras están cargadas de un humor mordaz expresado en situaciones cómicas e incoherentes. En una de sus obras más reconocidas: *La Cantante Calva*, se presencia su humor satírico en sucesos cotidianos que quieren demostrar la falta de sentido y la inconexión en la convivencia de los seres humanos. En *Las Sillas*, dos ancianos dialogan con otros personajes inexistentes, denotando la soledad presente en la vida. En otra importante pieza, *El Rinoceronte*, los habitantes de una pequeña ciudad se van convirtiendo en rinocerontes. El personaje principal es execrado por luchar contra el conformismo del resto antes este hecho. Se presencia en general, una reiteración de los temas que obsesionan a este dramaturgo. Estos son los que hacen de la obra de Ionesco una de las más importantes dentro del teatro del absurdo. (Rodríguez, 1985)

La crítica inteligente y, a la vez, descabellada que Ionesco dirige a la humanidad, hace eco en este trabajo. Sus personajes absurdos y a la vez realistas,

buscan denunciar a través de sus frases inconexas una cruda realidad. Para la tesisista, este elemento de acusación basado en el absurdo es de gran inspiración. Se buscará causar el impacto contundente que el inconsciente y el símbolo logran en la obra de este autor. Ionesco plantea el desconocimiento que el ser humano tiene de lo más íntimo, de lo esencial, de lo que radica en el interior de cada uno. A través de la palabrería sin sentido, transmite más que si realmente enunciaran lo que quieren decir. Por la misma naturaleza del ser humano, aquello que se dice al revés o que no se dice, puede movilizar más que aquello que se explica claramente. Esto se debe a que la ausencia del verdadero significado - el silencio de este- pone en evidencia lo absurdo de nuestras comunicaciones cotidianas y nos sugiere que hay algo más importante detrás de ellas. Los personajes de este trabajo buscarán, en ese sin sentido, aislarse y a veces callar, para comunicarse con un mundo caótico y más absurdo que el teatro de Ionesco.

Los mecanismos de defensa y el insight

El ser humano tiene dos mundos de los cuales ocuparse: el externo y el interno. El externo es fácil de abordar, en el sentido en que se debe estar siempre presentes en él en nuestro día a día. Es tangible, se ve, se siente y se vive. El mundo interno es mucho más oscuro. Para tener acceso a él, hay prestarle atención y tener una intención clara de comunicarse con este. Es el mundo psíquico y emocional que está más allá de la conciencia. Entrar en él e intentar comprenderlo, implica un proceso arduo y muchas veces doloroso que requiere sobrepasar los mecanismos de defensa que inconscientemente aplicamos para no ver aquello que las penumbras de nuestro ser ocultan. Hay que tomar conciencia de la importancia de hacer esto para comprender aquello que, a veces, logra que se ejecuten acciones inexplicables. El viaje a la interioridad es vital, complejo pero necesario para el crecimiento psíquico de todos los seres humanos.

Mecanismos de Defensa

Sigmund Freud, médico austríaco, neurólogo y fundador del psicoanálisis, trabajó los fenómenos psíquicos a partir de una posición donde son observables y analizables desde una perspectiva científica. Por eso utiliza el término mecanismo como parte de esta visión. En 1893 comenzó a trabajar *Los mecanismos psíquicos de los fenómenos histéricos*. En esa época estableció la noción de defensa y la situó como el origen de ciertos fenómenos psíquicos. El concepto de mecanismo aparece a lo largo de toda su obra, planteándolo como un proceso en el cual la mente se defiende de determinada manera ante conflictos desconocidos por la misma, generando un tipo particular de afección psicológica. (Laplanche; Pontalis, 1979)

El mecanismo de defensa es un proceso psicológico automático que protege al individuo de la ansiedad y de la conciencia de amenazas o peligros externos o internos. Estos mediatizan la reacción del sujeto ante los conflictos emocionales y ante las amenazas externas. Algunos mecanismos de defensa (proyección, disociación, etc.) son casi siempre desadaptativos. Otros, como la supresión y la negación, pueden ser desadaptativos o adaptativos en función de su gravedad, inflexibilidad y el contexto en el que ocurran. (Psicoactiva, 1998)

Los mecanismos de defensa patógenos (desadaptativos), son aquellos que por su intensidad y su continuidad para afrontar el medio externo, no le permiten al sujeto un funcionamiento acorde con las demandas de la realidad. Por ende, los sujetos que padecen de ellos, no tienen capacidad como se mencionó anteriormente, de adaptarse correctamente a su entorno.

Los mecanismos de defensa no- patógenos (adaptativos), tienen como finalidad la integración de las personas a las demandas del medio externo e interno. Si existiera un conflicto inconsciente, los mecanismos de defensa permitirían una transacción entre las demandas de la realidad y las demandas inconscientes y sus fantasías. La mayoría de las personas acuden en distintas ocasiones a dichos mecanismos para poder relacionarse con el otro y para poder lidiar con las presiones del día a día. Pueden funcionar como vías de escape a ciertos conflictos que no somos capaces de solucionar o a los cuales no podemos

responder correctamente. Sin embargo, estos mecanismos se convierten en patógenos cuando impiden el desarrollo y la evolución mental del individuo. (M, Maestres. Entrevista personal, 15 de octubre, 2006)

Antes de comenzar a enumerar y definir los distintos mecanismos de defensa es importante aclarar dos conceptos fundamentales para la comprensión de los mismos:

Psíquico: “Pertenciente o relativo al alma”. (Diccionario de la lengua española, 1992: 1196). Término que concierne tanto al mundo mental como emocional del ser humano. (M, Maestres. Entrevista personal, 13 de agosto, 2007).

El yo: Es un concepto que elabora Sigmund Freud para distinguir en la personalidad, la parte instintiva o pulsional (ello) y la parte de la conciencia moral (super yo). El Yo es la parte más desarrollada de la personalidad pues se va formando a través de todo el proceso de crecimiento del individuo. Posee una parte consciente y otra inconsciente. Esa instancia de la personalidad es la que maneja los mecanismos de defensa con su parte inconsciente. Es, por lo tanto, la que hace transacciones de adaptación entre las demandas internas del sujeto y las demandas externas de la realidad. Así mismo es una instancia que tiene que negociar con las demandas del mundo instintivo (ello) y el mundo de la conciencia moral (super yo). Es el yo la parte predominante de nuestra personalidad y la que determina la mayoría de nuestras acciones

Pulsión: Es la parte inmaterial del instinto, siendo el instinto la parte animal heredada por los seres humanos. Según Freud, el individuo tiene que manejar pulsiones de vida y de muerte cuya parte afectiva son los sentimientos de amor y odio respectivamente. (M, Maestres. Entrevista personal, 15 de octubre, 2006).

Como se aclaró anteriormente, los mecanismos de defensa adaptativos son parte inherente del funcionamiento psíquico de todo ser humano, pero cuando el mecanismo se usa indiscriminadamente, se convierte en un obstáculo que dificulta

el contacto con el mundo externo y el interno puesto que distorsiona la realidad. Para este trabajo será de suma importancia el tema de los mecanismos de defensa no patógenos en su etapa perjudicial. Estos se utilizarán como base para la creación de los personajes que plantearán a través del texto teatral, el conflicto que se genera cuando el ser humano hace uso de ellos para evitar conectarse con sus conflictos.

"El hombre está siempre dispuesto a negar aquello que no comprende."

Luigi Pirandello

Los mecanismos de defensa adaptativos que se utilizarán como apoyo para la creación del texto dramático son:

La Negación: "Proceso en virtud del cual un sujeto, a pesar de formular uno de sus deseos, ideas o sentimientos hasta entonces reprimidos, sigue defendiéndose negando que le pertenezca." (Laplanche; Pontalis, 1979: 244)

"La tendencia a negar las sensaciones y hechos dolorosos es tan antigua como el mismo sentimiento de dolor." (Fenichel, 1986: 171). La inclinación a negar partes que no nos gustan de la realidad, es la contraparte de la realización de deseos a través de sueños y fantasías. La negación tiende a presentarse con ciertas percepciones internas, aisladas y de carácter doloroso en el ser humano. Freud explica que la negación puede ser un punto medio entre el hecho de adquirir conciencia de los datos que percibimos de nuestro entorno y la tendencia a negarlos. Sin embargo, los intentos de negación suelen conseguir como oponentes a la percepción y a la memoria. Estas, no permiten que suprimamos del todo aquello que percibimos sino que lo mandemos a nuestro inconsciente. (Freud en Fenichel, 1986)

En algunas ocasiones, la lucha entre la negación y el recuerdo puede ser observada directamente. Un hecho desagradable puede ser reconocido y negado alternativamente. Si en una situación se le ofrece a la percepción y a la memoria un objeto sustituto al recuerdo doloroso, este será aceptado y se elegirá reprimirlo. La remembranza será suplantada entonces por una nueva experiencia. Hay una

vinculación entre recordar y el deja vu. Esto último se refiere a un fenómeno donde la persona siente que alguna experiencia vivida ha sido experimentada previamente. En ambos casos, una experiencia real es asociada a una experiencia constreñida y sirve de sustituta a esta. Sucede que en el deja vu, la experiencia se halla vinculada a un orden de recordar. En este, la represión es completa, la conciencia no quiere que se le recuerde algo que ha sido reprimido y el sentimiento de deja vu, implica que se evoca algo en contra de la voluntad de la persona. (Fenichel, 1986)

Un ejemplo de una persona que aplica la negación, es cuando una madre a quien le nace un niño enfermo y, a pesar de los síntomas diagnosticados, niega la enfermedad. De esta manera rechaza el dolor que implica el padecimiento de su hijo. La madre se referirá a su descendencia como un niño sano o por lo menos carente de la condición diagnosticada. (M, Maestres. Entrevista personal, 15 de octubre, 2006)

La proyección: “Operación por medio de la cual el sujeto expulsa de sí y localiza en el otro (persona o cosa) cualidades, sentimientos, deseos, incluso objetos, que no reconoce o que rechaza en sí mismo.” (Laplanche; Pontalis, 1979: 318)

Las emociones que el individuo trata de rechazar son arrojadas y luego sentidas como cosas fuera de la personalidad. Aquello que se quiere refutar es percibido entonces en otra persona en vez de en el individuo mismo. El organismo prefiere sentir el riesgo de amenazas externas ya que algunos mecanismos de protección internos contra instigaciones muy intensas, solo pueden ser puestos en acción contra estímulos que provienen de afuera. (Fenichel, 1986)

Un ejemplo de este mecanismo de defensa es cuando se da un conflicto entre dos amigos quienes mutuamente se culpan de que el agresor es el otro, sin poder reconocer la agresión dentro de sí mismo. (M, Maestres. Entrevista personal, 15 de octubre, 2006)

La Introyección: “Proceso puesto en evidencia por la investigación analítica: El sujeto hace pasar... de `fuera´ a `dentro´ cualidades inherentes a ciertos objetos.” (Laplanche; Pontalis, 1979: 216)

En la etapa inicial del ser humano (0 a 3 meses), todo lo que es placentero física y psíquicamente es introyectado. Por ende, la idea de tragar está asociada originalmente a una expresión de aceptación o afirmación. Sin embargo, cuando el ser humano trae montos de agresión muy importantes, puede utilizar la introyección para tragar el objeto y destruirlo imaginariamente. En el momento en que el yo se da cuenta de este hecho, comienza a usar la introyección para fines adversarios como medio de actuación de impulsos destructivos y como mecanismo de defensa. Dicho mecanismo es la base de la identificación. Por medio de la introyección se van incorporando dentro de nuestra mente, todos aquellos elementos, cualidades y características de otras personas que van a ir conformando la base de nuestra propia identidad. (M, Maestres. Entrevista personal, 15 de octubre, 2006)

Un ejemplo de este mecanismo de defensa es el sentimiento de insatisfacción que generalmente tienen personas que nunca se gratifican con lo que obtienen y siempre están deseando más. El elemento que subyace es que todo aquello que introyectan es destruido internamente y por ende, tienden a sentirse insatisfechos.

La represión: “Operación por medio de la cual el sujeto intenta rechazar o mantener en el inconsciente representaciones (pensamientos, imágenes, recuerdos) ligados a una pulsión. La represión se produce en aquellos casos en que la satisfacción de una pulsión ofrecería el peligro de provocar displacer en virtud de otras exigencias.” (Laplanche; Pontalis, 1979: 390)

Es el olvido inconsciente de impulsos internos o hechos externos, que representan incentivos o represalias por causa de exigencias instintivas que son reprochables. El descartar de la conciencia dichos datos, tiene el propósito de disminuir sus efectos reales como lo sería el dolor que consistiría tomar conciencia de tales. Aquella información que ha sido reprimida mantiene su

acción desde el inconsciente. El olvido de un nombre, por ejemplo, se crea donde se forma la resistencia de un objeto o motivo por el cual queremos olvidar. A medida que pasa el tiempo se comienza a producir una tendencia a suprimir todo aquello que esté vinculado al elemento inicialmente reprimido. Se evidencian las represiones cuando el individuo elimina ciertas ideas, sentimientos o actitudes que suelen ser las reacciones adecuadas o esperadas ante la realidad. La causa de la represión es la tendencia a detener aquello que nos impulsa a actuar. (Fenichel, 1986)

Un ejemplo de este mecanismo de defensa, es cuando se reprime el odio infantil hacia los padres que frustran a su hijo. Se puede manifestar a través del desplazamiento de ese mismo odio hacia otras figuras substitutas (jefe del trabajo, profesor del colegio, etc.) La persona que siente rabia en contra de su padre, lo manifestará en contra de otro sin darse cuenta de su verdadera razón para rabiar. (M, Maestres. Entrevista personal, 15 de octubre, 2006)

Cada uno de estos mecanismos de defensa representa características del ser humano común que pueden alejarlo de la introspección o el insight. Sería de gran utilidad que las personas conocieran estas características propias de la personalidad para que comprendieran un poco más a fondo cómo funciona la psiquis del ser humano. El texto “Sala de Espera” se construirá tomando en cuenta el efecto que los mecanismos de defensa tienen sobre el comportamiento del hombre.

“Una vez despertado el pensamiento no vuelve a dormir.”

Thomas Carlyle

El Insight

“La palabra inglesa insight está compuesta del prefijo “in” que quiere decir interno, hacia adentro; y “sight” que es vista, visión. Es decir que, literalmente, insight quiere decir visión interna, visión hacia adentro de las cosas y mas allá de la superficie, discernimiento. Es el poder de ver con la mente dentro de las cosas,

la apreciación súbita de la solución de un problema. Insight, pues, significa “conocimiento nuevo y penetrante.” (Hornby, Gatenby; Wakefield; en Etchegoyen, 1983:612). El insight se basa en hacer consciente aquello que es inconsciente.

Según Sigmund Freud, el método fundamental del insight es el conocimiento. En una época serán los recuerdos y en otro momento pueden ser los instintos, pero la finalidad es siempre el conocimiento o la búsqueda de la verdad interior. Hacer consciente lo inconsciente se refiere a hacer en sí mismo un proceso de internalización de información propia. Es intransferible, ya que solo se puede obtener conocimiento procedente del insight para ser utilizado por uno mismo, y no se refiere a lo exterior si no siempre a aquello interno. (Freud en Etchegoyen, 1983)

Insight es entonces, el proceso a través del cual alcanzamos una visión nueva y distinta de nosotros mismos. Es siempre reflexivo ya que para lograr internalizar el conocimiento, se debe pasar por un proceso de introspección que nos lleve a la identificación y reconocimiento de la información. La relación que se establece con el insight es aquella entre símbolo y simbolizado o entre significante y significado. El sujeto capta una relación que hasta entonces no le había sido inteligible y que altera lo que simboliza su experiencia. (Etchegoyen, 1983)

Es sumamente difícil para el ser humano, tomar conciencia de ciertos elementos de su personalidad y aún más difícil, tomar conciencia de aquello que generan dichos aspectos. El ser humano se vale de los mecanismos de defensa que crean bloqueos, para no tener que ver aquello que se nos dificulta entender o que nos causa dolor. Al hombre no le gusta sufrir y, por lo tanto, se protege. Con esta obra se intentará mostrar la importancia que tiene el insight para el ser humano. Pudiendo realizarlo, el hombre se nutre de sus propias experiencias como método de aprendizaje.

“Creo que uno descubre más de lo que uno inventa, y que la invención no es más que descubrimiento o re descubrimiento.”

Eugene Ionesco

**PARTE 2. ETAPA DE ELABORACIÓN: MARCO
METODOLÓGICO**

Freud describía la elaboración como el intervalo de tiempo que va entre que el paciente toma conocimiento de algo que le dice el analista sobre sí mismo, hasta que lo acepta con convicción. Es la etapa en que se hacen más selectivas las asociaciones entre temas que tienen importancia para tratar la condición del paciente en la terapia. En este momento, el paciente elabora los conflictos bloqueados por los mecanismos de defensa hasta llegar paulatinamente a una mejor comprensión de su condición. Toma toda la información útil de la etapa de catarsis y comienza, con ayuda del analista, a crear conexiones entre los elementos para poder elaborar y comprender desde un nuevo vértice.

En esta etapa, ya concerniente al trabajo de grado, toda la información del marco teórico es vertida dentro de una estructura delimitada por ciertos parámetros de escritura dramática. Se van hilando los temas antes tratados, con el inconsciente de la tesista, para la creación de los personajes y situaciones que le darán vida al texto dramático. A partir de ahora, se plasman en papel y en palabras, una cantidad de imágenes que han ido surgiendo en los recorridos por el mundo psicoanalítico y el mundo de las experiencias personales proyectadas en el teatro. La introspección como tema fundamental, apoyado por los mecanismos de defensa y respaldado todo por las imágenes que los dramaturgos han aportado: el vacío, la máscara y el silencio; se irán entrelazando formando la base de contenido de la pieza a componer. Eso será volcado en un marco de sustento que es la estructura dramática. Con ella, irán tomando forma las situaciones, los personajes y los diálogos que, de manera simbólica, representarán cada uno de los elementos de fondo. (Etchegoyen, 1986)

“Las ideologías nos separan, los sueños y la angustia nos unen.”

Eugene Ionesco

Objetivos

En esta etapa del proceso que se corresponde con la base estructural, nos guiará el siguiente objetivo general:

Creación de un texto teatral sobre la dificultad de introspección en el ser humano, apoyado sobre la teoría del insight de Sigmund Freud.

A lo largo de la elaboración de este trabajo, se han completado distintas tareas y secciones que constituyen los pasos previos a la creación del texto que se ha venido anunciando. Estos objetivos específicos sirven para comprender el recorrido hasta aquí transitado e identificar con claridad los próximos pasos:

- Desarrollar una aproximación a movimientos y dramaturgos del siglo XX y a la teoría de creación dramática.
- Plantear los conceptos fundamentales de la teoría psicoanalítica de insight y de mecanismos de defensa.
- Sistematizar los contenidos teóricos referidos tanto a la dramaturgia como a los mecanismos de defensa para la creación de los personajes, situaciones, símbolos y demás elementos del texto dramático.
- Realizar el texto dramático.

Los primeros dos objetivos específicos ya han sido cumplidos, quedando por completar los últimos dos a lo cual se procederá en las siguientes páginas ¿De qué forma se pueden conectar sistemáticamente todas las teorías hasta ahora revisadas? ¿Cuáles son las imágenes, nociones, temas y demás elementos relevantes para la creación del texto dramático? En la siguiente parte se intentará responder a estas preguntas.

La experiencia psicoanalítica y el proceso creativo

Es complejo y difícil poder contarle a un extraño nuestros más íntimos problemas y experiencias. Sin embargo, una vez que se logra establecer la confianza o el vínculo necesario para ello, comienza a hacerse costumbre y se vuelve hasta necesario. Me refiero a la psicoterapia, donde esa persona, ese extraño que escucha nuestros problemas, está capacitado para hacernos comprender las intrincadas relaciones del inconsciente y, en general, de nuestro

mundo interno. Mi terapia psicoanalítica se da dos veces a la semana. Llego, comienzo a hablar sobre mi vida y mi analista me detiene y me hace preguntas que parecen inocentes, pero no lo son. Poco a poco suelta pistas en forma de interrogantes capciosas, para que yo misma consiguiera respuestas a mis dudas, mis molestias y pesares. Así he ido conociendo mi mundo interior y acercándome a mí misma.

A medida que uno va haciéndose consciente de esta realidad, no requiere necesariamente de las mismas preguntas en la sesión. Uno solo va formulándose las y va revelando cosas nuevas día a día. Me asombró el descubrimiento de esta capacidad introspectiva. Quise comprenderlo mejor y mi vena de comunicadora me urgía a utilizar estos nuevos conocimientos para la creación de algo, al principio no sabía qué. Resultaba complejo insertarlo en contexto ¿Hacer un documental? ¿Un guión para largometraje? Y repentinamente un día, todo tuvo sentido. Esto era un proceso cercano, reflexivo, y por tanto, debía expresarse a través de un medio adecuado a este nivel de intimidad: el teatro. Sobre las tablas todo se vale, el inconsciente puede manifestarse a través de cualquier símbolo. Estaba decidido entonces, así comenzó la búsqueda de este proceso que me ha traído hasta aquí. Comencé a pensar en como manifestar y concretar todo ese mundo interno. Fue así como empezaron a surgir imágenes de mi propio proceso. Al comenzar a escribirlo, no estaba consciente de lo que ocurría, pero las ideas iban adquiriendo personalidad propia y poco a poco perdí el control sobre ellas. Luego decidí que estos conflictos debían ser exteriorizados a través de algo concreto: enfermedades.

Era necesario que los personajes sufrieran por utilizar aspectos de su personalidad como defensa ante aquello que les causaba conflictos. Entonces quise curarlos, hacerlos darse cuenta de lo que les ocurría, debían ir en búsqueda de una solución. La que todos pensamos primero, la fácil, la que no nos cuesta nada: unas pastillas. Y luego a través de un enfrentamiento con su conciencia, darse cuenta que la solución viene de adentro. Era mi propio proceso puesto afuera. Se me presentaron, de manera inconsciente mis conflictos y fueron tomando forma y nombre. Lucio: mi problema con mi padre; Nardo: la lucha

contra mi ego; Idemia: la definición de mi identidad; Colofón: mi conflicto con la fe; Congenio: mi problema de humor; La secretaria: la sociedad que nos impone trabas que nos dificultan el proceso introspectivo y el señor Gnosos: la conciencia. Los creé sin saber bien lo que hacía, y un día al leerlos entendí que eran todos más míos de lo que había pensado. Así nació la idea de este texto teatral. Estos aspectos de mi personalidad, se encontraban enfermos. Ahora deben reunirse en la sala de espera del consultorio médico del Dr. Argucia para comprender lo que les ocurre.

Unos primeros bocetos de la pieza y de los personajes surgieron antes que nada, fueron impulsos que nacieron previos a cualquier interpretación racional. Sin embargo, por motivos didácticos, organizo la información dentro del trabajo formal como la academia lo requiere. Agrupando primero aquellos temas que sirvieron como impulso para la ejecución completa del trabajo y de los cuales soy consciente ahora, para luego pasar a esta etapa de creación formal y finalmente al texto dramático. Hubo un intrincado diálogo entre el proceso sensible, el racional y el creativo que se organizó de esta manera en el trabajo de grado.

En un intento por sistematizar los aspectos del proceso creativo del texto dramático, se plantea la interrelación dinámica de los siguientes elementos:

Temas	Género	Estructura	Símbolos
Introspección	Tragicomedia	Personajes	
Mecanismos de defensa		Escenografía	
La máscara		Espacios temporales	
El vacío		Funciones del texto	
El silencio		Estructura dramática	

En esta tabla se demuestra como se irá vertiendo la información ya trabajada y lo que vendrá más adelante en esta sección para facilitar la creación del texto. Los temas ya mencionados que constituirán el fondo, son aquellos que

conciernen a la tesis unidos con aquello resaltante en los dramaturgos escogidos para la realización del texto. El resto de los elementos de la pieza, tanto los de la estructura como los símbolos están por definirse. Pasaremos a continuación a la estructuración de la información en elementos teatrales.

Basamentos estructurales de la pieza

Según los métodos de creación planteados por María Paz Grillo Torres expuestos en el marco teórico, se trabajará una estructura metodológica basada en:

- A. Género teatral
- B. Estructura dramática
- C. Personajes
- D. Escenografía
- E. Espacios temporales
- F. Funciones del texto
- G. Simbología

Como se mencionó previamente, los personajes y situaciones de esta pieza, son consecuencia de un proceso psicoanalítico personal de la escritora de este trabajo. Fue necesario para ella, plasmar sus propios descubrimientos a lo largo de esta travesía y la importancia que se considera que tienen para el desarrollo psíquico de todos los seres humanos. Cada uno de estos personajes, es una parte de su propia personalidad que fue trabajada y que fue tomando forma hasta convertirse en un ser ficticio. Este trabajo personal junto a la información recopilada en el marco teórico sobre el insight, los mecanismos de defensa y el teatro; han ido creando imágenes que serán moldeadas en la metodología. Una parte de estas vivencias personales que se ven plasmadas en la pieza y sus personajes, se ha procesado de forma inconsciente y llega a hacerse consciente solo en el resultado del mismo, o sea, en el desarrollo de personajes o incluso en el texto dramático. Por ello, parte del método de creación está conformado por lo que está escrito a continuación en el marco metodológico, sumado a lo que se ha

ido filtrando del inconsciente de la tesista. Los resultados de esta parte del proceso, son los personajes y situaciones que han ido tomando forma en su imaginación y que serán descritos próximamente.

Posteriormente, todos los elementos trabajados hasta este punto cobrarán vida en un texto dramático. Me propongo plasmar en las páginas siguientes la dinámica o proceso creativo que lleva de los contenidos ya abordados, a la concreción del texto.

Se presentará un texto dramático donde un grupo de personajes que han perdido aspectos de su personalidad, asisten a un consultorio médico. El doctor de dicho recinto, anuncia unas pastillas mágicas que curan todos los males de la personalidad. En la sala de espera de dicho consultorio, los personajes tienen un encuentro con su propia conciencia y comienzan una intensa lucha por combatir los fantasmas a los que han atribuido sus enfermedades. Deben batallar contra los mecanismos de defensa que los protegen de darse cuenta de una verdad irrefutable: los únicos causantes de sus enfermedades son ellos mismos. La sala de espera representa ese lugar dentro de nuestra cabeza, donde inconscientemente esperamos y estamos cerca de poder identificar algún problema. Llegamos allí cuando ya reconocemos que algo que no nos gusta está ocurriendo, pero no hemos logrado reconocer exactamente que es. Cuando nos encontramos en “esta sala”, ya nuestro interior nos ha dado indicios de nuestro propio malestar, sin que nuestra mente consciente e inconsciente pueda identificarlo. Es por ello que se ha decidido llamar a la pieza: SALA DE ESPERA.

“Por su obra se conoce al artesano”

Jean de La Fontaine

A. *Género Teatral*

Sala de Espera corresponde al género tragicomedia. Aunque los diálogos, los personajes y las acciones tienden a ser cómicas, el trasfondo de la obra corresponde a temas trascendentales y muy importantes para el desarrollo de los seres humanos. Lo que se plantea de fondo, es una situación trágica e inherente a

la raza humana: la dificultad para conocernos. La obra tiene un final feliz, ya que casi todos los personajes principales toman conciencia de que no están en el camino correcto para combatir sus enfermedades. Estos logran llegar a un estado de lucidez que les permite darse cuenta de que el cambio debe ser interno y debe ser producido por ellos mismos. Aunque no se plantea con precisión el nivel de conocimiento que alcanzan sobre su propio padecimiento, todos lo identifican en cierto grado produciendo una acción concreta: la huída del consultorio médico. Este es el primer paso para de la introspección: reconocer e identificar los problemas.

Se quiere plantear la desolación de la humanidad y lo difícil que resulta para el hombre resolver sus problemas personales al no conocerse a sí mismo. Mientras menos sepamos de nosotros, más difícil saber sobre los demás y poder conectarnos con nuestro entorno. Esto es lo que ocurre en la sala de espera. Lo que viven estos personajes al inicio de la obra es lo que vivimos todos: una confusión terrible, una constante proyección sobre los demás, una desolación abrumadora. Todo esto está planteado a través de caracteres y eventos humorísticos y disparatados. Los personajes de *Sala de Espera* llegan a ser irreverentes y absurdos en ocasiones. Son estas características, aportes directos a la situación caótica en que se hallan (y nos hallamos), donde nadie comprende lo que le pasa a sí mismo. Esto es lo que vivimos en nuestro día a día. Esto es lo que en la sala de espera se comprende que debe ser cambiado.

B. Estructura Dramática

La obra cuenta con elementos de la estructura dramática aristotélica y de la no aristotélica. En esta pieza, las situaciones se suceden unas a otras por causalidad, haciendo de todo el texto una estructura sólida y compacta. La pieza se divide además en tres actos:

Acto 1: Llegada e introducción de los pacientes a la sala de espera. Se conocen las enfermedades de los personajes o sus motivos para visitar al Dr. Argucia (*Exposición y planteamiento de los personajes principales*). Nadie hace empatía con Nardo e intentan que este se percate de que tiene un problema de

egocentrismo por lo cual no necesita las pastillas. Finalmente cae en cuenta y se va. Todos se asustan al percatarse que este paciente no necesita las pastillas (*Ruptura del statu quo*).

Acto 2: Los personajes tratan de convencerse entre ellos de que las pastillas sí son necesarias. El Sr. Gnosos les hace un planteamiento que ninguno puede refutar y que los hace reflexionar. El Dr. Argucia les habla por un parlante pero genera mayor ansiedad (*Nudo y clímax*). Ya todos comienzan a darse cuenta de que deben irse. Congenio es el primero en darse cuenta de su problema y se va, dejando a los demás atónitos y llevándolos a la conclusión de que si las pastillas no sirvieron para él, es probable que no sirvan para ninguno (*Instauración de un nuevo statu quo*).

Acto 3: Van saliendo del consultorio cada uno motivado por distintas razones. Se quedan Colofón y el Sr. Gnosos, tienen una última conversación donde el último se percata de su imposibilidad para ayudar a Colofón, lo deja solo en la sala de espera (*Resolución y desenlace*).

Las acciones van encadenadas unas con otras y el final de la pieza restablece el orden que se debe tener. Los pacientes toman una conciencia parcial sobre sus problemas personales y alteran el camino para solucionarlo. Todos menos uno: Colofón, quien no tiene fe. Si no se cree en nada y hay una falta de interés completa por la vida, no puede concretarse la introspección. Él se resigna a quedarse ahí sin la capacidad para cambiar su vida en ninguna dirección. Toda la acción de la obra transcurre en un espacio único interior: la sala de espera. La unificación del espacio busca generar la sensación de encierro y de similitud entre las condiciones de los protagonistas. Estos personajes se encuentran atrapados dentro de su propia ceguera y tienen miedo de ocupar otros espacios. Por ello la inmovilidad dentro de la obra. En el momento en que los personajes recobran la lucidez, abandonan la sala. Sin embargo, hay dos espacios latentes: el consultorio del Dr Argucia y la entrada a la sala. Los personajes transitan por estos lugares pero el espectador jamás los ve. En el caso del consultorio del Dr Argucia, el no poder ver hacia adentro le produce al público una mayor incertidumbre sobre este

personaje que nunca conocemos durante la pieza y que representa la solución errónea que los protagonistas esperan a lo largo de una buena parte de la obra.

El objetivo de los protagonistas desde el inicio de la pieza es curarse de sus enfermedades. Sin embargo, a medida que transcurre la acción, cambia la estrategia para alcanzarlo. En un inicio será a través de las pastillas y poco a poco, irá transformándose a medida que los personajes comiencen a tomar conciencia de sus problemas internos. El conflicto dramático en *Sala de Espera*, comienza cuando los protagonistas se dan cuenta de que quizá las pastillas no son la solución para sus problemas. El incidente desencadenante para ello es la salida de Nardo. Es este conflicto, el obstáculo principal para que los personajes consigan en un principio su objetivo que es la cura a través de las pastillas. A medida que va transcurriendo la obra, la forma de conseguir el objetivo (la cura de la enfermedad), irá cambiando y habrá fuerzas que se opongan a dicho fin: la secretaria, el Dr. Argucia y Colofón. Se desarrollará una lucha entre la conciencia de los personajes y el facilismo de la negación a través de los mecanismos de defensa de los mismos.

Los recursos de suspenso, ironía y prefiguración serán utilizados dentro de la pieza a través de distintas situaciones y símbolos. La salida paulatina y espaciosa de los personajes de la sala de espera a lo largo de la obra, le añade una sensación de suspenso que mantiene al lector interesado por conocer su desenlace final. Por otro lado, los personajes realizarán una especie de monólogo donde comentan su enfermedad y ciertos datos de su vida, el resto de los pacientes ignora esta información. Así se genera una complicidad con el lector (o espectador), quien es el único en ese momento que conoce algunas referencias sobre el que habla. Con esto se crea aquello que Grillo Torres llama la ironía. Finalmente, se da la prefiguración a través de un símbolo específico que serán unos bebés del plástico. Cada vez que uno de ellos nazca en la pieza, implicará la generación de una idea que conlleve al insight en los pacientes.

“Es más fácil negar las cosas que enterarse de ellas.”

Mariano Jose de Larra

*Escenas***Acto 1**

Escena 1: Llegada de Lucio al consultorio.

Escena 2: Llegada de Nardo al consultorio.

Escena 3: Llegada de Colofón al consultorio.

Escena 4: Llegada de Idemia al consultorio.

Escena 5: Llegada de Congenio al consultorio.

Escena 6: Conflicto de los pacientes con Nardo.

Escena 7: Pacientes intentan que Nardo tome conciencia de su problema.

Escena 8: Tiempo de juego: La introyección.

Escena 9: Nardo comprende que algo anda mal y se va.

Escena 10: Pacientes se sienten inseguros sobre tratamiento del Dr Argucia.

Acto 2

Escena 11: Congenio explica su conflicto personal.

Escena 12: Conflicto entre Congenio y Lucio.

Escena 13: Sr. Gnosos les aproxima por primera vez la idea de que están haciendo lo incorrecto al asistir al consultorio.

Escena 14: El Dr. Argucia les habla a través de un parlante generando más confusión entre los personajes, confirmando lo que el Señor Gnosos les acaba de revelar sobre ellos mismos y desatando el caos.

Escena 15: Tiempo de juego: La proyección.

Escena 16: Congenio recapacita y pide disculpas a Lucio. Seguidamente Congenio logra sonreír y sale del consultorio.

Acto 3

Escena 17: Idemia intenta que Lucio vea su problema, lo termina viendo ella, sale.

Escena 18: Tiempo de juego: La negación.

Escena 19: Lucio se da cuenta de su problema y se va.

Escena 20: El Sr. Gnosos conversa con Colofón tras lo cual cae en cuenta de que no lo puede ayudar y se va.

Escena 21: Colofón se queda solo en la sala de espera.

E. de exposición	E. de complicación	E. de climax	E. de resolución
1-5	6-12	13	14-21

C. Personajes

Los pacientes de *Sala de Espera* representan diversos aspectos de la personalidad humana como lo son los sentimientos, los valores y los procesos mentales y psíquicos. Ellos padecen males que los han hecho perder dichos aspectos de su ser. Son cinco personajes que podrían ser integrados en uno solo, pero se disgregan para mostrar aspectos de la personalidad que el ser humano podría utilizar como mecanismo de defensa. El humor, el conocimiento, la fe, la modestia y la identidad son los elementos que estos cinco individuos manejan, sin saberlo conscientemente, para no tener que lidiar con aquellos problemas que no identifican en sí mismos y que proyectan en los demás. Ellos van en una búsqueda exterior que culmina en un momento de reflexión importante, donde cada uno se percata de que no conseguirá el remedio que desea en el consultorio del doctor. Así se inicia su proceso de introspección. Habrá un último personaje, fundamental para el desarrollo de la pieza, que reorientará la búsqueda de los demás hacia su interior. Este representa a la conciencia, aquella que con frecuencia nos cuesta mucho escuchar.

Aunque estos personajes dentro del texto teatral son absurdos, burlescos y exagerados, son producto del mundo en el que vivimos. Tienen historias reales, presiones sociales y un pasado tan oscuro como el de cualquier persona. Es la incomunicación cotidiana la que los desdibuja y los convierte en ilógicos consiguiéndose en una sala de espera ya irreconocibles, amorfos e incoherentes. Son estos los productos de la contemporaneidad y el caos en el que nos zambullimos día tras día sin percatarnos. Cada uno de estos personajes, es además un aspecto de la personalidad de la tesista. Ellos, han ido develándose en la terapia psicoanalítica y han ido tomando forma poco a poco y en simultáneo con el avance de la terapia. Muchas partes de ellos, han salido de manera inconsciente y una vez plasmados en papel han sido una revelación para quien los escribe.

Personajes principales

1. *Lucio Sanseverino*

Lucio es un reconocido escritor de cincuenta y tres años de edad. Nació en el lecho de una familia muy adinerada. Sus padres, ambos importantes empresarios, criaron a Lucio de una manera muy rígida. La finalidad de la vida para los miembros de la familia Sanseverino, era hacer dinero y conseguir un respetable puesto en la sociedad. Desde pequeño, Lucio fue a los mejores colegios y era severamente reprimido si sus notas bajaban. El futuro de Lucio estaba trazado por sus padres: debía ser economista o administrador de empresas para encargarse de los negocios de la familia. Cada vez que Lucio hablaba sobre su pasión por las artes y por la literatura, estos se molestaban y lo reprendían. Comenzó a sentir una enorme presión por complacer los deseos de sus familiares, pero nunca renunció a la idea de hacer lo que realmente lo entusiasmaba: ser escritor.

Cuando Lucio les comunicó la decisión de estudiar Letras, sus padres se decepcionaron de su hijo. En la universidad, fue siempre el primero de su clase y el más elogiado por sus profesores. Él mantenía la esperanza de poder enorgullecer a sus progenitores al sobresalir en sus estudios, sin embargo, no fue así. La mayor muestra de esto, fue que no asistieron a su graduación, donde Lucio fue el orador de promoción y recibió menciones de honor. Esto lo sumió en una gran depresión. Comenzó a consumir drogas porque sentía que era la única manera de escribir sin sentir la mirada sigilosa de su padre criticando cada palabra que plasmaba en papel. Rápidamente consiguió trabajo como reportero de sucesos en un periódico. Su vida giraba en torno a asesinatos y acontecimientos mórbidos. Fue execrado de su familia y comenzó a ver las cosas desde un punto de vista obscurecido, desvirtuado y desolador. Esto influía su escritura y fue convirtiéndose en su estilo personal, muy aclamado por la crítica y sus lectores. Fue entonces cuando escribió *Postal de un cromañón*, su primera novela que lo llevó a ganarse el premio Escarlatina al Escritor Nobel. Decidió entonces dejar su trabajo como reportero y dedicarse de lleno a la escritura literaria.

A medida que fue ganando reconocimiento sintió que, de alguna manera, lograría complacer a su padre con quien no hablaba desde años atrás. No lo contactó al ganar el primer premio por temor y esperando a que fuese su padre quien tuviera la iniciativa. Sin embargo, la llamada nunca llegó y Lucio entraba y salía de depresiones. En esa época escribió *Ideas desde mi lecho de muerte*, que trataba sobre el conflicto con su papá. Luego de esto, Lucio se sintió reanimado. Pensó que al plasmar esa molestia que lo acosó toda la vida en papel, podía librarse un poco de ella. Ganó el premio Inmigrante a la mejor novela. Esta vez se atrevió a invitar a su padre a la ceremonia de premiación. Este asistió causándole gran alegría y al mismo tiempo gran preocupación a Lucio. Al final de la ceremonia, se acercó y le dijo: “Solo he venido para ver en que clase de circo se ha metido mi hijo. Ahora que eres famoso en él, me das más vergüenza aún ya que todos se enterarán que llevas mi apellido”. Al día siguiente Lucio se levantó para dar una entrevista telefónica y se percató de que había olvidado todos sus conocimientos. Aquello aprendido en la escuela y universidad había sido borrado de su cerebro. No recordaba sus novelas, ni sus conocimientos sobre redacción y estilo, ni siquiera como escribir. Sin embargo, su memoria funcionaba perfectamente, recordaba todos los detalles de su dolorosa vida personal y demás experiencias vividas. Se sumió, como había pronosticado su padre, en un circo de ignorancia.

La enfermedad de Lucio se originó a partir de la necesidad que él se impuso inconscientemente, de complacer las exigencias de su padre. Nunca fue capaz de independizarse totalmente de este y de su juicio valorativo, por lo que la decisión de dedicarse a la escritura siempre estuvo condicionada. En el momento del último rechazo de su papá (el día de la premiación del libro), Lucio introyectó la opinión del mismo y reprimió su propio deseo de ser escritor. Todos los conocimientos adquiridos desde la escuela hasta la universidad, fueron bloqueados en su inconsciente de manera abrupta. Al irse estropeando, perdió también parte de la capacidad de razonamiento y de argumentación que se van forjando con la estimulación del intelecto. Lucio se convirtió en un “ignorante”, incapaz de deducir hasta las cosas más elementales. Es necesario que Lucio se

percate de que su padre y él son personas distintas y que el único que tiene facultad para decidir sobre su vida es él mismo. Lucio le ha puesto una carga valorativa a la opinión de su papá más grande que a la propia. Esto ha ido condicionando sus decisiones hasta el extremo de bloquear aquello que el progenitor no aprueba.

Lucio Sanseverino es un hombre de cincuenta y tres años de edad. Es alto, espigado y narizón. Ya tiene buena parte del pelo blanco. Sufre de mucha ansiedad por lo que siempre se frota las manos entre sí y se toca mucho la frente y la cabeza. Es muy inquieto, nunca se queda sentado en el mismo lugar. A raíz de su enfermedad, se ha puesto tímido y le cuesta hablar sobre su problema. Nunca ha sido muy afectivo y jamás ha tenido buenas amistades puesto que no sabe conservarlas. Es solitario, pero en el fondo siempre ha tenido un espíritu sociable y alegre que fue atrofiado por su progenitor.

2. *Nardo Persutto*

Nardo es un fotógrafo de veintiocho años de edad. Estudió primaria y secundaria en una pequeña escuela en los suburbios de una gran metrópoli. Sus padres no tenían mucho dinero por lo que no podían enviar a Nardo a la ciudad. Cada vez que este salía del pequeño pueblo, se sentía insignificante. Siempre pensó que su destino estaba en la metrópoli y que si llegaba a ella, sería alguien muy importante. Desde pequeño lo molestaban en la escuela por ser muy delgado y por tener rasgos afeminados, cosa que hacía que Nardo se sintiera disminuido. Era el hermano del medio, por lo que sus padres nunca le prestaban suficiente atención. A los 12 años, Nardo fue a la ciudad con su madre y unos ladrones la violaron y le quitaron la cartera. Todo ocurrió frente a Nardo, quien tuvo tanto miedo que quedó paralizado. Esto lo marcó por siempre y le generó una sensación de impotencia que lo acompañó durante un largo tiempo.

Al finalizar la educación secundaria, Nardo decidió irse a la ciudad esperando por fin ser valorado por lo que él pensaba que podía dar. Llegó sin dinero y sin contactos, por lo que tuvo una sensación de desamparo muy fuerte. Cada fracaso en su vida aumentaba su inseguridad y su miedo a seguir adelante.

Su apariencia débil y temerosa le impedía ganarse el respeto y la atención de las personas con las que se relacionaba, y colaboraba con esa sensación de ser invisible ante los ojos de los demás. Nardo consiguió un trabajo como cajero en una tienda de fotografía donde todos los empleados se burlaban de su contextura física y de su timidez. Comenzó a ganar dinero para sostenerse a duras penas. Poco a poco creció, maduró y sus rasgos afeminados se volvieron hermosos y llamativos. Nardo se miró un día al espejo y se sintió a gusto con su imagen. A medida que ganaba seguridad en sí mismo, fue logrando la simpatía de algunas personas que lo ayudaron a comenzar su vida en la ciudad. Pero Nardo empezó a ser insaciable, cada pequeño logro que obtenía lo exageraba y lo hacía parecer una gran proeza. En el fondo, seguía siendo una persona muy insegura y muy triste que cargaba todos sus años de desconsuelos y burlas encima, pero no lo demostraba.

Consiguió trabajo en una tienda más grande como ayudante del fotógrafo, quien lo dejaba tomar algunos retratos y le dijo un día que tenía talento. Sin embargo, Nardo seguía creciendo hermoso y más que estar detrás de la cámara pensaba que podía tener futuro delante de ella. Volvieron sus sueños ambiciosos de ser famoso y conocido. Quiso ganarse el mundo y pensó que podía hacerlo gracias a su bello rostro. Por más que intentaba, no consiguió ni un solo trabajo como modelo. Sin embargo, Nardo no mostraba dolor por ello. Cada fotografía que tomaba era más hermosa que la anterior y contaba toda una historia a través de sus colores, sus formas y sus rostros. Sin embargo, a Nardo no le gustaba su oficio. Conseguía frustrante el trabajar como espectador de los demás. Comenzó a ganar fama como fotógrafo, retratando matrimonios y otros eventos. Seguía odiando su trabajo, pero le gustaba la atención que obtenía al hacer una buena foto. Así fue consiguiendo dinero y con él, lujo. Tenía una hermosa casa y las mujeres comenzaron a aparecer en su vida, pero para Nardo nunca nada era suficiente. La única manera de sentirse a gusto era teniendo mucha gente a su alrededor que lo elogiara. Se dejaba admirar por todo aquel que mostrara el más mínimo interés en él y enamoraba a las mujeres que se le acercaban solo para sentirse el centro de atención.

Nardo consiguió un trabajo como fotógrafo de una prestigiosa revista y todos los días sentía una envidia muy profunda mientras fotografiaba los hermosos cuerpos de hombres y mujeres que se paseaban por su lente. Fue alimentando su ego con sus propios elogios y se engrandeció hasta sentirse tan fuerte y valioso que nadie más parecía importarle. Un día, en medio de una sesión fotográfica, Nardo se dio cuenta de que el modelo masculino estaba haciendo un trabajo mediocre. Pensó que él podría hacerlo mejor pero comprendía que no podía dejar de trabajar como fotógrafo en ese momento. Sintió mucha ira y repentinamente, comenzó ver a los modelos borrosos a través del visor. Después de un rato, no pudo verlos más, todo lo que observaba a través de la cámara se había desaparecido. De ahí en adelante, Nardo no pudo ver a más nadie a través del lente de la cámara y seguidamente la enfermedad empeoró hasta no poder ver a la gente a su alrededor.

La enfermedad de Nardo se originó a raíz de su necesidad de ser excesivamente tomado en cuenta. Esto, a su vez, fue ocasionado por la falta de atención que se le prestó de pequeño. Nardo siempre tuvo la sensación de ser una persona sin valor para los demás, lo que provocó en él un deseo muy fuerte de ser admirado y observado para poder sentirse grande. Por ello, comenzó a desear tener un trabajo donde se satisficiera su necesidad de atención: el modelaje. Evidentemente su trabajo de fotógrafo, donde es él quien debe admirar a otra persona, le generó más frustración aún. Fue por ello, que su inconsciente comenzó a bloquear lo que le causaba más molestia: el foco de atención a través de su lente. Luego de eso, fue borrando a todas aquellas personas que acapararan el interés de los demás cuando él estuviese cerca. Nardo debe comenzar a comprender que no es necesario eliminar a las otras personas para poder hacerse notar. Para ello, debe lograr valorarse a sí mismo y poder valerse como individuo sin necesidad del reconocimiento de los demás.

Nardo es un hombre delgado, de estatura media y cabello oscuro. Tiene la apariencia de una persona fuerte tras la que esconde una personalidad muy acomplexada y una cantidad de inseguridades. Cuida mucho su imagen y no permite que nadie se meta con ella. Si alguien lo hace, reacciona violentamente.

Aunque tiene ciertos ademanes ligeramente femeninos, no es homosexual. Es muy sensible a las críticas y no escucha consejos de nadie.

3. *Colofón Perdinski*

Colofón es un hombre de cuarenta y tres años de edad. Es empleado de una tintorería. Fue adoptado al nacer por una pareja joven que no podía tener hijos. Estos deseaban mucho un bebe, por lo que se alegraron al recibir la noticia de que podían hacerse cargo de Colofón. El niño tuvo una infancia gris. No tenía muchos amigos y sus padres, jóvenes e inmaduros, comenzaron a perder interés en él cuando se percataron de la responsabilidad que implica tener un hijo. Era un estudiante mediocre que, con frecuencia, pasaba desapercibido entre profesores y alumnos. Nunca tuvo novia y no salía de su casa más que para estudiar. A los veinte años, Colofón se mudó fuera del hogar de los Perdinski quienes estaban muy cansados de tenerlo como inquilino, ya que nunca lo trataron como un hijo. Se fue a vivir a una habitación alquilada que era lo único que podía pagar con sus ahorros y con lo que le aportaron los Perdinski para deshacerse de él.

Consiguió trabajo en una tintorería, propiedad de una pareja de chinos que no hablaban casi español. Su rutina diaria consistía en ir a la lavandería, donde no tenía a nadie con quien conversar, y regresar a casa día tras día. En las noches cenaba frente a la televisión, viéndola a medias mientras se abstraía en los recuerdos de su vida poco acontecida. Poco a poco, Colofón fue perdiendo las ganas de vivir. A medida que pasaban los años, faltos de acontecimientos, creía cada vez más que su presencia en el mundo era una equivocación. Llegó a convencerse de que la existencia del ser humano de por sí es un error. Se convenció de que todos los seres humanos tendrían la misma suerte que había tenido él hasta entonces pero en distintos momentos y, en algunos casos, de manera más abrupta. A partir de ese momento, Colofón se convirtió en un muerto en vida. Una persona que no cree, no tiene la fuerza ni la disposición para hacer nada. No se quita la vida porque, además de todo, es sumamente cobarde y le teme a lo que pueda pasar luego de que muera.

La enfermedad de Colofón se fue dando de forma progresiva y no fue marcada por ningún suceso en particular, sino por la ausencia de vitalidad y de personas que le dieran significado a su existencia. Se fueron disipando las ganas de vivir hasta que se sumió en la más terrible desesperación. La pérdida completa de la fe, implica la falta de interés en la vida, por ende: el deseo de morir. El hecho de que no ejecute el acto por cobardía, lo convierte en un personaje muerto sin posibilidad de cura. Colofón es calvo, tiene sobrepeso y es bastante bajo. Su mirada tiende a perderse en el vacío y su cara siempre es seria. Dejó de creer en la vida y por ende, todo le da lo mismo. Nunca tuvo nada a que apegarse por lo que no conoce muchas emociones humanas. Todo lo que hace, lo hace muy abstraído y ausente de sí.

“Todos nacemos locos. Algunos continúan así siempre”.

Samuel Beckett

4. Idemia Arqueta

Idemia es una muchacha de diecinueve años de edad. Vive sola con su padre quien es ciego. Su madre los abandonó cuando ella era una niña de cuatro años. Desde pequeña ha tenido que ayudar a su papá a ver todo lo que este no puede. Se ha convertido en tal ayuda para él, que lo acostumbró a no tener que valerse por sí solo. Así, Idemia se ha convertido en parte de su padre. Lo viste y baña en las mañanas, es su bastón de lazarillo, va al trabajo con él y cumple toda su rutina diaria haciendo de sus ojos. Gracias a esto, la niña fue perdiendo su vida propia. No estudió en la escuela, no ha hecho muchos amigos y no tiene actividades aparte de estar con su papá. A este le gusta decirle lo imprescindible que es ella en su vida. Lo hace tanto, que ha llevado a Idemia a creer que si un día ella no está, él se moriría a las pocas horas puesto que no conseguiría qué comer. Esto atormenta los sueños de la niña, quien se levanta cual madre preocupada cada par de horas a chequear que su padre se encuentre bien. Un día, le ofrecieron a Idemia un trabajo de costurera de una fábrica de vestidos. A ella le encanta coser, pero supo que no podía aceptar el trabajo porque implicaría dejar a su padre

solo. Le contó sobre el trabajo que ya había rechazado y este le dijo que si no fuese por ella él ya no existiera. Idemia sintió tanta culpa y tanta presión encima que al día siguiente, ya había borrado su identidad y no pudo reconocerse en el espejo.

La enfermedad de Idemia, es causa de la dependencia mutua que se ha generado en la relación con su padre. Idemia introyectó aspectos de él para tener que cuidarlo siempre, y de esa manera no sentir culpa por querer abandonarlo. Comenzó a borrar su propia mirada para convertirse en los ojos del padre. Es ahí donde se generó la crisis de identidad de Idemia que le impide reconocerse como ser independiente. Ella debe poder asumir su autonomía y hacerle comprender que la separación de los dos no causará su muerte. De esa manera podrá recuperar sus aspectos perdidos y volverá a ser una persona diferente a él. Idemia es una niña bajita y delgada. Utiliza unos lentes de aumento muy gruesos. Tiene el cabello oscuro y la piel muy blanca. Es seria, analítica y muy responsable. Le gusta observar a la gente y escuchar sus problemas. Tiende a caerles muy bien a los demás a pesar de su personalidad pasiva y tímida.

5. *Congenio Jasroni*

Congenio es un odontólogo de treinta y siete años de edad. Fue criado por su padre homosexual. Este era comediante y se ganaba la vida haciendo “stand up comedy” en bares y clubs nocturnos. Congenio creció entre chistes y carcajadas. Su casa siempre estaba llena de amigos de su padre del mismo círculo de comediantes. Un día, cuando Congenio tenía cinco años, entró al cuarto de su papá y lo vio en la cama con otro hombre. Lo único que recuerda de ese momento, es una gran carcajada que provino de alguno de los dos implicados. Congenio nunca supo de quien fue pero este evento marcó el resto de su vida. Fue entonces cuando su padre intentó contarle sobre sus inclinaciones sexuales y lo hizo a través de chistes, esa era su manera habitual de comunicarse con los demás. Congenio era todavía muy pequeño para comprender, pero recuerda la sensación de pesadez de percibir que estaba pasando algo muy serio.

De ahí en adelante, el niño comenzó a ver a su papá de manera distinta. Sabía que había algo extraño en su comportamiento pero no entendía qué era. Su padre decidió desarrollar un personaje travesti para sus shows. Ya una vez que le había explicado a su hijo sobre sus inclinaciones, se sentía más cómodo hablando de ellas en su casa y llevando a sus amigos. Incluso, ensayaba vestido de mujer en la sala, ante la atónita mirada del niño confundido. Congenio no comprendía nada de lo que pasaba a su alrededor, y todo lo que preguntaba, se lo explicaban a través de chistes. A medida que fue creciendo, Congenio se sintió cada vez más avergonzando por su situación familiar, por lo que la escondía de sus compañeros de escuela. Un día, a los diecisiete años, sintió que no podía más y huyó de su casa. Sin embargo, su intento fue fallido ya que no tenía ningún familiar que lo ayudara y regresó a las pocas semanas. Su padre, muy preocupado, le dijo que si no aceptaba su estilo de vida, él le permitiría mudarse para afuera y le satisfacerla todas sus necesidades económicas. Así fue como Congenio adquirió su vida lejos del mundo que rodeaba a su progenitor. Su padre hacía incontables esfuerzos por reconciliarse y hacerle entender a Congenio, que no tenía nada de malo ser comediante y homosexual, pero ya era muy tarde. Se le había hecho mucho daño a Congenio durante su infancia.

El muchacho buscó una carrera opuesta a lo que hacía su papá. Estudió odontología y consiguió una novia abogada muy seria. Montó una clínica privada bajo el nombre de: Sonrisas. El slogan de su clínica es: “Tu sonrisa es nuestra tarjeta de presentación”. A Congenio no le gustaba nada que tuviera que ver con el humor, y a penas pudo mantenerse económicamente, rompió relaciones totales con su padre. Este, se sentía muy mal por la actitud que adoptó su hijo, sin embargo no estaba dispuesto a sacrificar su carrera solo porque Congenio no la tolerara. Pronto el muchacho se casó con su novia y tuvieron una hija. El día del nacimiento de esta, el padre de Congenio se apareció en el hospital con flores y bombas de colores. Esto le produjo un gran shock al muchacho, quien no quería la influencia de su padre sobre su hija. No sabía como botarlo del hospital, y cuando por fin le hizo saber que era indeseado, percibió una gran decepción en la cara de su padre. Le dijo que le hubiese gustado enorgullecer a su hijo y que este era su

intento final. Desapareció y Congenio se sintió inmediatamente culpable. Desde ese día olvidó como reír.

La enfermedad de Congenio fue causada por una necesidad inconsciente de negar los aspectos de su padre con los que tiene conflictos. Tanto la homosexualidad como la comedia, son elementos que este relaciona con su niñez de manera negativa. Había hecho una asociación directa entre los dos temas, debido a los chistes a través de los cuales su padre intentó explicarle su situación cuando él era muy pequeño. Le causó temor relacionar a su padre con su hija y le prohibió acercarse a ella. El conflicto inconsciente que se removió con este acontecimiento, le ocasionó un rechazo en sí mismo de esos aspectos que veía tan negativos en su progenitor. Lo manifestó a través de una parálisis de los músculos de la cara que no le permitió reírse más. Congenio no se ha dado cuenta todavía de que para él, la relación con su papá es mucho más importante que los tabúes y mitos que generó cuando pequeño sobre la inclinación sexual de este y la relación con su carrera. Cuando pueda aceptar a su padre y disociar su carrera de comediante de las experiencias negativas de su niñez, podrá aceptar esta verdad y asumir sus consecuencias.

Congenio es de contextura gruesa, y cabello canoso. Es muy serio y cada vez que se consigue en un lugar ruidoso o reunido con mucha gente, comienza a sudar. Le molestan los gritos y las grandes expresiones de emoción. Es frío, calculador y muy metódico. Lo único que lo conmueve profundamente es su familia, a quien le guarda un cariño incondicional.

6. *Señor Gnosos*

Es un anciano de ochenta y tres años de edad. Representa la conciencia de los demás personajes. Su condición de viejo, simboliza el conocimiento que debe evolucionar a través del tiempo en los seres humanos; y su ceguera implica la capacidad de mirar hacia adentro en vez de hacia afuera. Este personaje es vital para el desarrollo de la pieza, puesto que es quien induce a los demás personajes a entrar en el proceso de introspección. El está sentado en la sala de espera pero es el único que no aguarda al Dr. Argucia. Está esperando la llegada de sus propios

pacientes, ya que es él realmente quien les da las pautas para su verdadero tratamiento que consiste en una revisión personal que cada uno realizará por su cuenta y a su debido momento. El Sr. Gnosos representa esa voz que muchas veces nos habla desde nuestro interior y que nos negamos a escuchar. Es por ello, que la mayoría de los pacientes en la sala de espera no se percatan de su presencia al inicio de la pieza. El Sr. Gnosos es calvo y un poco jorobado. Utiliza lentes de sol para ocultar el extraño aspecto de sus ojos. Sus movimientos y su manera de hablar son pausadas y expresan calma y respeto.

Personajes secundarios

7. La Secretaria

Una mujer de treinta y ocho años. Es la ayudante del Dr. Argucia. Ella representa a la sociedad que etiqueta a sus integrantes bajo diversos estereotipos. Según dichos estereotipos, el etiquetado será aceptado al realizar ciertas acciones y será mal visto al realizar ciertas otras. Es así como somos divididos según carreras, niveles sociales, formas de comportamiento, edades, etc. Eso determina aquello que es aceptable y reprochable de nuestra conducta. Estas etiquetas externas, pronto se convierten en internas y nosotros mismos respondemos a las clasificaciones que nos han ido enseñando a lo largo de la vida. La secretaria representa esto, y por ello su trabajo consiste en dividir, juzgar y reprochar a los pacientes utilizando parámetros absurdos que cambian constantemente. Esta mujer se caracteriza por ser muy mordaz, irónica y arrogante. Utiliza un tipo de humor negro que irritará a los pacientes con frecuencia.

“La vida está llena de una infinidad de absurdos que ni siquiera necesitan parecer verosímiles porque son verdaderos”.

Luigi Pirandello

8. Doctor Argucia

El doctor que inventa las pastillas milagrosas para curar desordenes de la personalidad. El representa a los mecanismos de defensa. Personifica todas

aquellas trabas y soluciones fáciles que el ser humano tiende a ponerse por delante para no afrontar la verdadera esencia de sus problemas. Este personaje es el que Grillo Torres llama personaje ausente puesto que, aunque sabemos que existe y está muy cerca a la acción, nunca vemos.

Los mecanismos de defensa planteados en el marco teórico (proyección, represión, introyección y negación) participan en la personalidad de cada uno de los personajes en una dinámica inconsciente, dando lugar a comportamientos y diálogos que la ponen en manifiesto. Estos mecanismos, forman parte tanto del funcionamiento psicológico de los personajes como de las relaciones que se forman entre ellos. Cada uno pone su conflictiva en el otro, este es el mecanismo de la proyección, lo cual implica, al mismo tiempo, la negación de su propia conflictiva. A esto se añade un mecanismo que se establece en la infancia: la represión, donde la experiencia dificultosa que se ha vivido en esta etapa, ha quedado reprimida en el inconsciente haciendo que el sujeto no recuerde nada de ella. No obstante, se manifiesta mediante conductas en la vida y se hace evidente a través del comportamiento y forma en que la persona se vincula con los demás. La introyección se observa en la capacidad que tienen los personajes de poder incorporar y asimilar experiencias humanas llevadas a cabo con los demás, en este caso los otros personajes.

La identificación parcial de estos mecanismos, sumados a su capacidad de reflexión y comprensión, los conducirán a hacer un insight de su propia condición que, eventualmente, provocará la salida de los personajes del consultorio. Esta será la prueba de haber alcanzado un nivel de consciencia del problema suficiente como para enrumbar la solución de este por un camino diferente al de las pastillas. Aquí se manifiesta el nacimiento de una nueva forma de ver la vida. (M, Maestres. Entrevista personal, 23 de julio, 2007)

“La libertad de la fantasía no es ninguna huida a la irrealidad; es creación y osadía.”

Eugene Ionesco

Clasificación de los Personajes

Según su participación en la acción:

	Lucio Sanseverino	Nardo Presutto	Colofón Perdinski	Idemia Arqueta	Congenio Jasorni	Sr. Gnosos	Secretaria	Dr. Argucia
P. Principales	X Protagonista	X Protagonista	X Antagonista	X Protagonista	X Protagonista	X Protagonista		
P. Secundarios							X	X P Ausente

Según se evolución en la acción:

	Lucio Sanseverino	Nardo Presutto	Colofón Perdinski	Idemia Arqueta	Congenio Jasorni	Sr. Gnosos	Secretaria	Dr. Argucia
Figuras Planas			X			X	X	X
Figuras Dinámicas	X	X		X	X			

Según la información otorgada:

	Lucio Sanseverino	Nardo Presutto	Colofón Perdinski	Idemia Arqueta	Congenio Jasorni	Sr. Gnosos	Secretaria	Dr. Argucia
P. Unidimensionales						X	X	X
P. Pluridimensionales	X	X	X	X	X			

D. Escenografía

El decorado de la pieza es, hasta cierto punto, realista puesto que emula una verdadera sala de espera; a excepción de ciertos detalles en ella que responden a un cierto absurdo y tienen significados simbólicos. Ejemplo de esto es: las sillas para los pacientes. Estas son todas de colores distintos. De esta manera, la

enfermera reordenará a los pacientes cada cierto tiempo según el color de las sillas. Otro ejemplo del absurdo dentro de la sala de espera, es un ducto ubicado en la pared. Por este ducto caerán bebes plásticos dentro de una cesta cada vez que alguno de los pacientes se de cuenta de que debe irse del consultorio.

El propósito de estos elementos, es representar el caos dentro de la sociedad. Ellos denuncian aquellas cosas que son ilógicas dentro de nuestro entorno y que colaboran con la incomunicación introspectiva del ser humano. Los silencios, las pausas, los símbolos y los códigos que están presentes a lo largo de toda esta pieza buscan generar incomodidad en el espectador y conducirlos a un proceso de introspección propio. En este sentido y en cuanto a la temática general de *Sala de Espera*, la pieza corresponde más a la estructura no aristotélica. El tema de la obra es universal: la incapacidad para comunicarnos con nosotros mismos. Es un tema propio de esta estructura pero aplicado a una obra con líneas aristotélicas.

E. Espacios Temporales

El tiempo en la sala de espera transcurre de manera cronológica y casi en paralelo con el real. Las únicas elipsis temporales se darán entre actos y constarán de treinta minutos cada una. Estas, además de generar movilidad en el espacio (los personajes cambiarán radicalmente de posición y lugar en el espacio cuando se vaya a negro), buscan darle tiempo a los personajes para que asimilen la carga de información que se les da cuando se finaliza cada acto. Esto implicaría que los personajes están en la sala de espera un tiempo aproximado de dos horas y media. Dándose la acción representada en un tiempo real de noventa minutos aproximadamente. Esto se correspondería perfectamente con el tiempo de la representación. Sin embargo, el tiempo de la fábula incluye vivencias de la niñez de los personajes, por ende ocupa un período aproximado de setenta años.

F. Funciones Dramáticas

Según el análisis de Jakobson antes planteado, el texto dramático tiene funciones emotivas y apelativas. Emotivas ya que busca transmitir sentimientos

experimentados por el propio autor. En este caso, la sensación de no poder identificar en sí mismo ciertos problemas y tener entonces que proyectarlos en los demás. Apelativas porque busca generar reflexión en el espectador y conmoerlo de manera tal que pueda comenzar un proceso de introspección propio.

Según el mismo Jakobson, las funciones de la pieza son las finalidades que esta tenga. *Sala de Espera* responde a dos de las funciones planteadas por el autor. Por un lado, tiene una función informativa ya que es a través de los diálogos entre los pacientes que comprendemos sus relaciones y el planteamiento de la obra. Tiene además una función apelativa ya que es a través de estas conversaciones entre los personajes que se genera la acción. A lo largo de casi toda la pieza, interactúan entre ellos y no directamente con el espectador. De esta manera, se mantiene el tono realista de la pieza que contrarrestará las situaciones absurdas en las cuales se desenvuelven los personajes.

G. El Símbolo

La obra *Sala de Espera*, valiéndose como recurso fundamental del teatro del absurdo, utiliza el símbolo repetidamente como elemento de denuncia. Según Rafael Curci, los objetos, las luces, los personajes y los espacios dentro de la escena, pueden tener un trasfondo simbólico que el lector y eventualmente el espectador, debe interpretar. En cierta manera, funciona como el inconsciente, que se expresa a través de símbolos con un discurso que encubre su significado latente. Algunos de los recursos simbólicos de mayor importancia utilizados en *Sala de Espera* serán analizados a continuación.

La sala de espera: Como se dijo anteriormente, representa un estado de semi-conciencia del ser humano, donde se tiene conocimiento parcial de la existencia de trabas mentales que nos impiden realizar ciertas funciones normalmente. Es la comprensión de que algo está ocurriendo internamente y no se puede identificar.

“Ser concientes de la propia ignorancia es un gran paso hacia el saber.”

Benjamin Disraeli

Las sillas: Son parte de las etiquetas que la sociedad y que a veces, nosotros mismos, nos imponemos como seres sociales. Desde pequeños, somos clasificados por: inteligentes, populares, ricos, pobres, blancos, negros, católicos, protestantes, gordos, flacos, heterosexuales, homosexuales, bohemios, empresarios, hippies etc. Esto crea trabas dentro de nuestro sistema que nos impiden poder reconocernos como individuos sin sugestionarnos por lo que los demás dicen, perdiendo, en parte, nuestra identidad.

El martillo de juez y el pito: La secretaria, representando al juez en la sociedad, simboliza también aspectos inconscientes de nuestra conciencia moral. Ella nos juzga de forma arbitraria, actúa dándonos órdenes injustificadas y nos reprime infundadamente. Estos son sus instrumentos de trabajo.

El botones: El subordinado de la secretaria. Actúa sin cuestionarse el por qué de lo que hace. Es esa persona que representa elementos de nuestro interior y refleja en la sociedad el automatismo irreflexivo que nos hace actuar como máquinas.

Los bebés: Como se mencionó anteriormente en el trabajo, estos representan el nacimiento de nuevas ideas. Cuando los personajes logran algún nivel de insight, nace un bebe que no puede ser devuelto bajo ninguna circunstancia. Una vez que tenemos una visión más clara de lo que nos ocurre a nosotros mismos, no hay vuelta atrás.

Las maletas: Representan la carga que cada paciente trae a la sala de espera. Entre más grandes las maletas, mayor es su conciencia sobre lo que les ocurre y más son sus ganas de poder curarse.

Los tiempos de juego: Aunque estos personajes siempre hacen uso de los mecanismos de defensa, los tiempos de juego son escenas donde estos son mostrados en su máximo exponente. La proyección, la introyección y la negación toman control de los personajes demostrando de manera explícita y dramatizada, como trabaja el mecanismo sobre el inconsciente del individuo.

PARTE 3. ETAPA DE INSIGHT: OBRA

El insight es “un tipo especial de conocimiento que es nuevo e intransferible.” (Etchegoyen, 1986: 619). Esta nueva conexión de significado, sirve para aprehender una realidad a la que no se había podido tener acceso previamente. A partir del momento del insight, la idea que el sujeto tenía de sí mismo cambiará, habrá toda una nueva concepción que le permitirá comprender de manera más clara aspectos de su naturaleza humana y de su personalidad. Esta etapa se da luego de que el paciente ha podido elaborar la información y las trabas internas que no le permitían ver dichos aspectos. A partir de ahora, la persona comenzará a hacerse responsable de sí mismo, de sus contenidos psíquicos y de su propia vida. En esta tercera parte de la tesis, se plasmará lo que, en cierta forma, es el insight de la tesista sobre su propia existencia y lo que este trabajo ha significado. Esto, luego de haber recopilado la información necesaria y de haber pasado por un proceso de conexión y revelación de los aspectos fundamentales (tanto consientes y concretos como inconscientes y desconocidos) para conseguir el resultado de la investigación personal. Plantea una nueva realidad: la conciencia a través del insight y de su posible efecto sobre el hombre. El conocimiento sobre sí mismo deja una sensación de transparencia y liviandad que se obtiene una vez que no somos dominados por los conflictos que yacen en nuestro inconsciente; luego de que se abandona la *Sala de Espera*. (Etchegoyen, 1986)

SALA DE ESPERA

1er Acto

Escena 1

Sala de espera de consultorio médico. El letrero en la puerta de entrada a la sala se lee al revés (puesto que está impreso por fuera): “Dr. Argucia. Médico”. Hay una secretaria tecleando en una computadora detrás de un escritorio. El sonido que emiten las teclas es el de una máquina de escribir. Las sillas son todas de distintos colores: blanca, roja, amarilla, azul, negra y verde. El Sr. Gnosos está sentado en la silla blanca esperando. Hay dos relojes de pared, uno tiene agujas y el otro no. Opuesta a la puerta de entrada, hay otra puerta que lleva al consultorio del doctor. El ambiente es extraño, no parece una sala de espera sino más bien un baño. En un lado de la sala, en una de las paredes hay un ducto muy pegado al techo. Encima del ducto hay un bombillo rojo y debajo un letrero que dice “Partos”. En el piso, justo debajo del ducto, hay una cesta. Música de ambiente estilo lobby de hotel o ascensor, suena en el fondo. De repente, se abre la puerta de entrada, aparece Lucio. Carga una maleta mediana con rueditas. La secretaria no volteo a verlo, pero suena una campanilla de lobby de hotel. Aparece un botones con un carro carga- equipaje. Se dirige directamente a Lucio. Este parece asustado.

LUCIO: Ummm buenas.

SECRETARIA: ¿Diga?

LUCIO: ¿Es este un consultorio médico?

SECRETARIA: Si lee la puerta lo sabrá.

LUCIO: Se ve al revés.

Deja de sonar el tecleo de la computadora. La secretaria levanta la mirada cínicamente.

SECRETARIA: El que está al revés es usted.

Lucio trata de mirar el letrero girando su cabeza hacia abajo. No entiende igual.

LUCIO: ¿Es este el consultorio del Dr. Argucia?

BOTONES: ¿Trae equipaje señor?

LUCIO: ¿Equipaje del Dr. Argucia?

BOTONES: No, de usted.

LUCIO (*Pensativo*): Ah, no lo creo.

BOTONES: ¿Y esa maleta?

LUCIO: Es mía.

BOTONES: Eso es equipaje señor.

LUCIO: Ah... claro ¿Qué hago con él?

BOTONES: Me lo da a mí.

LUCIO: Pero es mío.

BOTONES (*Paciente*): Solo lo voy a guardar, yo se que es suyo.

Lucio le entrega el equipaje un poco dudoso.

SECRETARIA (*Al botones*): ¡Salga como un pato!

El botones inmediatamente asume postura de pato y se lleva el carrito con las maletas.

BOTONES: ¡Cuac! ¡Cuac!

SECRETARIA: Asumo que viene a consulta con el Dr. Argucia.

LUCIO: Sí.

SECRETARIA: Ya veo. Pues tiene que llenar una planilla.

Saca una resma de planillas de diferentes colores.

SECRETARIA: ¿Cuál es su signo?

LUCIO: ¿Signo? ¿Cómo una contraseña? (*Nervioso*) Nadie me dijo que necesitaba una contraseña para ver al Dr...

SECRETARIA (*Impaciente*): NO. Su signo zodiacal.

LUCIO: No se qué es eso.

SECRETARIA: ¿Cuándo nació?

LUCIO: Hace muchos años. Un lunes.

SECRETARIA (*Molesta*): La fecha de su nacimiento señor.

LUCIO: 15 de Agosto. Un lunes como le dije.

SECRETARIA: ¡No importa el día de la semana! Tome la planilla azul y llénela por favor.

Lucio toma la planilla y se dirige a una silla. Al ver esto, la secretaria se levanta molesta. En ese momento entra Nardo y se queda parado en la puerta. Lucio se dirige a una silla.

SECRETARIA: Señor ¿A dónde cree que va?

LUCIO: A la silla a llenar la plan...

SECRETARIA: ¿Le he dicho acaso en que silla debe sentarse?

LUCIO: No.

SECRETARIA (*Molesta*): Pues no lo se todavía, no lo conozco lo suficiente. Yo no entiendo porque las personas se sienten con derecho a hacer cualquier cosa (*Pausa*). Creo que una de las rojas estará bien ¡Pero solo por ahora!

Lucio procede a sentarse y llenar la planilla. Cuando se sienta y observa la planilla, se desconcierta.

SECRETARIA: ¿Pasa algo señor?

LUCIO: Eeee... bueno yo no se muy bien... ¿Cómo le explico? No puedo... o más bien se me olvidó...

SECRETARIA: Bueno, bueno a mi no me interesa eso es con el doctor...

Lucio se encoje de hombros y ve la planilla extrañado. Le da vueltas, la ve de cerca y de lejos pero parece no comprenderla.

Escena 2

Nardo está parado en la puerta un poco confundido por la situación. Aborda a la secretaria quien se dirige a su puesto y comienza a teclear.

NARDO: Buenos días señorita, vengo a una cita con el Dr. Argucia. Es mi primera vez.

SECRETARIA (*Sin levantar la mirada*): ¿Qué tipo de vehículo conduce usted?

NARDO (*Confundido*): Un automóvil (*En voz más alta para que los demás escuchan*), deportivo, convertible, rojo ¿Es eso importante?

SECRETARIA: Sin duda, le corresponde la planilla roja.

NARDO: ¿Será por el color de mi automóvil?

SECRETARIA: No, por la hora de llegada y por conducir un vehículo que corresponde a una licencia de tercer grado.

NARDO: Ah... claro ¿Y usted no me va a mirar?

SECRETARIA (*Levantando la mirada*): ¿Debería?

NARDO (*Sonriendo, encantador*): Bueno dígame usted.

La secretaria sonrío cínicamente mientras toca la campanilla.

SECRETARIA: Sin duda.

Vuelve a su trabajo mientras llega el Botones. La secretaria lo ve entrar y lo devuelve.

SECRETARIA: No me gustó esa entrada, vuelva a entrar.

El botones se devuelve y entra de otra manera.

BOTONES: ¿Tiene equipaje señor?

NARDO: Sí, está afuera... tómelo con delicadeza por favor... es frágil como yo.

El botones sale y regresa con dos maletines grandes de colores brillantes. Nardo ve al botones sospechosamente mientras atraviesa la sala y desaparece a través de la puerta del consultorio del doctor. La secretaria le entrega la planilla sin volver a verlo.

NARDO: Pues supongo que me sentaré en una de las sillas azules (*Cínico*) ¡Solo por ahora!

La secretaria lo mira por encima del escritorio con recelo. Nardo se sienta y mira a Lucio.

SECRETARIA: Pues como quiera, después el perjudicado puede ser usted.

NARDO: ¿Yo?

SECRETARIA: Sí.

NARDO: ¿Y por qué?

SECRETARIA (*Cantando*): Ya verá, ya verá lo que pasará.

NARDO: ¿Ud. viene por las pastillas?

LUCIO (*Nervioso*): ¿Me está siguiendo?

NARDO: No, yo también vengo por eso. Dicen que son la última maravilla para curar todas las enfermedades y los desordenes de personalidad. Yo no lo creía hasta que vi ese maravilloso infomercial (*Imitando la voz del Dr. Argucia*): “¿Perturbaciones depresivas? ¿Alteraciones de la personalidad? ¿Problemas de identidad o afines? Su solución esta aquí... ¡Hola! Mi nombre es Argucia, Jorge

Argucia y le voy a presentar a usted el secreto de la felicidad. Las pastillas Eufemex 3300 que curan sus trastornos, males extraños y transformaciones incomprensibles y hasta inconscientes ¿Lo padece? Nosotros se lo quitamos”... ¡Maravilloso! Especialmente cuando sale aquella pequeña nena y dice (*Imitando voz de la niña*): “Yo tuve un alter ego que intentó matar a mi madre y un día me intentó matar a mí”... ¡Desgarrador! Menos mal que se curó...

LUCIO: Pues sí hombre.

Lucio y Nardo se miran. Hay un silencio incómodo y Nardo trata de evitarlo llenando su planilla. En el momento que comienza a escribir, la escena se congela. Nardo solo está iluminado por un seguidor, el resto de las luces se apagan de manera que solo se observa a este en escena. Se escucha la voz en off de la secretaria.

SECRETARIA: ¿Nombre?

NARDO: Nardo Persutto.

SECRETARIA: ¿Edad?

NARDO: 28 años.

SECRETARIA: ¿Profesión?

NARDO: Fotógrafo.

SECRETARIA: ¿Sintomatología?

NARDO: Se me desaparece la gente. Hace un tiempo eran solo las personas y los objetos que veía a través del lente de mi cámara. Pero desde el día que hice la cita, se han comenzado a desaparecer las personas que observo también. A veces estoy hablando con ellos y de repente comienzan a ponerse borrosos hasta esfumarse por completo. Sigo escuchado sus voces pero ellos sencillamente no están ahí. (*Ve a su alrededor*) Ahora mismo no veo a nadie. Estoy muy asustado, tengo miedo de....de desaparecer yo un día.

SECRETARIA: ¿Momento del primer síntoma?

NARDO: Un día estaba fotografiando a unos modelos de ropa interior y repentinamente comencé a verlos borrosos a través del lente. Pensé que era mi cámara y la cambié por otra, pero seguía pasando lo mismo. Pasé horas intentando

ajustar el foco pero cuando volví a asomarme por el visor ya no veía a los modelos. Si no me curo pronto, perderé mi trabajo.

Las luces vuelven a su estado normal. Los personajes cobran movimiento nuevamente y Nardo se aproxima a la secretaria para entregarle su planilla.

Escena 3

Aparece en la puerta Colofón. Luce desganado y apático. Se dirige a una silla amarilla y se sienta. La secretaria se levanta de su puesto inmediatamente. Tanto Nardo como Lucio se asustan un poco conociendo el delicado carácter de la secretaria.

SECRETARIA: Disculpe señor ¿Es usted un paciente?

COLOFÓN: Pues... sí.

SECRETARIA: Es que ningún paciente que llegue en ese estado y sin decir buenos días puede sentarse en la silla amarilla.

Colofón no dice nada, se cambia inmediatamente a una silla negra.

SECRETARIA: Pues supongo que está mejor así, usted sin duda necesita una planilla verde ¿Tiene equipaje?

COLOFÓN: No.

La secretaria se dirige a su escritorio a buscar la planilla verde balbuceando algo. Nardo ve despectivamente a Colofón quien parece indiferente ante lo que pasa. La secretaria la consigue y se la lleva a Colofón, luego regresa al escritorio mientras este ve la planilla y la deja a un lado. En ese momento se levanta Lucio y entrega su planilla.

NARDO (A Colofón): ¡Pobre! Se ve muy enfermo. Aunque usted no lo crea yo también lo estoy. No lo aparento ¿Verdad? Me conservo muy bien.

COLOFÓN: Mi única enfermedad es vivir....

NARDO: ¡Ay! Pero que humor y que cosa tan terrible... usted debería dejar de fruncir el ceño, se va a arrugar. Definitivamente en este mundo la gente no se cuida. Yo se los digo a todos: pónganse crema, no coman grasa, no miren a la luna directamente y NA-DIE ME HACE CASO ¿Por qué será que la gente no escucha y no hace caso?

LUCIO: Será porqué son sordos.

NARDO: No hombre... le voy a contar una anécdota, una de mis favoritas. La titulo: La gente no escucha a Nardo parte XI. Estaba Nardo fotografiando a un modelo masculino, apuesto pero no tanto como Nardo. Las fotografías estaban saliendo terribles y Nardo, humildemente, se ofreció para posar de modelo...

SECRETARIA: ¿No era usted el fotógrafo?

NARDO: ¿Qué tiene eso que ver?

SECRETARIA: ¿Cómo iba a ser el modelo también?

NARDO (*Pausa*): Pues no lo se, pero hubiese hecho un trabajo espléndido de modelo. Pero n-a-d-i-e me escucha, ni me hace caso. No se que tengo pero la gente me ignora con facilidad y le digo, alguien con mi aspecto es difícil de ignorar.

En este momento, todo el mundo ignora a Nardo. La secretaria leerá la planilla de Lucio.

SECRETARIA: Señor Lucio Sanseverino.

LUCIO: ¿Sí diga?

SECRETARIA: No entiendo su planilla, está llena de "x".

LUCIO: Bueno señorita la verdad es que en estos momentos yo no se escribir.

SECRETARIA: En estos momentos no sabe es... ¡Haberlo dicho antes! Eso se hace rápido, a ver yo la lleno por usted.

Los demás personajes se paralizan y solo quedan en movimiento Lucio y la secretaria. Se enciende un cenital sobre Lucio y otro sobre la secretaria, se escuchará de fondo la risa de un niño. Comienza a sonar una música infantil. Lucio se ve perturbado por esta.

LUCIO: ¿Qué es esa risa? ¿De dónde viene?

SECRETARIA: ¿Nombre?

LUCIO: Lucio Sanseverino.

NARDO: La silaba tónica es aquella donde se acentúan las palabras.

SECRETARIA: ¿Edad?

LUCIO: 53 años.

COLOFON: Es necesario estudiar morfosintaxis para poder escribir propiamente

SECRETARIA: ¿Profesión?

LUCIO (*Pausa*): Escritor... al menos eso solía ser.

NARDO: La idea principal debe estar al inicio o final de un párrafo.

SECRETARIA: ¿Qué pongo?

Se escucha la risa nuevamente.

LUCIO: ¿Qué demonios es eso? Ponga escritor supongo.

SECRETARIA: ¿Escritor supongo?

LUCIO: Solo escritor.

COLOFON: Las palabras pueden ser esdrújulas, graves o agudas.

SECRETARIA: ¿Sintomatología?

LUCIO: He perdido todos mis conocimientos, absolutamente todo lo que aprendí desde la escuela.

SECRETARIA: ¡Uyyy!... Disculpe... ¿Momento del primer síntoma?

LUCIO: Hace aproximadamente tres semanas. Me estaban haciendo una entrevista sobre mi último libro premiado. Cuando me pidieron que explicara de qué se trataba, me di cuenta de que se me había olvidado por completo. Corrí a leer el prólogo y me di cuenta que se me había olvidado leer. Estaba asustado y le pedí a mi asistente que me lo explicara rápidamente. Se pueden imaginar su cara...

NARDO: La estructura dramática es la base fundamental para comenzar la escritura de un texto.

SECRETARIA: ¡Ya va! no puedo escribir tan rápido...

LUCIO: Disculpe...cuando me explicó de que se trataba mi libro... No comprendí nada, no tengo idea de como hice para escribirlo...y por eso estoy aquí. Me siento tan infeliz.

COLOFON: El clímax es el punto de no retorno.

Todo regresa a la normalidad. La secretaria se ve confundida y lee la planilla que escribió. De repente rompe a llorar desesperada.

LUCIO: ¿Qué le pasa?

SECRETARIA: Es que su caso es muy tristeeeeeeeeee, es terrible... pobre hombre
Lucio corre a consolarla.

LUCIO: Bueno ya no se preocupe, todo estará bien, no llore más ni se ponga triste.

SECRETARIA: Pues dado el caso señor Lucio, no se donde sentarlo. Quédese ahí y luego resolvemos esto pero... ¡No le diga al doctor que lo dejé en ese puesto pues me botaría!

LUCIO: No se preocupe...

COLOFÓN: ¿Es usted el Lucio Sanseverino que escribió “Ideas desde mi lecho de muerte”?

LUCIO: El mismo.

COLOFÓN: Pues es usted una persona brillante.

Lucio parece triste y no quiere hablar más del tema. Nardo está un poco incómodo.

NARDO (*Irónico*): ¿Qué tan brillante puede ser?

COLOFÓN: Lo suficiente para haber ganado dos premios literarios de prominencia.

NARDO: Pues yo no creo en los premios. Los verdaderos reconocimientos son las miradas de envidi.... Digo de admiración de la gente. Eso es lo que yo más valoro.

COLOFON: Fascinante ¿Y cómo es que una persona como el Dr. Lucio Sanseverino haya venido a parar aquí? ¿Qué puede fallar en una persona como usted para que venga a buscar las píldoras mágicas del Dr. Argucia?

LUCIO: Pues prefiero no hablarlo.

COLOFON: Pues me parece bien que no pierda su tiempo, cómo tampoco debería perderlo aquí. Estas pastillas son un fraude.

En ese momento la secretaria se para y rápidamente le arranca la planilla de la mano a Colofón y le da una nueva de color púrpura. Bota la otra a la basura.

COLOFON: ¿Qué significa eso?

SECRETARIA (*Sonríe irónica*): Cambio de planilla.

Colofón la mira de arriba a abajo y sonríe, vuelve a poner la planilla a un lado.

LUCIO: Pues dígame una cosa. Si no cree usted en las pastillas ¿Qué hace aquí?

COLOFON: ¿La verdad? (*Baja la voz*) Pero no puede decirle a nadie.

La secretaria pone un cartel sobre su escritorio que dice: “Por favor no decir secretos en la sala de espera”.

COLOFON: ¿Y se puede saber porqué no se pueden decir secretos?

SECRETARIA (*Mecánica*): Me permito recordarle señor, que según la última copia del reglamento de salas de espera de consultorios médicos que fue liberado hace un año, está terminantemente prohibido decir secretos en las salas de espera de consultorios privados a menos que se tenga consentimiento del médico ¿Tiene usted consentimiento del médico?

COLOFON: ¡Pues no le veo la lógica a eso! Pero no tengo consentimiento así que lo diré en voz alta para evitar problemas y además porque no me interesa pelear con usted. Tiene una voz que consigo particularmente seca. He venido para asegurarme de que este sitio es como todos los otros en el mundo. Un lugar donde nada funciona y donde la gente viene a buscar soluciones a problemas irremediables.

Lucio y Nardo sueltan una expresión de asombro.

NARDO: Pues este se ha creído no se qué cosa. Viene para acá a burlarse de todos nosotros los enfermos. (*Se le quiebra la voz*) Nosotros que podemos perderlo todo. (*Comienza a sollozar*) ¡Me conmuevo tanto a veces!

SECRETARIA: ¡Por favor señor compóngase! Hace una semana tuvimos un paciente que lloró y le tuvimos que traer a un perro lazarillo.

NARDO: ¿Y se calmó?

SECRETARIA: Eso espero. Dicen que los perros son la último en terapias (*Se da cuenta de que cometió un error*) después de las pastillas claro.

NARDO (*Con lástima*): Qué difícil es el mundo para los enfermos ¡Pobre de mí!

Escena 4

Se abre la puerta del consultorio y vemos a Idemia tímidamente leyendo el letrero en el dorso de la puerta. Sin que nadie lo llame, aparece el botones y se dirige rápidamente a donde ella está parada. Esta se asusta y retrocede un poco.

IDEMIA: Agradecería que se alejara un poco señor.

BOTONES: No lo haré sin llevarme su equipaje.

IDEMIA: Bueno, muchas gracias.

Idemia busca un par de maletas en el pasillo y se las entrega al botones quien se las lleva satisfecho. La secretaria se levantará y aplaudirá, Lucio al ver a la secretaria se levanta y aplaude también sin saber muy bien por qué.

SECRETARIA (*Dulcemente*): Muy bien señorita, cuando entrega sus maletas y además da las gracias, el servicio suele ser mejor (*Agresiva*) ¡Botones! Salga como chihuahua.

El botones la mira confundido.

BOTONES (*Inseguro*): ¿Cómo chihuahua quiere decir?

SECRETARIA: ¿Yo dije chihuahua? ¿Yo dije chihuahua? ¡Como chihuahua!

El botones no sabrá que hace e improvisará un movimiento y un sonido.

NARDO: ¡Que injusticia! Esto no es igualdad de condiciones, exijo que me traten como a ella... ¡Ay! Está comenzando a pasar ¡La veo borrosa!

SECRETARIA: ¿A quién? ¿Qué es lo que pasa? ¿Dónde?

NARDO: Ese es mi problema, la gente se me desaparece y ahora no veo bien a la señorita que acaba de entrar... se desapareció.

Todos comenzarán a correr por la sala de espera menos el Sr. Gnosos y Colofón.

Entrará el botones y correrá con su carrito.

NARDO: ¿Señoritaaaa? ¿Dónde está?

IDEMIA: Aquí, aquí.

SECRETARIA: ¿Dónde? Ahora yo no la veo.

IDEMIA: ¿Cómo no me ve? Aquí estoy.

SECRETARIA: Ahh sí, es que estaba detrás de mí.

LUCIO: ¿Qué ocurre? Yo los veo a todos.

COLOFON: ¡Jeje! si son estúpidos.

SECRETARIA: Aunque no me cae bien el señor creo que tiene razón... corremos sin sentido ¡A sentarse o tendré que llamar a estado de excepción!

LUCIO: ¿Cuál es ese estado?

SECRETARIO: Uno donde no se pueden hacer excepciones de nada. No hay excepciones ni para tomar agua, ni para ir de compras, ni para pagar las cuentas, ni para comer cotufas con mantequilla...

NARDO: Se están olvidando de mí, no veo a la señorita.

SECRETARIA: Pues es suficiente con que la escuche hablar. Señorita, usted es nueva, debe llenar una planilla ¿Qué color prefiere el azul o el blanco?

IDEMIA: Mmm... es difícil saberlo... verá yo no se quien soy y...

SECRETARIA: ¿Qué barbaridad es esa? Diga QUE COLOR PREFIERE, no es tan complicado.

IDEMIA: Bueno... diré el azul, solo por decir algo.

La secretaria le entrega la planilla blanca y rompe la azul en su cara. Idemia la mira confundida, como recordándose de algo.

IDEMIA: Sabe que creo que esta me gusta más.

SECRETARIA: A mi también.

Hay un cambio de iluminación. Todos los pacientes, menos el Sr. Gnosos comienzan a caminar por el espacio pero solo Idemia está bien iluminada. Poco a poco, los demás actores se convierten en espejo de las acciones de Idemia y la siguen. Se escucha la voz de la secretaria en off.

SECRETARIA: ¿Nombre?

IDEMIA: Pedro... ¡Ay! No se por qué siempre digo eso... no se como me llamo... Luneta solo por ahora.

SECRETARIA: ¿Edad?

IDEMIA: No la se.... a veces pienso que tengo 73... pero se que no es verdad.

SECRETARIA: ¿Profesión?

IDEMIA: Pues no tengo... digamos que soy una especie de guardiana. Cuido a mi padre día y noche...guardiana será.

LUCIO Y NARDO (*Ausentes de sí*): La guardianaaaa.

SECRETARIA: ¿Síntomatología?

IDEMIA: No se quien soy.

LUCIO Y NARDO (*Ausentes de sí*): No sabeeeee.

Todos los pacientes, incluso Idemia, se paralizarán donde están. Lentamente y al unísono, voltearán a ver al público sin expresión en sus rostros. Luego continuarán caminando.

SECRETARIA: ¿Momento del primer síntoma?

IDEMIA: Hace unos días me levanté de la cama y cuando me vi en el espejo no me reconocí. Veía una figura reflejada pero no parecía mía, no recordaba nada de lo que me gustaba hacer, ni siquiera como me llamaba. Empecé a pensar que me llamaba Pedro, no se por qué y desde entonces los síntomas han empeorado, a veces digo cosas que se que no quiero decir y cuando voy a opinar algo... pasa algo extraño en mi cabeza. Hay voces que comienzan a debatir sobre lo que estoy pensando, pero ya me he acostumbrado, a veces no las escucho, o escucho a la primera que opine y listo.

Todo volverá a la normalidad. Idemia entrega su planilla. La secretaria la lee.

SECRETARIA: ¿Señorita? ¿Por qué en su nombre dice Pedro y luego Luneta?

Todos se reirán menos el Sr. Gnosos.

COLOFON: Señorita Pedro Luneta ¡Jajaja! Esto si está bueno.

SECRETARIA (*Haciendo sonar un martillito de juez contra la mesa*): El veredicto primario es que la señorita Pedro tiene mucho que explicar o quizá nada, todo depende de lo que diga el juez... que soy yo. A continuación una breve consulta con el jurado... que soy yo (*Pausa*). El veredicto secundario es que la señorita Pedro Luneta tiene el derecho de palabra.

IDEMIA: Es obvio que mi nombre no es Pedro... pero no se cual es... me gusta que me digan Luneta eso es todo... vine porque no se quien soy ¿Contentos?

LUCIO: No entiendo.

IDEMIA: Pues eso, no hay más nada que decir... no se quien soy... necesito pasar ya al consultorio.

Hay un silencio.

NARDO: Que espeluznante ¿Y porqué tanta urgencia señorita? Es obvio que no reconocerse debe ser terrible, no puedo ni imaginármelo ¡Un infierno! Pero mejor cálmese porque yo llegue primero y...

IDEMIA: Usted no entiende señor. Mi padre es ciego y desde que mi madre murió hace muchos años, soy yo quien lo cuido. Si no vamos al trabajo esta tarde lo despedirán y yo en este estado no puedo ir ¡Necesito ayuda!

COLOFÓN: ¿No lo decía yo? Todos sufrimos demasiado en este mundo. Señorita, ándese a su casa que aquí no conseguirá la solución... de hecho no creo

que haya solución, mejor acostúmbrese a andar con papito y olvídense de que usted existe.

SR. GNOSOS: Si me permite que diga algo señorita. Con todo respeto, comprendo su angustia pero... yo también soy ciego y es posible que un ciego aprenda a hacer ciertas cosas. Por ejemplo, yo he venido hasta acá solo. Tomo el bus correspondiente en la parada y luego pregunté en la calle. Eso junto a mi bastón, me guían. Si le enseñara a su padre como movilizarse solo quizá no estuviese tan angustiada y pudiese concentrarse más en su problema.

NARDO: Ni me había dado cuenta de que ese señor andaba aquí.

SR. GNOSOS: No se por que tengo la leve impresión de que a usted le cuesta darse cuenta de que los demás están ahí...

NARDO: Pero eso es porque tengo una enfermedad y la gente se me desaparece. Yo sufro...y además ¿Quién es usted?

SR. GNOSOS: Soy el Sr. Gnosos.

NARDO: ¿Y por qué vino? ¿Cuál es su enfermedad?

SR. GNOSOS: Demasiada lucidez.

NARDO: ¡Hay pobre!

IDEMIA: Yo no puedo abandonar a mi padre... moriría.

SR. GNOSOS: Nadie le dice que lo abandone, solo que le enseñe a valerse por sí mismo ¿Por qué dice que moriría?

IDEMIA: Eso es lo que me dice él. Siempre me dice "Si un día tu te vas, yo me quedaría en la cama sin poder moverme hasta morir de hambre".

SR. GNOSOS: ¿Y qué piensa usted?

IDEMIA: Ya le dije, yo no se lo que pienso.

SECRETARIA: Suficiente conversación de padres. Tome su silla señorita, usted no está en capacidad para sentarse en una silla de ningún color vivo.

La secretaria le entrega una silla de madera plegable. Idemia va a sentarse.

Escena 5

Entra Congenio con un morral en la espalda y, al ver la cantidad de gente en la sala, se pone visiblemente nervioso y vuelve a salir. La secretaria lo ve y toca la campanilla para que venga el botones quien se dirige con decisión hacia la puerta.

SECRETARIA: El paciente salió de nuevo, búsquelo.

El botones sale por la puerta y vuelve a entrar con el paciente sobre el carrito de equipaje. Se detiene frente al escritorio de la secretaria y Congenio intenta bajarse pero resbala y cae. Todos los personajes ríen menos el Sr. Gnosos. Congenio se levanta iracundo. El botones le arrebató el morral de la espalda y sale corriendo.

CONGENIO: ¡Por dios! Dejen de reírse.

COLOFON: Yo no dejo de reírme por nadie, y menos por Dios ¡Jijiji!

Congenio se dirige directamente a una silla vacía. Todos ven horrorizados a la secretaria quien se pone furiosa, activa una alarma y coloca sobre la mesa una luz roja titilante.

SECRETARIA: ¡Emergencia en la sala!

La secretaria se coloca un sombrero de policía, toma a Congenio por el cuello de la camisa y lo conduce hacia su escritorio. Todos se ríen de la situación menos Congenio. La secretaria comienza a hablar sin apagar la alarma.

SECRETARIA (*Gritando*): ¿Cuál es su tipo sanguíneo?

CONGENIO: No la escucho con esa alarma prendida y la verdad me pone muy nervioso.

La secretaria apaga la alarma, se quita el gorro y apaga la luz de policía.

SECRETARIA: ¿Tiene usted algún tipo de alergia?

CONGENIO: ¿No me había preguntado algo sobre mi tipo sanguíneo?

SECRETARIA: Sí pero eso era antes y esto es ahora.

CONGENIO: Soy alérgico al polen de las flores.

SECRETARIA: Muy interesante... ¿De qué tipo de flores?

CONGENIO: De todas.

SECRETARIA: ¡Planilla rosa para usted!

Congenio toma la planilla y se dirige un poco confundido hacia la silla. Los pacientes ríen un poco.

SECRETARIA (*Conteniendo su impaciencia*): Señor yo no le he indicado en qué silla debe sentarse ¿Quiere que convoque a otro estado de emergencia?

CONGENIO: Pero si solo queda libre esa silla de allá (*Congenio señala la silla verde*).

SECRETARIA: Bueno... caramba... pues entonces es de lógica que debe sentarse en ella.

Congenio se sienta. La iluminación cambia y asemeja a la de un espectáculo de circo. Todos los personajes toman el papel de algún intérprete de circo y comienzan a saltar por el espacio. Un seguidor ilumina a Congenio y un actor vestido de negro corre a ponerle un micrófono de balita en el traje. Comienza a hablar a través del micrófono. Se convierte en un comediante. Se escuchan risas y aplausos. Congenio se ve muy confundido. Se oye la voz en off de la secretaria.

SECRETARIA: ¿Nombre?

CONGENIO: Congenio Jasorni.

Se escuchan risas, como si Congenio interpretara su show ante un público.

SECRETARIA: ¿Edad?

CONGENIO: 37.

SECRETARIA: ¿Profesión?

CONGENIO (*Muy serio*): Odontólogo. Tengo una clínica privada que se llama Sonrisas. Nuestro slogan es “Tu sonrisa es nuestra tarjeta de presentación”. Eso lo inventé yo, estoy muy orgulloso.

Risas y aplausos. Congenio se ve incómodo y muy nervioso.

SECRETARIA: ¿Sintomatología?

CONGENIO: No puedo reír.

Se escucha un gran “ohhhhhh” como si vinera del público.

SECRETARIA: ¿Momento del primer síntoma?

CONGENIO: Hace exactamente dos semanas nació mi hija. Ese día sentí un extraño ardor en los labios y no pude mover la boca en todo el día. Era una especie de parálisis facial. Tomé algunas medicinas que me recetó el doctor y al

caer la noche ya estaba mejor. Pero a la mañana siguiente ya no podía sonreír (*Pausa*). Es una sensación horrible entrar a la habitación de tu hija recién nacida, que te causa tanta ternura y tanto orgullo y no poder sonreírle. Siempre he carecido de sentido del humor, pero no poder si quiera hacer eso, es espantoso. Siento como si una parte mía estuviese dormida. Pero lo más extraño es que siento que está dormida desde hace mucho tiempo.

Risas y aplausos.

CONGENIO: ¿Qué es ese bullicio? ¡Apáguelo ya!

Todo vuelve a la normalidad. Los demás pacientes ven a Congenio extrañados, como si no comprendieran lo que le sucede. Congenio entrega la planilla y se sienta en su puesto un poco abatido por la experiencia.

NARDO (A Idemia): ¡Ya la veo nuevamente señorita!

IDEMIA: Pues me alegro por usted....

Escena 6

Hay un silencio incómodo, todos los pacientes se miran entre ellos.

NARDO: Bueno, es una sala de espera, no hay que hablar todo el tiempo.

IDEMIA: Cierto.

Otro silencio, los pacientes se encuentran sin duda más incómodos.

SECRETARIA: Pues contaré un chiste.

Se libera la tensión. Todos aplauden menos Colofón. La secretaria saca un megáfono y habla a través de él.

SECRETARIA: El estreptococo.

CONGENIO: Yo no sabía que los chistes llevaran título.

SECRETARIA: ¡Silencio! El Estreptococo. Un estreptococo le dijo a otro: ¿Cómo vives? Y el otro contestó: Vivo por todo lo alto ¿Y cómo es eso? dijo el primero, Pues vivo en una palmera puesto que soy un coco de tipo estrepto.

Hay un silencio absoluto en la sala.

SECRETARIA: El chiste ha acabado, deben reírse.

Todos reirán a carcajadas menos Congenio y Colofón. Entrará el botones y reirá también.

NARDO: La verdad muy ingenioso, aunque me cueste admitirlo.

IDEMIA: ¡Genial! ¡Genial!

CONGENIO: Pues a mí me causa mucha gracia pero... es que no puedo...

LUCIO: ¿No puede reír?

CONGENIO: No, esa es mi enfermedad.

NARDO: ¡Qué extraño! Yo una vez conocí a una persona que había perdido un tipo de carcajada, esta: (*Nardo se ríe de manera estrepitosa*). Pero luego la consiguió. Es muy duro perder cosas. Yo por ejemplo, que pierdo a la gente. Para mí ha sido muy difícil lidiar con esta situación. Un día iba caminando por la calle cuando...

IDEMIA: ¿Faltaré mucho para que me pueda ver el doctor?

NARDO: Disculpe señorita ¿Quién le otorgó permiso para interrumpirme? Es increíble como todos piensan que son más importantes que yo...

IDEMIA: Señor tengo mucha urgencia.

NARDO: ¿Urgencia? Urgencia he tenido yo toda la vida y sigo teniéndola señorita ¡Yo no veo a la gente! Y estoy a punto de perder mi trabajo, que por demás yo ODIÓ, por culpa de eso. La gente no se da cuenta de mi condición y me alteran hasta lograr que me pase de nuevo.... Yo no se cómo lo hacen pero a veces basta con que dejen de hablarme en una sala y me molestan lo suficiente como para que ocurra ¡Malditos modelos! Ellos fueron los primeros que me causaron esto (*Pausa*) ¿Ve? Volvió a pasar, ahora se están poniendo borrosos todos. Esto debe ser culpa de ustedes que me descomponen... ¡Soy víctima de su egoísmo! Dejen de ser así... dondequiera que estén, porque se que están ahí, dejen de causarme esto.

Nardo comenzará a correr intentando atraparlos a todos pero estos lo esquivarán aprovechando que no los ve. Nardo se cansará rápidamente y se sentará

NARDO: Esto no es bueno para mi salud. A mí me están volviendo loco.

SR. GNOSOS: ¿Nosotros?

NARDO: ¿Quién dijo eso? ¿Fue el viejo ciego?

SECRETARIA: Señor debe calmarse.

La secretaria toma una jarra de agua que dice “calmante” y se la echa encima a Nardo.

NARDO: ¿Pero qué hace? ¿Quién fue?

SECRETARIA (*Como si le hablara a un bebé*): Ya verá que se siente mejor cuchi, cuchi, puuuu.

Nardo se queda en su silla hasta calmarse. Todos lo ven atentos.

COLFON: ¿Ya?

NARDO: No.

IDEMIA: ¿Ya?

NARDO: No.

SECRETARIA: ¿Ya?

NARDO: ¡No! Esto no es tan fácil, siempre dura un rato y luego poco a poco la gente se hace menos borrosa hasta que logro verla de nuevo.

SR. GNOSOS: ¿Y usted piensa que esto es culpa de nosotros?

NARDO: Pues ¿De quién más va a ser culpa?

SR. GNOSOS: Reconsidere hijo...

NARDO: ¿Por qué debo reconsiderar yo? Reconsideren ustedes y piensen en lo que me han hecho. Pobre de mí, aquí expuesto a estas arpías.

LUCIO: ¡Un momento señor! A mi nadie me dice ardilla.

COLOFON (*Divertido*): Verdaderamente, aquí lo que hay son ardillas. (*Dirigiéndose a Lucio*) Honradísimo y respetadísimo señor escritor: ¿No sabe usted acaso lo que es una arpía?

LUCIO (*Apenado*): En estos momentos no.

COLOFON: Pues veo que los rumores son ciertos. Es usted un ignorante, seguramente sus novelas son inventadas. Arpía es aquel que por ser codicioso se aprovecha de los demás.

LUCIO: ¡Ah! De igual forma yo no soy uno de esos ¡Este señor nos insulta!

COLOFON (*Divertido*): ¿Sabe usted lo que es codicioso señor Lucio?

LUCIO (*Apenado*): Se que es algo malo.

COLOFON: ¡Jajaja! Este es un buen lugar para mí.

CONGENIO: No comprendo por qué cree que le hemos hecho mal señor...

NARDO (*Disgustado*): ¡Nardo! No es tan complicado de aprender ¿Por qué no se lo aprenden? Dejen de pensar en ustedes ¡Piensen en mí! Usted acaba de llegar y ya se cree dueño de este lugar, lo reciben con alarmas y un escándalo...

IDEMIA: ¡Increíble!

LUCIO: ¿Por qué debería yo pensar en usted?

NARDO: Bueno, quiero decir que piensen en los demás. Aquí cada quien anda pendiente de sí mismo y de resolverse su problema ¿Dónde quedamos los demás? ¡Que egoísmo en este mundo! Como dice Ambrose Bierce: “El egoísta es una persona de mal gusto que se preocupa más de sí mismo que de mí”.

CONGENIO (*Pausa*): La verdad es señor Nardo, que no me sabía su nombre porque acabo de llegar, y no comprendí en lo absoluto lo que ocurrió al entrar, pero me siento sumamente ofendido por usted. Por lo poco que he podido escuchar creo que...

IDEMIA: Que el que busca la atención de todos es usted.

Escena 7

Todos quedan en silencio y Nardo pareciera tener una explosión en su cabeza. Algo en su personalidad y en sus movimientos cambia. Ahora estará más inseguro, pequeño, débil, asustado.

NARDO: ¿Yooo?

IDEMIA: Pues claro que sí señor Nardo. Es usted quien quiere que todos estemos pendientes de lo que hace y de su enfermedad.

NARDO: Eso no tiene que ver con lo que pasa ahora... Yo me preocupo por la humanidad pero la humanidad no se preocupa por mí.

COLOFON: ¡Jajaja! Esto es genial, “el monje” le voy a decir.

CONGENIO: Hace menos de tres minutos usted estaba molesto porque nadie se aprendía su nombre.

NARDO: Yo me paso mi vida entera tratando de que se aprendan mi nombre. Haciendo un trabajo que detesto, rodeado de gente que nunca me ha mirado y ha descubierto mi potencial... he pasado toda mi vida intentando que me tomen en cuenta. Para que vengan ustedes a decirme cosas tan terribles a mí.

SR. GNOSOS: Yo y mí dialogan con demasiada asiduidad.

CONGENIO: ¿Usted es fotógrafo?

NARDO: Soy un desdichado fotógrafo, nunca nadie se ha dado cuenta de mi verdadero talento de modelo o de actor, todos están muy ocupados pensando en ellos mismos. Eso sí, soy un excelente fotógrafo porque eso no se puede esconder, no señor.

Colofón no toma parte de la conversación pero se divierte por ratos observando, luego vuelve a perder el interés.

IDEMIA: ¿Y quién le dijo a usted que era talentoso? ¿O se lo imaginó solo?

NARDO: Bueno creo que el talento es evidente al buen ojo, y como todos están viciados, el buen ojo tendrá que ser el mío propio.

IDEMIA: Qué confuso debe ser vivir pensando en que los demás son los que tienen el problema y no uno.

SR. GNOSOS: ¿Le parece señorita?

IDEMIA: Pues sí... supongo que debe ser difícil...

SR. GNOSOS: ¿Y a ver? ¿Por qué cree usted que perdió su identidad?

IDEMIA: Pues no lo se, la verdad pensé que podía ser un virus, o quizá es por la ausencia de mi madre. Mi papá siempre dice que yo necesito una mujer con quien identificarme. Yo creo que es eso, debería tenerla cerca... y no está.

CONGENIO: Interesante... pero yo la verdad la veo muy femenina

IDEMIA: ¿Qué insinúa?

NARDO: Bueno, nos estamos desviando del tema central.

La secretaria pone un cartel sobre la mesa que dice "Prepárense".

SR. GNOSOS: ¿Y por qué no le gusta su trabajo señor Nardo?

NARDO: Ve que no escucha... porque se que sería mejor haciendo otra cosa. Es como una revelación que vino a mí un día. Lo recuerdo bien, estaba pequeño y acababa de llegar del colegio. Me sentía mal porque ese día mis compañeros de clase habían jugado a que yo era invisible y pasaron todo el día llevándome por delante. Estaba golpeado y me dolía todo el cuerpo. Me tiré a ver televisión y transmitieron un desfile de modas. Me vi ahí caminando con esa seguridad, con

esa fuerza, elevado por encima de los demás, donde nadie puede golpearte. Supe que eso era.

SR. GNOSOS: Eso es terrible... ¿Jugaban a que usted era invisible?

NARDO: Casi todos los días. Cuando no estaban ocupados diciéndome Narda.

Todos los personajes menos el Sr. Gnosos, se levantarán y se convertirán en los niños de la infancia de Nardo.

TODOS (*Cantando*): “Nardo es una niña, Nardo es una niña y se llama Narda, Narda, Narda ¿Y donde está Narda? ¡Se desaparecioooó!”.

Volverán a sentarse como si no hubiesen sido ellos los que cantaron.

NARDO: Y no era solo eso... en mi casa era casi igual. Siempre todos estaban muy ocupados cuidando a Atencio, el menor; o embelesados admirando a Martín, el mayor ¿Y Nardo?

Todos, menos el Sr. Gnosos, se levantarán y se volverán a convertir en personajes de la vida de Nardo.

TODOS: ¿Y Nardo?

Regresan a la normalidad.

NARDO: Bueno... eso fue hace mucho tiempo.

SR. GNOSOS: Y por qué esa pasión por estar delante de cámara señor Nardo ¿Se lo ha preguntado?

NARDO: Pues no se... debe sentirse bien.

SR. GNOSOS: ¿Debe sentirse bien ser observado por todos? ¿No es eso lo que siempre ha querido?

NARDO: Pues...

Escena 8

La iluminación cambia radicalmente. La secretaria coloca un cartel grande que dice “TIEMPO DE JUEGO- INTROYECCIÓN”. El Dr. Argucia habla por un parlante que se escucha en toda la sala, sin embargo, él no se ve.

DR ARGUCIA: Buenas, les habla el Dr. Argucia. En este momento se activa el tiempo de juego. Es un tiempo inconsciente así que disfrútenlo mientras puedan. Secretaria...

La secretaria suena un pito. El Sr. Gnosos se debe quedar sentado sin decir nada. En un movimiento preciso y coordinado, todos los pacientes se levantan y gritan.

TODOS: ¡AHHHHHHHHH!

IDEMIA: No los puedo ver.

COLOFON: No puedo creer.

NARDO: No se quien soy.

LUCIO: No puedo reír.

CONGENIO: No se nada.

Todos repiten sus frases rápidamente mientras se desplazan por el espacio desorientados y afectados por su nueva condición. Idemia busca a los otros personajes a quienes no ve, Lucio presenta problemas para mover su boca e intenta desesperadamente sonreír, etc. Solo Colofón se queda congelado en la mitad del escenario repitiendo su frase como controlado por una fuerza externa. Al principio caminan lento, y van subiendo la velocidad a medida que transcurre la escena. Cada vez que se consigán de frente dos pacientes, deben decirse: “Tu problema es mi problema”, el único que no realiza esta acción es Colofón.

IDEMIA: Tu problema es mi problema.

NARDO: Tu problema es mi problema.

COLOFON (*Sin moverse*): Mi problema es mi problema.

LUCIO: Tu problema es mi problema.

CONGENIO: Tu problema es mi problema.

La secretaria volverá a sonar el pito y los personajes caerán al piso extenuados.

Escena 9

CONGENIO: ¿Qué pasó?

NARDO: ¿Nos quedamos dormidos?

SR. GNOSOS: No lo creo, con esa alharaca que acaba de formar, dudo que hayan estado dormidos.

IDEMIA: ¿Alharaca?

SECRETARIA: Alharaca, bullicio, ruido, escándalo, pandemónium.

LUCIO ¿Queeeeé? ¿Qué son esas palabrotas?

COLOFON: Usted calle ignorante... ¡Jajaja!

SR. GNOSOS: Es una verdadera lástima que tengan que pasar por esto.

NARDO: Yo me siento muy raro. Por un momento yo estuve tan perdido... es terrible perderme así... a eso es a lo que yo le temo... ¡Creo que me está pasando a mí! ¡Me he enfermado más! ¡Por un momento no supe quien era yo! ¡Quiero ver al doctor ya!

IDEMIA (*Pensativa*): No, no fue solo a usted... yo también viví algo muy raro. Señor Nardo creo que usted...

NARDO: ¿Qué yo qué?

IDEMIA: No se cómo explicarlo, lo tenía claro hace un segundo.

NARDO: Diga hija ¿Qué es lo que pasa conmigo?

IDEMIA: Creo que...

NARDO: ¡Me va a volver loco!

SECRETARIA: O se tranquiliza señor Nardo, o le tendré que dar un calmante.

NARDO: No, no... ya, yo respiro profundo.

LUCIO (*Tímidamente*): Sentí miedo de ser feliz, ni siquiera sabemos que podemos arreglarnos a nosotros mismos.

COLOFON: ¡Mire al doc como dice cosas sin sentido! ¡Reverencias a usted!

CONGENIO: ¡Deje de meter cizaña hombre! Eso no tiene importancia, cada quien es libre de decir lo que quiera.

SECRETARIA (*Golpeando su martillo de juez en la mesa*): El veredicto del jurado: Todo aquel que desee manifestarse de cualquier manera en esta sala de espera puede hacerlo.

Inmediatamente pondrá un cartel que dirá "No manifestarse".

IDEMIA: Señor Nardo a usted se le desaparece la gente...

NARDO: Eso ya lo se.

IDEMIA: ¿Cuándo se les desaparecen?

NARDO: Creo que cuando me hacen enojar.

IDEMIA: ¿No será cuando esas personas acaparan la atención que usted desea?

La secretaria tomará una escoba y comenzará a barrerle los pies a Nardo.

NARDO: Pues yo....

IDEMIA: Usted los desaparece como usted siente que la gente lo ha desaparecido a usted.

NARDO: Bueno...

IDEMIA: Como hacían sus compañeros cuando era pequeño. Es lo mismo, ellos lo desaparecían, ahora usted los desaparece a ellos ¿No dijo que las primeras veces eran las personas que veía a través de su lente? ¿A los modelos?

NARDO: A ellos son a los que más quería desaparecer... porque yo quería estar en su lugar... ¡Ohhh!

Hay una breve pausa y se prende la luz del ducto en la pared. Suena una canción de cuna que aturde, como una alarma. Del ducto sale disparado un bebé de plástico que cae en la cesta. Todos observan en silencio. Ven al bebé y luego todos al mismo tiempo voltean a ver a Nardo. Este se encuentra nervioso y se ve incómodo. La música deja de sonar y la secretaria se pone un gorrito de fiesta y saca un arreglo de globos de los que venden en los hospitales, un globo dice: "Its a boy".

SECRETARIA: ¡Que viva! Es un niño.

NARDO: Ehhh... creo que debo irme... no se, algo me dice que no debo estar aquí.

LUCIO E IDEMIA: ¿Cómo?

Todos los pacientes están perplejos menos Colofón quien ha perdido nuevamente interés.

SECRETARIA: No señor usted tiene cita ¡No se puede ir! ¿Y el bebé?

NARDO: No se, la verdad no se que hacer con él. Es muy pronto para que sea padre. Hasta luego.

CONGENIO: Recapacite señor Nardo, aquí lo pueden ayudar.

NARDO: Estoy muy confundido prefiero irme la verdad... disculpen.

Nardo toma sus cosas y sale corriendo del consultorio.

SECRETARIA: ¡Nooo! ¿Qué hace? ¡Nadie sale así de aquí! ¡Usted necesita sus pastillas para curarse! ¡Ay me van a botar!

Escena 10

Se produce una especie de caos en el consultorio. Los pacientes hablan entre sí consternados, la secretaria pone una música muy extraña y baila preocupada. El botones entra buscando algo en el piso que no consigue. Ve un bolso descuidado, lo pone en su carrito y se va rápidamente. Colofón observa la escena complacido.

CONGENIO: Esto es terrible ¿Saben acaso lo que significa?

IDEMIA: No se, el señor Nardo se confundió y decidió irse porque tiene miedo.

CONGENIO: Eso puede ser, pero ¿Qué pasa si se dio cuenta de otra cosa? ¿Qué pasa si se dio cuenta de que las pastillas no son efectivas para él? ¿Y si no sirven para nosotros? Yo necesito curarme pronto.

SECRETARIA: ¡Usted se equivoca! Las pastillas son buenas para todos y ustedes han escogido bien.... uno debe quedarse... han de quedarse como todos los demás y la pequeña niña con alter ego.

LUCIO (*Emocionado*): La del infomercial... ¿Viene ella para acá?

SECRETARIA (*Insegura*): Ehhh... claro.... Sí, seguro.

CONGENIO: Bueno no se... a mi no me convence que el señor Nardo se haya ido... algo está mal. El estaba muy interesado en curarse de su enfermedad.

IDEMIA: ¿Y si se dio cuenta de que las pastillas no se lo iban a curar?

LUCIO: ¿Y por qué no se lo iba a curar? (*Llora como un niño*) Yo quiero curarmeeee.

COLOFON: ¡Jejeje! como me divierto con este hombre.

LUCIO: ¿Por qué usted se mete tanto conmigo?

COLOFON: ¿Quiere saber la verdad Señor Lucio Sanseverino? Estimadísimo doctor, la verdad es...

IDEMIA; Cuide sus palabras, mire que lo está alterando mucho.

COLOFON: La verdad es...

LUCIO: No se si lo quiero saber, tengo miedo...

COLOFON: Cállese, déjese ya de idioteces. La verdad es que estoy seguro, y llevo mucho tiempo estándolo, de que hasta la gente exitosa y reconocida como usted es infeliz. El día de hoy no solo lo he comprobado, sino que, para mi

sorpreza es usted ¡Totalmente idiota! Estos momentos son gratificantes, dentro de lo gratificante que puede ser cualquier cosa.

IDEMIA: No comprendo cual es su propósito con todo esto señor...

COLOFÓN: Colofón... el único propósito es comprobar que en este mundo todos son tan miserables como yo, hasta los que parecieran más afortunados...

CONGENIO: Creo que nos estamos desviando del tema... nuevamente.

SECRETARIA: ¿Hay tema? ¿Cuál es? Yo quiero debatir ¡Convoco a un debate!

LUCIO: Señor estoy muy triste y ni siquiera se por qué. Lo que quiero es curarme de esta horrible enfermedad...

CONGENIO: ¿Y en el caso de que no sirvan las pastillas que haremos?

Los personajes, menos Colofón, se miran entre sí, en sincronía miran a la secretaria, miran el ducto por donde caen los bebés... hay una pausa, se miran otra vez

CONGENIO, NARDO E IDEMIA: ¡Naaah, tienen que servir!

Negro.

2do Acto

Escena 11

Los personajes han adoptado distintas posiciones pero están todos sentados en su silla correspondiente, se ven preocupados. Al mismo tiempo, todos observan un reloj (sea uno de muñeca o el de pared con agujas). En el reloj de pared (el de agujas) ha pasado media hora. Inmediatamente todos ven el ducto de los bebés. La secretaria se para sobre la mesa con un megáfono.

SECRETARIA: ¡Atención! Ha pasado media hora desde el último argumento en la sala, por lo que asumo que es un tema olvidado... (*Disimuladamente*) espero...

Por órdenes de la ley de salas de espera médicas, deben todos cambiarse de silla.

La distribución es la siguiente: Señorita Idemia: silla verde, Señor Colofón: silla negra, siempre en la silla negra. Señor Lucio: silla plegable de madera, Señor Congenio silla roja, Señor Gnosos... eh... siga en la silla amarilla, Señor

Nardo... ah no... este... perdón.

Todos los personajes se ven extrañados e incómodos al recordar el incidente de Nardo.

IDEMIA: ¿Alguien sabe de qué ley está hablando?

Todos lo niegan con la cabeza. Hay un silencio.

CONGENIO: Bueno, ya ha pasado un tiempo y creo que todos seguimos igual de preocupados ¿No es así?

Todos menos Colofón asienten.

COLOFON: ¡Yo no! ¡Jejeje!

IDEMIA: A estas alturas su opinión no nos interesa señor Colofón.

COLOFON (*Cínico*): ¡Pero que mal humor muchacha!

En ese momento suena el teléfono celular de Congenio.

CONGENIO: ¿Aló?... Pues no me importa que haya mandando flores a la casa, que no se acerque a la bebita... No quiero que tenga nada que ver con ella ¿Está claro? Pues que diga lo que quiera en televisión... ¡Si él está orgulloso de que yo sea su hijo que se trague su orgullo, no me importa!.. No contestes sus llamadas, al salir de aquí voy a la casa...

Todos se quedan en silencio. Congenio no se había percatado de que todos lo observaban.

CONGENIO: Disculpen no era mi intención...

IDEMIA: No, no se preocupe... usted se ve alterado.

COLOFON: ¡Uyyy! Más cosas malas... (*Burlón*) me pregunto ¿Qué habrá pasado en la vida del pobre paciente que no puede reír?

SECRETARIA: ¡Es como una novela! ¡Qué interesante!

IDEMIA: Paren ya las bromas... se ve perturbado.

CONGENIO: Mi padre y yo no nos llevamos muy bien y él quiere conocer a mi hija... y bueno...lo siento ya pasó...

LUCIO: Un abuelito debería poder conocer a su nieta...

CONGENIO: Les agradezco no se metan, y yo no quiero nada que ver con él.

IDEMIA: El contacto con el padre es necesario, imprescindible, vital en todo momento.

CONGENIO: No con Patricio Jasorni.

COLOFON: ¿Patricio Jasorni? ¿El comediante? ¡Pero si es un genio! ¡Aaaahh jajaja! Claro, ya comprendo muchas cosas... él es realmente ¡Patricia Jasorni! Pero si su padre es el travesti más cómico de esta ciudad... ¡No puedo creerlo!

CONGENIO: ¿Y honestamente les parece un buen ejemplo para mi chiquita tener un abuelo que se vista con harapos de mujer y parezca una prostituta? ¿Les parece un buen ejemplo para su hijo? Cuando yo era pequeño no tuve padre, sino un intento de madre, y eso no lo perdono jamás... ni quiero que se repita con mi hija, por eso él no debe tener ningún tipo de contacto con ella.

IDEMIA: Verdaderamente es una situación difícil...

COLOFON: ¡Es hilarante!

CONGENIO (*Pensativo*): ¿Saben qué? Yo creo que no hay que temer... estas pastillas nos van a ayudar... nos tienen que ayudar.

SECRETARIA: En efecto... eso harán (*Cantando*) ¡No se vayan, no se vayan y se curarán!

CONGENIO: La señorita Luneta recobrará su identidad, yo podré sonreírle a mi chiquita y usted (*A Lucio*) ¿Qué es lo que tiene usted?

COLOFON: ¡Es idiota!

LUCIO: Calle... no soy idiota... estoy... no se ni como explicarlo.

SR. GNOSOS: Respire... ya conseguirá cómo.

Escena 12

LUCIO (*Molesto*): Quizá no pueda explicar bien lo que me pasa pero no soy malo como lo es usted...

Lucio señala a Congenio. La secretaria pega un grito y se lleva las manos a la cabeza.

SECRETARIA: ¡Lo ha señalado! ¡Que fuerza de carácter!

CONGENIO: ¿Yo?

LUCIO: Sí usted.

CONGENIO: ¿Yo?

SECRETARIA: Que sí hombre... usted.

LUCIO: No sabe lo que está haciendo. Si mi padre quisiera acercarse a mí yo no lo espantaría de ninguna manera. No me importa que fuese travestido, sea lo que sea que eso signifique.

CONGENIO: Travesti es un hombre que se cree mujer y se viste de mujer... y, a parte de todo, (*Con asco*) es comediante.

LUCIO: ¡Pues no me importa! Mi padre no me habla. Le doy vergüenza.

IDEMIA: ¿Por qué le da vergüenza?

LUCIO: Desde que comencé a estudiar en la universidad ha criticado que sea escritor... ¡Claaaaro! como no soy banquero, ni ninguna de las otras cosas que hacen en mi familia. Él dice que soy un vagabundo, que me dedico a cosas poco serias y que mancho el apellido de los Sanseverino. Pero yo lo único que quiero es que él vuelva a hablarme. (*Pausa*) Quizá ahora que perdí mis conocimientos sí me acepte... (*A Congenio*) Usted no piensa en esas cosas ¿Verdad? No le importa que su papá quiera acercarse a usted, ser su amigo... (*Comenzará a sollozar como un niño*) ¡Yo quiero a mi papaaaaaa!

SECRETARIA: Cállese por favor, cállese... lo noto un poco turbado, un poco desconcertado, un poco molesto...

CONGENIO: Cállese nada, usted debe ser fuerte. Esas cosas pasan y cuando uno debe romper relaciones, pues debe romper relaciones. Si su padre está muy molesto con usted y ha considerado que no hay nada que hacer, pues quizá sea mejor que las cosas se queden así, quien sabe...

LUCIO (*Sollozando*): Usted no siente nada. Por su culpa, su padre está sufriendo mucho, yo lo se porque yo sufro como él...

CONGENIO: Honestamente, lo dudo. Es un hombre fuerte. Fue muy fuerte para explicarme que era homosexual cuando yo apenas tenía cinco años y seguirá siendo fuerte. Por eso se que el superará esto. Le toca, como a mí me tocó superar lo que me hizo.

LUCIO: Realmente usted es un imbécil.

CONGENIO (*Muy alterado se levanta*): Disculpe señor, a mí no me diga imbécil. Si usted parece un niño de preescolar es por culpa de quién sabe qué cosa, pero yo tengo mis razones bien claras para dejar a esa marica fuera de esto.

SECRETARIA: ¿Esa marica o ese marica? Creo que ambas están correctas.

Lucio le pega puños a Congenio como un niño pequeño mientras llora inconsolable. Congenio muy confundido lo mira y lo controla sin mucho esfuerzo. Colofón los observa y les aplaude divertido. La secretaria suena la campanilla del botones y este llegará con su carrito de maletas.

BOTONES: ¿Equipaje? ¿Equipaje?

La secretaria vuelve a sonar la campanilla y el botones sale y vuelve a entrar sin el carrito. Separa a Lucio y a Congenio.

CONGENIO: Es usted un chiquillo, a ver si madura ¿Usted sabe cómo me enteré yo de que mi padre era gay? Lo conseguí en la cama con otro hombre ¡YO ERA UN NIÑO PEQUEÑO POR DIOS! Y mi padre en vez de intentar explicarme correctamente, me contó un chiste de maricos y me recitó, como si fuese una de sus rutinas de comedia, lo que significaba ser gay, mientras su compañero de habitación se reía de mi cara. Así fue toda mi niñez señor Lucio (*Pausa*). La vida es así de difícil y cuando a uno le dan un golpe uno debe saber defenderse.

SR. GNOSOS: Por ejemplo, sacando la comedia de la vida... Ese es un contragolpe.

CONGENIO: ¿Cómo dijo?

SR. GNOSOS: No se preocupe, en algún momento lo repetiré para que usted escuche bien.

LUCIO (*Triste*): Igual de difícil es esperar día tras día la llamada de un padre que no quiere aparecer. Y uno se levanta todas las mañanas esperando poder hacer algo que lo haga sentir orgulloso y se acuesta cada día sabiendo que eso no pasó ya que uno no recibe la llamada... la maldita llamada... paso días sin salir de mi casa esperándola...

Escena 13

CONGENIO (*A Gnosos*): Señor, usted dijo algo sobre mí y yo no estoy como para juegos... ¿Se puede saber de qué se trataba?

SR. GNOSOS: Todo tiene su momento, no se desespere, que del apuro solo queda el cansancio.

SECRETARIA (*Nerviosa y exagerada*): ¡Uyyy! Sí, hasta yo me cansé ¡Tengo una idea! ¿Por qué no tomamos todos una siesta?

La secretaria coloca un cartel que dice: “Tiempo de siesta, nadie habla” y recuesta su cabeza de la mesa simulando dormir. Los demás la ignoran.

IDEMIA: Las cosas aquí se están poniendo extrañas ¿No lo creen?

SR. GNOSOS: Justamente hijita... así deben ponerse.

IDEMIA: No comprendo.

SR. GNOSOS: Que todos, en cierta manera estamos ciegos y...

La secretaria levanta su cabeza y observa preocupada al Sr. Gnosos.

SECRETARIA: Dentro de un minuto comenzará una huelga silenciosa de los pacientes ancianos del Dr. Argucia. Ninguno de ellos podrá hablar...

SR. GNOSOS: Yo no vine a ver al Dr. Argucia señorita. Por ende, no soy su paciente y puedo hablar lo que yo quiera.

El Sr. Gnosos gira su cabeza hacia la secretaria y le sonrío. Esta lo mira perpleja y asustada.

SR. GNOSOS: Una vez, una hormiga que se llamaba Anilina y su hermana Tetralina, salieron a jugar.

A penas comience el relato, los pacientes, menos Colofón, se sentarán en el piso alrededor del Sr. Gnosos.

SR. GNOSOS: Su madre les dijo que no pasearan por debajo de las piedras puesto que era peligroso. Ellas no le hicieron caso y al cabo de un rato, una de las rocas más grandes del camino se desprendió y aplastó una patita de cada una de las dos hormigas.

LUCIO (*Como un niño*): ¡Pobres hormigas!

SR. GNOSOS: Pasaron los días y Anilina comenzó a sentirse furiosa contra la roca que les quitó su patita. Se amargó, porque pensaba que sin una pata sería imposible seguir adelante. Sentía que se había convertido en una hormiga inútil.

La secretaria se ha interesado mucho en la historia y se ha ido acercando al Sr. Gnosos para escucharlo mejor.

SECRETARIA: ¡Noooooo!

La secretaria se da cuenta de que ha hecho algo indebido y regresa a su puesto muy temerosa. Finge trabajar en la computadora pero escucha la historia.

SR. GNOSOS: Pasó mucho tiempo y Anilina nunca hizo nada con su vida. Se sentía inservible y pasaba horas lamentándose sobre su existencia e implorando por un milagro. Se volvió una hormiga atormentada y ermitaña, blasfemando todo el día y culpando al mundo entero por su desgracia. Un día pasó un maratón de hormigas por donde estaba sentada Anilina.

LUCIO: ¡Jiji! Un maratón de hormigas, que gracioso.

IDEMIA: ¡Shhhh!

SR. GNOSOS: Cual fue su sorpresa de ver a Tetralina corriendo con sus cinco patas.

LUCIO: ¿Cómo hizo?

SECRETARIA: ¡Shhhh! Digo, nada.

SR. GNOSOS: La detuvo y le preguntó si había tomado alguna fórmula mágica, a qué doctor había ido y quién la había ayudado. Ella le respondió: “Supe que, desde ese momento, debía fortalecerme para poder salir adelante. He trabajado desde el día del accidente y ahora mis cinco patas están fuertes y puedo dispensar de la que perdí.” Con esto siguió corriendo y dejó a Anilina boquiabierta.

Hay un silencio y los personajes se miran entre sí.

LUCIO: Muy bonito... pero no comprendo.

SR. GNOSOS: Saber donde buscar las respuestas a los problemas ¿Afuera o adentro?

SECRETARIA (*Nerviosa*): Mmm... bueno un poco de música no le vendría mal a nadie.

Todos se quedan pensativos y se levantan del piso. De repente, comienza a sonar de fondo una música extraña acompañada de un ruido muy molesto, como un taladro dental. El volumen es tan elevado que los pacientes no pueden hablar. Todos gesticulan como si hubiese una conversación que no se escucha. Todos tienen los ojos desorbitados. A la única que martiriza la música es a la secretaria. El Sr. Gnosos esta tranquilamente sentado en silencio. La secretaria comienza a pegarse martillazos en la cabeza con desesperación. Después de un instante el Sr.

Gnosos se levanta y deja de sonar la música. Los pacientes dejan de hablar y lo ven atentamente.

SR. GNOSOS: “El hombre vive y no se ve.”

Suena el reloj de pared marcando la hora y los pacientes mueven su cabeza de lado a lado con el compás del sonido.

Escena 14

Hay una pausa y pareciera que los pacientes estuviesen despertando de un sueño.

IDEMIA: Pasó algo ¿Cierto?

CONGENIO: ¿A qué vinimos?

LUCIO: A buscar las pastillas para curarnos pero ¿Cómo unas pastillas nos van a ayudar a todos si sufrimos de distintas cosas?

Todos ven a Lucio extrañados.

CONGENIO: No se, en el informercial el doctor prometía que nos ayudarían ¿Ustedes lo han visto?

IDEMIA: Sí.

CONGENIO: ¿Recuerda eso?

IDEMIA: Sí.

CONGENIO: ¿No son ideas más cierto?

IDEMIA: No.

CONGENIO: ¿Servirán las pastillas?

La secretaria habla por la extensión telefónica frenéticamente, pero nadie escucha lo que dice.

IDEMIA (*Pausa*): No lo se...

LUCIO: ¿Qué haremos?

COLOFON: Ser completa y absolutamente infelices amigos míos. Perder su dinero, deprimirse, seguir mintiendo y diciendo estupideces... lo usual.

En ese momento pasa el botones de un extremo al otro del consultorio. Su carrito esta lleno de maletas y tiene un espejo grande puesto verticalmente de manera que los pacientes se ven a sí mismos. El botones se detiene justo delante de

Idemia de manera que ella quede reflejada. Se mira al espejo y juega con su imagen pero se ve triste al no reconocerse.

CONGENIO: ¿Nada señorita?

IDEMIA: Nada... no se de quién es esa imagen.

El botones se lleva el carrito y hay un silencio incómodo.

CONGENIO: A ver, pongamos las cosas en perspectiva. Cuando uno tiene tos uno compra un jarabe ¿Cierto?

LUCIO: Sí.

CONGENIO: Cuando uno tiene dolor de cabeza uno compra unas pastillas.

IDEMIA: Sí.

CONGENIO: ¡Aja! Pero cuando uno se siente mal y no es una enfermedad con síntomas físicos uno...

Suena una voz que pareciera venir de todos lados.

DR ARGUCIA: Señores pacientes, les habla su doctor de confianza y el creador de las pastillas, el Doctor Jorge Argucia.

IDEMIA: ¿No habíamos escuchado esa voz antes aquí?

CONGENIO: No lo se...

DR ARGUCIA: Pronto pasarán al consultorio y podrán comprobar el maravilloso efecto de Eufemex 3300 que curará todos sus males. Las pastillas trabajan sobre el inconsciente, solapando aquellos elementos que obstaculicen su nexa con la felicidad. Aquello que los moleste será bloqueado temporalmente de su consciente e inconsciente hasta que tome la siguiente pastilla. De esta manera, cada 24 horas renovarán su bienestar y su nueva forma de ver la vida...

IDEMIA: ¡Ahhh! Yo recuerdo esa voz, es la del informercial, es como si la hubiese escuchado hace media hora nada más... que extraño.

LUCIO: ¿Y por qué el doctor no sale a hablar con nosotros?

SECRETARIA: Pues... porque se encuentra ocupado naturalmente.

IDEMIA: ¿Hay más pacientes aquí? Nosotros no hemos visto a más nadie.

SECRETARIA: Ehhh... llegaron muy temprano.

CONGENIO: ¿Y se tarda tanto la consulta?

SECRETARIA: Pues... la verdad no está con un paciente, paciente.... Está con su hámster.

CONGENIO: ¿Cómo?

IDEMIA: ¿Qué hace el doctor con su hámster señorita?

SECRETARIA: Lo cura... al pobre se le olvidó que es un hámster y piensa que es... un canguro.

IDEMIA: Bueno, no nos queda otra que esperar para poder entender...

COLOFON: La esperanza es el peor de los males, pues prolonga el tormento del hombre... ¿Saben quién dijo eso?

CONGENIO: A nadie le importa quién dijo eso... deje de querer hacernos miserables que ya todos tenemos suficientes problemas ¿Cuál es su plan ah? ¿Cuál es su propósito de venir a amargarnos la vida a nosotros? ¿Cuál es su enfermedad?

COLOFON: Mi enfermedad no tiene cura señor... o más bien, yo no tengo enfermedad. Si le complace, porque veo que aquí nadie entiende sino lo que quiere, Podríamos decir que mi enfermedad es la lucidez. Pero no como la que alega tener el Sr. Gnosos, soy uno de los pocos que he despertado para darme cuenta que este mundo es una equivocación, un experimento quizá, para que luego seres evolucionados aprendan sobre como NO deben ser las cosas y le digo algo: ¡Nada debe ser como es aquí!

SR. GNOSOS: Que triste.

IDEMIA: Usted es muy infeliz.

COLOFON: ¿Y ustedes no? Discúlpeme señorita Pedro ¡Jajaja!

IDEMIA: Si piensa que el mundo es tan terrible, no comprendo a qué viene... quédese en su casa y no moleste a los que sí queremos curarnos ¿Por qué insiste en seguir viviendo?

COLOFON: ¡Eso no es su problema!

CONGENIO: Pues bien por usted... o mal... o lo que sea... pero la verdad no me importa... váyase a fastidiar a otra sala de espera porque aquí no lo queremos más.

COLOFON: No, me quedo aquí. Vine a presenciar la miseria de los demás y me ha ido muy bien la verdad.

IDEMIA: Pero vaya a un hospital de enfermos, a un orfanatorio... hay muchos lugares peores que este.

COLOFON: A esos he ido señorita y déjeme decirle, que la peor miseria humana es esta... porque ustedes ni siquiera saben lo que les pasa... porque la miseria la llevan por dentro y no pueden ver lo que es...

Hay una pausa. Todos los pacientes se ven muy mal. La secretaria observa todo y se pone triste. No contiene las lágrimas y, para que no la vean llorar, se pone una capucha negra pero solloza notablemente. Cuando se la quita está sonriente y no hay rastro de que haya llorado.

SECRETARIA: Vamos, vamos muchachos no se achicopalen, no se desguañinguen ni se pongan percánquitos.

La secretaria pone un vals e intenta sacarlos a bailar pero nadie le hace caso, todos están tristes y pensativos. Se pone a bailar sola de manera extraña.

DR ARGUCIA: Señores pacientes...

A penas suene la voz del Dr. Argucia la secretaria hace un saludo militar y luego corre a apagar la música y a esconderse tras el escritorio.

DR ARGUCIA: Me dirijo a ustedes nuevamente con el fin de ratificarles la eficacia de Eufemex 3300. Una vez que hayan comprobado el efecto de las pastillas comprenderán la felicidad de una vida sin dolor, sin recuerdos molestos, sin temores...

Los pacientes responden a cada una de las últimas palabras de manera placentera. Como si les prometieran algo que han anhelado por mucho tiempo.

DR ARGUCIA: sin pasado. Eufemex 3300 les dejará sus cabezas libres de trabas para un nuevo comienzo...

Se seguirá escuchando la voz del Dr. Argucia pero los pacientes la solaparán con su conversación.

CONGENIO: ¿Entendieron?...

IDEMIA: Sí.

LUCIO: Sí... No...Sí...¡NO! SÍ... NOOO

Todos lo ven extrañados.

CONGENIO: Borrarán nuestra memoria.

IDEMIA: Así parece... pero...

LUCIO: Yo no quiero eso.

CONGENIO: Ni yo.

Escena 15

La iluminación cambia radicalmente. La secretaria coloca un cartel grande que dice: "TIEMPO DE JUEGO- PROYECCIÓN". Los pacientes parecen estar hipnotizados. El Dr. Argucia habla por el parlante.

DR ARGUCIA: ¡A ver, a ver! Hora de que jueguen un ratito... ¡Secretaria!

La secretaria hace un saludo militar.

DR ARGUCIA: ¡Que no se vaya ni un solo paciente más! Suene el pito rápido para que los idiotas comiencen...

SECRETARIA: Ehhh... doctor ellos lo están escuchando...

SR ARGUCIA: ¡No sea tonta! Los tiempos de juego no se recuerdan ¡Suene el pito!

La secretaria sonará un pito. El Sr. Gnosos se queda inmóvil. En un movimiento preciso y coordinado, todos los pacientes se levantan y gritan.

TODOS: ¡AHHHHHHHHH!

Los personajes comienzan a caminar en círculo. Cada vez que uno llega a la parte frontal del círculo, frente al público se voltea hacia él y dice su parlamento.

LUCIO: ¿Por qué no recuerdas?

IDEMIA: ¿Por qué no te reconoces?

CONGENIO: ¿Por qué no sonrías?

COLOFON: ¿Por qué no crees?... es inútil.

LUCIO: Cómo te cuesta separarte... es patético.

IDEMIA: Cómo te cuesta separarte... es asqueroso.

CONGENIO: Cómo te cuesta separarte... es terrible.

COLOFON: Cómo te cuesta creer... es inútil.

Todos los personajes se detendrán en el círculo y se señalarán unos a otros menos Colofón quien no podrá moverse ni hablar.

TODOS: Mi problema es tu problema.

Los personajes caerán al suelo agotados y luego de un momento, volverán a sentarse.

Escena 16

IDEMIA: Otra vez tengo la sensación de que ha pasado algo.

SR. GNOSOS: No se preocupen que pronto terminará esto.

CONGENIO: ¿Terminará que?

SR. GNOSOS: No se preocupen...

LUCIO: ¿Por qué usted nunca explica nada? No comprendo...

SR. GNOSOS: Tenga paciencia...

CONGENIO: Señor Lucio, creo que le debo una disculpa.

LUCIO: ¿De verdad? ¿Por qué?

CONGENIO: Por que creo comprender que, a pesar de todo, puede ser difícil vivir sin tener a su padre cerca. Y ahora que nació mi nena, me puedo imaginar lo que es no tener a un hijo cerca.

IDEMIA: Creo que muchas veces es más fácil ver los problemas del otro que ver los problemas de uno.

SR. GNOSOS: El pasado está lejos de ser una tragedia. Volver sobre él bajo las luces de la comprensión permite transformarlo. Como el alquimista que convierte aquello que no le sirve en oro, uno puede tornar las experiencias en algo invaluable, por más dolorosas que hayan sido en un principio.

CONGENIO: El día que lo vi riendo cerca de mi bebida recordé las tantas veces en que sus carcajadas y chistes estuvieron cargados de un contenido pesado, difícil de comprender para mí. Sus bromas siempre fueron amargas en mi vida.

SR. GNOSOS: Ese fue el día que dejó de sonreír ¿Cierto?

CONGENIO: ¿Cuándo?

SR. GNOSOS: El día en que nació su hija.

CONGENIO: Pues sí... pero ¿Qué tiene eso que ver? El punto es que su gesto al ver a mi nena me dio escalofríos...

SR. GNOSOS: ¿Fue una sonrisa?

CONGENIO: Sí, era una sonrisa que parecía pura y tierna y llena de vergüenza pero yo la percibía macabra y... (*Congenio se queda pensativo*) Una sonrisa.

SR. GNOSOS: Ese fue el día que dejó de sonreír usted ¿Cierto?

CONGENIO: Sí...

SR. GNOSOS: El día en que su padre le sonrió a su hija.

CONGENIO: Y yo lo saqué del hospital, le dije que no quería verlo más.

IDEMIA: ¿Y luego?

CONGENIO: Me sentí terrible... de igual manera es mi padre y me gustaría que fuese el abuelo de mi hija pero no quiero seguir atado a ese mundo burlesco en el que vive él...y lo boté.

LUCIO: ¿Y luego?

CONGENIO: Luego no pude sonreír más...¡Ohhh!

De repente se prende la luz del ducto en la pared. Suena la canción de cuna que aturde como una alarma. Del ducto sale disparado otro bebé que cae en la cesta. La secretaria automáticamente y sin ver hacia el ducto, pone sobre la mesa un arreglo de globos que dice: "Its a girl".

SECRETARIA: Señor Congenio, su bebé... se lo presento.

CONGENIO: ¿Es mía? Pero si ya tengo que hacerme cargo de la que acaba de nacer.

Congenio toma el bebé y hace una mueca que parece una sonrisa, luego la vuelve a dejar en la cesta.

SECRETARIA (*Fastidiada*): Igual es de plástico, no se preocupe mucho por ella, es un símbolo nada más. Déjela ahí que esa se cuida sola...

CONGENIO: Creo que debo irme...hasta luego... ha sido un placer, un verdadero placer.

Todos lo ven asombrados.

IDEMIA: Adiós...

En el momento en que Colofón cierra la puerta el escenario se irá a negro.

3er Acto

Escena 17

El reloj marca media hora más. Como al principio del segundo acto, los personajes están en sus puestos pero en distintas posiciones a como terminaron la escena anterior. La secretaria está sentada en su escritorio y luce un poco tensa. Lucio se ve muy deprimido y pensativo.

SECRETARIA: Bueno, bueno a trabajar todos.

IDEMIA: ¿A trabajar en qué?

SECRETARIA: Hagan sus labores.

IDEMIA: Somos pacientes señorita.

SECRETARIA: *(Parece no comprender lo que Idemia le dice pero luego parece retomar la idea)* Por eso, sigan haciendo su labor de pacientes que es esperar...

NADIE SE MUEVA.

Todos se sorprenden por la reacción de la secretaria y esta, al verlos asustados, comienza a gritar.

SECRETARIA: ¡Ahhhhh!

Se controla y observa a los pacientes de manera silenciosa desde su puesto. Luego de un rato se levanta y decididamente cambia a todos los personajes de lugar. Luego se vuelve a sentar satisfecha.

SECRETARIA: Así está mejor ¿No creen?

COLOFON: Pues... da lo mismo.

SECRETARIA: Vamos, vaaaamos saben que les gustaaa.

LUCIO *(Todavía atormentando)*: No comprendo, no comprendo lo que me pasa y no puedo explicarlo tampoco... ¿Qué le pasó al señor Congenio? ¿Cómo pudo sonreír? ¿Por qué nadie habla de ello?

SR. GNOSOS: Son muchas preguntas señor Lucio.

LUCIO: Pero es que él parece haber comprendido algo... yo no comprendo nada desde hace mucho tiempo ya. Estoy cansado, quiero mis conocimientos... quiero poder ser el mismo.

SR. GNOSOS: ¿El mismo? ¿Quiere acaso seguir siendo la persona que le teme a lo que piensa su padre? ¿Quiere ser el hombre que espera exasperado las llamadas de su papá todo el día al lado del teléfono?

LUCIO: Bueno...exasp... ¿Qué?...Yo solo quiero regresar a la normalidad, ahora soy como un niño, soy estúpido. Es como haber borrado mi vida entera.

SR. GNOSOS: Los niños son los que le piden permiso al padre para todo.

IDEMIA: Eso es cierto, uno debe poder independizarse del padre. Fíjese, ahora no soy yo quien le pide permiso a mi papá, es él quien me pide permiso a mí para todo.

LUCIO: Quisiera poder comprenderlos mejor.

SR. GNOSOS: No pida más permiso para vivir su vida, no espere la aprobación de los demás.

LUCIO: Pero todo lo que yo quería era hacerlo feliz.

SR. GNOSOS: Se hubiese dedicado a otra cosa entonces...

LUCIO: El quería que fuera empresario, como el resto de la familia...

SR. GNOSOS: Hubiese hecho eso, así lo hubiese mantenido contento...

LUCIO: Pero lo que me gustaba... gusta...es... escribir... y lo quise hacer bien para no defraudarlo, pero nada era suficientemente bueno...

SR. GNOSOS: Para él ¿Y para usted? ¿No estaba orgulloso de su trabajo?

LUCIO: Mucho, el día en que me entregaron el premio Escarlatina por mi libro me sentía grande, importante y, parado en el podio, veía a mi padre sentado en tercera fila. Ese día me volví un niño, esperando mi momento para agradecerle a mi papá públicamente y que me viniera a abrazar y me dijera: “Perdón hijo, por haberme perdido tanto tiempo, estoy muy orgulloso de ti”. Pero... no solo no pasó eso, sino que pasó lo contrario...

IDEMIA: ¿Cómo que lo contrario?

LUCIO: “Solo he venido para ver en que clase de circo se ha metido mi hijo. Ahora que eres famoso en el circo, me das más vergüenza aún ya que todos se enterarán que llevas mi apellido”.

IDEMIA: Lo siento.

SR. GNOSOS: ¿Y cual fue su respuesta a eso?

LUCIO: No hubo... me quedé parado en silencio.

IDEMIA: Pues me parece, señor Lucio, que uno no debe vivir atado a otra persona, ni a lo que esa persona piense. Es su vida, es su momento y si usted ama escribir, no deje que nadie le quite eso. Cada quien es dueño de lo que hace y dice y no hay nadie que pueda, o más bien que deba quitarnos eso.

SR. GNOSOS: Mire quien lo dice...

IDEMIA: ¿Quién? ¿Qué tiene de malo que lo diga yo?

SR. GNOSOS: ¿Usted cree que es dueña de su propia vida?

IDEMIA: Pues claro ¿No le estaba contando que no dependo de nadie? Más bien mi padre depende de mí... depende tanto que se la pasa diciéndome que si yo me separo de él, se moriría... Creo señor Lucio, que usted no debe olvidarse de quien es, está dejando que los ojos de su padre sean los que juzguen su vid... *(Pausa)* ¡Por eso no acepté el trabajo de costurera que me ofrecieron y que tanto quería!

LUCIO: ¿Qué?

IDEMIA: Por mi padre, es él el que no me deja... no acepté el trabajo porque tengo que cuidarlo... yo ya asumí que debo estar con él. Cuando le conté sobre el trabajo que me habían ofrecido y que había rechazado, me dijo que se hubiese muerto sin mí y yo sentí mucha culpa, a la mañana siguiente pasó lo del espejo *(Pausa)* ¡Pedro! Mi padre se llama Ofusco Pedro Arqueta.

De repente se prende la luz del ducto en la pared. Suena la canción de cuna que aturde, como una alarma. Del ducto sale disparado otro bebé que cae en la cesta. La secretaria mira horrorizada hacia el ducto.

SECRETARIA: ¡Noooo! Otro bebé no.

SR. GNOSOS: Es suyo señorita.

LUCIO: Debería ser mío.

IDEMIA: ¿Es mío? Pero yo no se si pueda tomarlo, yo tengo tantas cosas que hacer ahora.

SR. GNOSOS: Pero lo más importante tiene que ver con ese niño que acaba de nacer, recuerde que lo tiene, eso es lo importante.

Idemia toma al niño lo observa y lo deja en la cesta. El botones pasa de nuevo trayendo el espejo en el carrito. Esta vez no se detiene, pero en el momento que

pasa por delante de Idemia esta se reconoce. El botones desaparece por la puerta de entrada al consultorio. Idemia ve al Sr. Gnosos y sale detrás del botones.

IDEMIA: ¡Hey! no se vaya, déjeme ver algo rápido.

Escena 18

La iluminación cambia radicalmente. La secretaria coloca un cartel grande que dice: “TIEMPO DE JUEGO- NEGACIÓN” y suena un pito. En un movimiento preciso y coordinado, Lucio y Colofón se levantan pero cuando están a punto de pegar el grito, los interrumpe el Dr. Argucia. Ambos se quedan congelados.

DR ARGUCIA: Señorita ¿Por qué sonó el pito sin que yo anunciara el tiempo de juego?

SECRETARIA (*Aterrorizada*): ¡Oh perdone su majestad!

SR ARGUCIA: ¡Le he dicho que no me diga así!

SECRETARIA: ¡Disculpe su alteza!

SR ARGUCIA: ¡Así tampoco!

SECRETARIA: ¡Excúseme su excelencia!

SR ARGUCIA: Bueno, bueno... así está bien... mejor ocúpese, que los pacientes están en modo inconsciente y seguro la observan.

Lucio y Colofón, congelados en su posición observan a la secretaria.

SECRETARIA: Ehhh pues sí...

SR ARGUCIA: Pues vuelva a sonar el pito a ver si reaccionan.

La secretaria suena el pito y es como si les hubiesen quitado la pausa a los personajes. Pegan el grito como si no hubiese pasado nada.

TODOS: ¡AHHHHHHHHH!

LUCIO: Aquí no pasa nada.

COLOFÓN: Sí pasa... es inútil.

Lucio se dirige al borde del escenario y le habla al público. Colofón se queda congelado en el centro del escenario viendo a Lucio hablar.

LUCIO: Señores y señoras, es un placer para mí anunciar que aquí no hay ningún enfermo... se ha acabado todo, aquí no hay nadie que requiera de la ayuda de doctores ni afines. Pobres de aquellos que tienen problemas y no logran ver lo que

les sucede. Afortunadamente yo no soy uno de esos, yo soy una persona que comprende perfectamente sus limitaciones y que no tiene problema alguno. Sería quizá de gran ayuda para mí, que sea mi padre quien les cuente mi historia. Él sí que es un gran hombre, amplio, comprensivo, generoso... si lo conocieran entenderían. Lamentablemente él no está aquí, no porque no quiera, sino porque no pudo venir. Pero anda por la vida de un orgulloso... es que me gané un premio literario por mi libro "Ideas sobre mi lecho de muerte" y no ha hecho más que alabarlo ¡Ya se lo ha leído tres veces! En fin, váyanse, no se que están viendo si aquí nadie sufre, a nadie le ocurre nada ¡Fuera vamos!

De repente Lucio se cae al suelo. Después de un momento, se levanta y va a sentarse a su puesto como si no hubiese dicho ni una sola palabra. Colofón hace lo mismo. Se ven entre ellos confundidos.

Escena 19

LUCIO: Bueno.

COLOFON: Bueno.

SECRETARIA: ¿Bueno?... mmm bueno....

LUCIO: Emmm.

COLOFON: Emmm.

SECRETARIA: Eh bueno...

LUCIO: ¿A dónde habrá ido la señorita Idemia?

SR. GNOSOS: No se, pero no creo que regrese.

COLOFON: Pues ojalá haya comprendido que no hay solución...

SR. GNOSOS: No creo que se haya ido por eso.

SECRETARIA (*Preocupada*): ¿Qué será de mi vida?

LUCIO: No se preocupe todo estará bien, los enfermos somos nosotros no usted.

SECRETARIA: Ese punto no es válido señor, por culpa de sus deserciones a mi me botarán de mi trabajo.

LUCIO: Pues si eso ocurre, no creo que sea por nuestras desertaciones sino por su incompetividad...

Lucio se quedará sorprendido por lo que acaba de decir.

SECRETARIA: deserciones, incompetencia.

LUCIO (*Sorprendido*): eso...

SECRETARIA: Deberían conseguirme un abogado para mi defensa, aunque pensándolo bien yo ya soy juez.

La secretaria se pone una peluca de juez y suena su martillo.

SECRETARIA: El veredicto del jurado es que la hermosa e inocente señorita secretaria... es inocente. (*Habrá un silencio largo y todos se mirarán*) ¿Que haré con los bebés huérfanooooosss?

SR. GNOSOS: No se preocupe por ellos, no son tan huérfanos como parecen. Aunque sus padres se hayan ido ellos crecerán sanos, ya verá. Además ¿No había dicho usted misma que no nos preocupáramos por ellos?

SECRETARIA: Sí pero eso era antes y esto es ahora. Definitivamente esto es el acabose de los acaboses... yo no tengo salida.

LUCIO: Pues la verdad yo no creo que esté tan mal usted, no se preocupe.

SECRETARIA: Si usted conociera al jefe...

Entra corriendo el botones, muy nervioso.

BOTONES: ¡El jefe! ¡El jefe! ¿Quién tiene equipaje? ¿Quién no tiene equipaje?

Sale el botones.

SECRETARIA: Mírenos a todos como estamos.... ¡No! ¡¡NO SE VAYAN!! Por el amor de Pancito, quédense que luego yo tendré que...

La secretaria se queda paralizada. Todos la observan extrañados e intentan tocarla pero ella no puede moverse.

LUCIO: ¡Uy que extraño!

SR. GNOSOS: ¿Qué pasó?

COLOFON: La secretaria se quedó paralizada.

SR. GNOSOS: Pues ya era hora... esas cosas pasan mucho con este tipo de secretarias.

El botones entra y, muy orgulloso por cumplir con su trabajo, se lleva a la secretaria en el carrito de las maletas. Hay una larga pausa, todos se miran. De repente Lucio se levanta.

LUCIO: ¡Me quedé parado en silencio!

COLOFON: No idiota, la que se quedó en silencio fue la secretaria.

LUCIO: ¡No! yo me quedé parado en silencio...

SR. GNOSOS: ¿Cómo?

LUCIO: El día de la premiación de mi libro, cuando mi padre me dijo esas cosas terribles... me quedé en silencio pero pensé: "Cómo me gustaría que entendieras lo maravilloso que es esto, o que a mi no me gustara tanto para poder complacerte". Luego fui a mi casa y me emborraché y al día siguiente me despertó el teléfono ¡Era la reportera que me iba a hacer la entrevista sobre mi libro! Y ahí fue cuando olvidé todo...

SR. GNOSOS: Muy bien, qué bueno que recordó esto que nos cuenta...

COLOFON: ¿Y que tiene eso que ver con nada?

De repente se prende la luz del ducto en la pared. Suena la canción de cuna que aturde, como una alarma. Del ducto sale disparado otro bebé que cae en la cesta.

LUCIO: Pues no se... (Pausa) ¡No! Sí se.... Creo que si él no puede comprenderlo me tocará aceptarlo, no puede seguir causándome esto... debo volver a escribir.

COLOFON: Usted sigue hablando sin sentido...

LUCIO: Piense lo que quiera... debo regresar a mi oficio.

SR. GNOSOS: Vaya tranquilo.

Entrará la secretaria muy molesta y se asomará a la cesta de los bebés.

SECRETARIA: He escuchado la canción de cuna que aturde y ahí hay un bebé más (*Ve a Lucio que está por salir*) ¿Y usted a dónde cree que va?

LUCIO: Me voy, creo que las pastillas no harán nada por mí.

SECRETARIA: ¿Cómo que no?

LUCIO: Pues no...

SECRETARIA: Usted no puede irse, no, no, no ¿Cómo se va a ir? Usted es un paciente, PA-CIEN-TE. Parece que ustedes no comprendieran que hay que cumplir con ciertas normas para llevar el cargo de paciente. Podría mandarlos presos.

LUCIO: Pues honestamente, me importa poco ser paciente en este consultorio. Bastante tonto fui en creer que unas píldoras podían solucionar todo lo que tengo que hacer yo por mi cuenta ¡Qué facilismo! ¡Que desidia por parte de nosotros!

SECRETARIA: ¡Espere! Vengo de donde el doctor, dice que debe pasar usted.

LUCIO: ¿Yo?

SECRETARIA: Sí, pase, el doctor lo está esperando.

LUCIO: Ehhh, yo no creo que deba...

SECRETARIA: A ver, a ver... yo opino que debe pasar.

LUCIO: ¿Y por qué?

SECRETARIA: ¿De qué se trata su última novela?

LUCIO (*Intenta recordar desesperadamente*): Pues... se lleva a cabo en la Guerra Civil... Española... hay un soldado que se consigue a su padre... no recuerdo bien.

SECRETARIA: Listo... pasará usted...

LUCIO: ¡No! ESTO NO SE ARREGLA CON UNAS PASTILLAS, ESTO LO ARREGLO YO (*Al Sr. Gnosos*) Un agradecimiento infinito por lo que le corresponde... debo continuar por un sendero... y esta parada no está en mi camino...

Lucio sale y deja a la secretaria boquiabierta. Colofón se ve molesto.

Escena 20

SR. GNOSOS: ¿Y ahora?

COLOFON: ¿Qué pasa?

SR. GNOSOS: Se quedó sin pacientes a quien molestar ¿Viene usted realmente solo a ver señor Colofón?

COLOFON:... sí... vengo a eso.

SR. GNOSOS: Pierde su tiempo ¿lo sabe?

COLOFON: Todos perdemos nuestro tiempo en este mundo.

SR. GNOSOS: ¿Y qué opina de lo que vio aquí?

COLOFON: Pues... seguí confirmando mi teoría... están todos destinados al fracaso...

SR. GNOSOS: ¿Cómo usted?

COLOFON: No se ni que hace perdiendo su tiempo conmigo (*Señala el ducto*) ahí no hay nada para mí.

SR. GNOSOS: Lo se, estoy comenzando a creerlo.

COLOFON: Y honestamente, creo que no debería haber nada para ellos tampoco... solo será cuestión de tiempo...

SR. GNOSOS: Si está tan seguro...

COLOFON: Pues es difícil no estarlo cuando se ha tenido una vida como la mía...ellos se quejan de sus padres... pues yo ni siquiera he tenido padre. Me adoptaron y en menos de dos años se aburrieron de mí y de ahí en adelante todo ha sido como si ni estuviese pasando...me siento anestesiado... desde pequeño siempre me he sentido así... ¿Qué sentido tiene seguir viviendo si nunca, en 43 años me ha pasado nada digno de contar? Le juro que no tengo ni una anécdota placentera de mi vida ¿Por qué debo esperar que de la noche a la mañana las cosas cambien?

SR. GNOSOS: Eso mismo le pregunto yo...

COLOFON: Lo he pensado muchas veces, pero me da miedo que pase a un mundo donde todo es igual a este ¿Y si es peor?

SR. GNOSOS: Pues si eso es lo que piensa debería renunciar a esto... pero no como ha renunciado, porque eso es mentira. Esto que hace no es renunciar, siento que es una búsqueda desesperada de algo y entonces sí tiene esperanza.

COLOFON: No es esperanza... es miedo... siempre he sido un miedoso... me da miedo este mundo...ya no creo en él. Y no creo en que nadie tenga suerte diferente a la mía, sólo que todos lo descubren en distintos momentos. A veces pienso que soy afortunado por haberme dado cuenta a tiempo... entre más tarde en la vida, más duro es el golpe. Por eso he llegado a una conclusión.

SR. GNOSOS: ¿Y cual es esa conclusión?

COLOFON: La felicidad no existe. Es un engaño para no darnos cuenta de que vivir es lo peor que nos ha podido pasar.

SR. GNOSOS: ¿Y qué va a hacer?

COLOFON: ¡Ya le dije que NO SE! Paso mis días pensando en esto ¿Puede dejarme en paz? No va a ganar nada conmigo.

SR. GNOSOS: Todos creemos en algo, eso es lo que nos da la fuerza para levantarnos cada día y hacer las cosas que hacemos.

COLOFON: Pues ¿Sabe qué? ¡Yo no! Yo me levanto todos los días y quisiera no tener que salir de mi cama pero el hambre me obliga, y por eso, solo por eso, lo hago. Mantengo el mismo mísero trabajo desde hace muchos años, en una tintorería donde ninguno de los empleados habla bien español y no tengo con quien conversar en todo el día excepto con los cinco clientes que se aparecen. Para luego volver a mi casa a comer y ver televisión hasta quedarme dormido. Esa es mi vida y no va a cambiar. A mi no me provoca levantarme de la cama NUNCA. Quisiera un día no despertarme, pero a eso también le temo porque no se que pasa después. Me da miedo una existencia peor que esta, si es eso posible. Soy un cobarde y por eso estoy aquí, porque lo único que me consuela es pensar que esta maldita suerte no me tocó a mi solo sino a todos. No hay nada que hacer.

SR. GNOSOS (*Pausa*): Pues si no hay nada que hacer supongo que... mire, la fe es como el amor, no puede ser impuesta a la fuerza.

COLOFON: ¿Y para qué sigue aquí entonces? Ya dejó bien claro que usted tampoco viene a ver al doctor.

SR. GNOSOS (*Pausa*): Tiene razón. Creo que no me corresponde quedarme aquí más tiempo. Pero me cuesta irme la verdad.

COLOFON: Yo no digo que se vaya, pero no pierda su tiempo hablando conmigo.

SR. GNOSOS: Pero entonces no tengo nada más que hacer aquí.

Habrá un silencio muy tenso, el Sr. Gnosos se levanta y camina perfectamente hasta la puerta. Esquivará un objeto en el camino.

COLOFON: ¿Cómo pudo ver eso?

SR. GNOSOS: No estoy tan ciego como aparento hijo...

El Sr. Gnosos se detendrá en la puerta unos segundos antes de salir.

Escena 21

La secretaria observa a Colofón un poco confundida. Entrar el botones con el carrito lleno de maletas.

BOTONES: ¿Qué hago con todo este equipaje que han dejado los pacientes?

SECRETARIA: Deposítelo afuera, si necesitan algo que esté ahí lo pueden recoger en el pasillo.

El botones abre la puerta y tira las maletas hacia fuera. La secretaria vuelve a ver a Colofón. Sale con su lupa y lo examina de cerca.

COLOFON: Déjeme tranquilo.

SECRETARIA (Asustada): ¿Qué hará usted?

COLOFON: Eso no es su problema.

SECRETARIA: Supongo que no entrará a la consulta.

COLOFON: ¡NO!

SECRETARIA: Sí, lo supuse... emm... bueno la verdad no hay mucho que usted pueda hacer aquí ahora... (*Colofón la verá con rabia*)... eh... bueno, tranquilo. Yo voy a archivar algunas planillas que no se utilizaron en la carpeta de pacientes curados, ¡digo! En la de pacientes que fracasaron ¡digo! Pacientes que huyeron ¡digo! Pacientes que se dieron cuenta de... bueno yo veré que hago... ya vengo, me llevo todas las planillas y ahora nos vemos... si sale el doctor diga que... no mejor no diga nada... ya regreso ¿eh?

La secretaria recoge cualquier planilla que haya quedado botada en la sala de espera, recoge las que están en su mesa y sale. Colofón se queda solo, sentado en su puesto pensando. En ese momento se abre la puerta de la sala y se asoma el Sr. Gnosos.

SR. GNOSOS: ¿Vienes?

Colofón mira la puerta sorprendido. Luego observa el ducto por donde caen los bebés como esperando algo, es importante que haya un silencio prolongado. Se levanta y lo examina de cerca. Luego de un rato patea la cesta de los bebés y se queda parado. Fin.

“Una idea es verdad cuando aún no se ha impuesto.”

Eugene Ionesco

RECOMENDACIONES

Luego de realizar este trabajo, es de relevancia compartir ciertas recomendaciones para aquellas personas que decidan incursionar en una experiencia similar.

Con respecto a la introspección:

- El insight psicoanalítico es un camino esclarecedor para el ser humano. Sin embargo, para transitarlo es necesario ser temerario y estar dispuesto a enfrentarse a los propios conflictos hasta solucionarlos, o por lo menos poder identificarlos. Por ello, no es un camino fácil, requiere de mucho esfuerzo y valor para que no lastime más de lo que ayuda.

Con respecto a la escritura dramática:

- La escritura dramática es más exigente que la escritura literaria en el sentido de que requiere de acciones concretas para sustituir a la mayoría de las descripciones. Esto, porque se suele escribir con miras a llevar el texto a un montaje y en él, todo debe ser manifestado en acciones. Si no se tiene conciencia de la importancia de ello, es posible realizar un texto pesado, monótono y ambiguo.
- La utilización de símbolos es de gran utilidad, pero debe ser realizada con suma precaución. Cada uno de ellos debe tener un significado claro y concreto para el escritor. Si no lo hace, es muy posible que no comunique nada y genere confusión en el lector.
- Es importante pasar por el proceso de construcción metodológica previo a la escritura del texto. De esta manera, se tendrá claro el orden de las acciones a seguir y se concretarán y organizarán para mayor claridad a la hora de realizar el texto dramático. Es bastante complejo poder visualizar una situación que tenga principio, medio y fin y cuyas acciones sean coherentes y no se pierdan durante toda la pieza. Para ello, es recomendable organizar la información en forma de estructura dramática. Esto será un aporte también al ritmo de la pieza. Se podrán identificar las

escenas de alta y baja tensión dramática y se distribuirán de forma adecuada para mantener la atención del lector.

- De igual forma, es aconsejable realizar una construcción de personajes completa previa a la escritura de la pieza. Esto les dará coherencia a sus acciones y los proveerá de una vida que servirá de fuente de inspiración para el escritor a la hora de poner al personaje a dialogar.

Con respecto al trabajo del comunicador social:

- Es vital tener claridad en cuanto al contenido del mensaje que se quiere transmitir. Aunque no lo parezca, resulta complejo decidir un tema específico y tenerlo claro. En cuanto a la experiencia personal de esta escritora, el haber vivido el proceso personalmente, fue de gran ayuda para la comprensión del mismo. El contenido fue enriquecido por una visión real, por una vivencia concreta que pueda llegar a tocar a alguien que haya pasado por una experiencia similar. Sin embargo, se haya experimentado o no, es necesario recopilar suficiente información para adquirir un conocimiento significativo sobre el tema y luego tratarlo con propiedad.

Con respecto al texto dramático como trabajo de grado:

- Resultó de gran ayuda para la tesista, realizar una lectura dramatizada para escuchar al texto cobrar vida. Solo de esta manera, se percatará el escritor de ciertas cuestiones relacionadas con el ritmo, la acción dramática, la coherencia de los personajes, etc.

CONCLUSIONES

“El hombre vive y no se ve”

Una frase de Luigi Pirandello que utilicé anteriormente en el trabajo. Cuando la conseguí me pareció conclusiva. El ser humano tiende a darse por sentado, a no prestarse atención a sí mismo porque anda muy ocupado atendiendo a los estímulos externos. Vemos solo hasta un nivel superficial de nuestro ser, pero no escuchamos lo que realmente nos sucede. Esta frase podría funcionar como mi introducción y como mi conclusión. La introspección, es un tema que decidí explorar sin llegar a grandes paradigmas concluyentes sobre él. Sin embargo, a través de este maravilloso viaje a mi interior, experimenté ciertas cosas que me gustaría compartir:

Siento que la esencia de lo que es ser comunicador social, se alojó dentro de mí en algún momento de mi carrera y comienza a manifestarse orgánicamente. Viví de forma natural e inconsciente, la necesidad de plantear todo aquello que me sucede de manera interna, a través de un medio como lo es el teatro. Esa urgencia de escribirlo, esta necesidad y este placer fluyó por un cauce que, hasta cierto punto, tomó control sobre mí y desembocó en este texto teatral.

El inconsciente se manifiesta de las maneras más inesperadas y sorprendentes. Teniendo todos estos temas presentes, comencé a elaborar el trabajo y, en el momento de la creación de los personajes, plasmé en ellos elementos de mi propia personalidad que me angustian y me causan conflicto. Al llevárselos a mi analista, Adriana, comencé a tomar conciencia del insight que cada etapa de este proceso ha generado en mí y como me ha ayudado a identificar más y más elementos personales que buscan la manera de comunicarse conmigo. Pero a partir de ese momento, empezó la etapa de mayor descubrimiento, previo a ella, las cosas se habían comenzado a penas a movilizar.

A medida que mis voces iban cobrando fuerza y les fui permitiendo hablar, me di cuenta de la dificultad de darle coherencia a todo ello que estaba saliendo ¿Cómo plantear esta locura para que otros la comprendieran? ¿Cómo hacer de esto una historia lineal, perceptible, lógica? Era imposible, era muy surreal, muy

absurdo. “Claro, pertenece al mundo del inconsciente, ahí no hay orden”, me comentó Adriana. Entonces la búsqueda tomó otro rumbo, me di cuenta que algunos de los dramaturgos que más me gustaban estaban hablándome también y yo no había sabido escucharlos hasta que ella me soltó esa frase clave. Monté en mi bote a Pirandello, a Beckett y a Ionesco. Habían otros, pero eran ellos los que me susurraban al oído pistas invisibles que fui descifrando en distintas etapas.

Fue en una sesión específica con mi analista: cuando llevé mis personajes, todas esas partes de mi propio espejo roto que me hablaban a gritos, cuando comprobé la verdad absoluta y escalofriante de la frase de Pirandello. En ese momento comenzó una etapa de revelación muy importante para mi proceso. Aquello que había escrito en mi introducción meses atrás, cobró más fuerza de lo que yo podía imaginar ese día. Es muy difícil que el ser humano se escuche a sí mismo, se preste atención y tome en serio a esas voces que gritan desde adentro y que solemos callar con los ruidos de afuera. Efectivamente, vivo y no me veo. Vivo y tengo que hacer un esfuerzo sobrehumano para detenerme un momento y observar... me. Colofón, Idemia, Congenio, Lucio y Nardo todos eran yo, todos estuvieron guardados en mi cabeza por quien sabe cuanto tiempo y gracias a la necesidad de explorar este tema que había sido removido en mí, les abrí una puerta de acceso al exterior. Yo no había sabido escucharlos antes, a pesar de que ya mi proceso y mi tesis habían comenzado. Ese día, en esa sesión, abrí los ojos, los abrí hasta que me dolieron los párpados y comencé a darme cuenta de que eso sobre lo que tanto quería escribir, me estaba sucediendo a mí. El insight era real, y yo era víctima de aquello por lo que apelaba desde el día uno del proceso de elaboración de este trabajo: no escucharme, no verme, no conocerme.

Creo que cuando comenzó esta travesía tenía una vaga idea de hasta donde podía llegar. Hablaba de cosas que imaginaba que pasaban y que hasta cierto punto había experimentado, pero estoy completamente segura hoy, de que no tenía ni idea de que todo aquello que planteaba en mi introducción, me ocurriría de esta forma. Ya en ese momento había comenzado a notarme y estaba aprendiendo a escucharme, eso me tenía maravillada, se inició un proceso de exploración conmigo misma de donde nació *Sala de Espera*.

Considero esta tesis, más que una manera de hacer que los otros logren lo que he logrado yo, una experiencia exploradora personal. Una experiencia vivida por mí intensamente y plasmada en papel. Pero ¿Qué hace un comunicador, un escritor, un dramaturgo sino eso? Intentar transmitir aquello que se mueve dentro de sí. No espero lograr que alguien que lea esta obra o, si algún día se monta, alguien que vaya a verla salga comprendiendo las complejas voces de su mundo interior. Por lo menos espero poder comunicarle a aquel que no lo sabe, que ese mundo existe y que es tan real como este mundo por el cual transitamos todos los días. Y si alguno está interesado en continuar en esa búsqueda a su interior, grandes cosas pueden pasar. Pero esa es una decisión que cada quien debe tomar por su cuenta. Es una decisión muy personal en la cual no me atrevo a participar. Solo quiero comunicar lo que he experimentado, mostrarles la entrada a la sala de espera... luego veremos que pasa.

BIBLIOGRAFÍA

Libros y textos

Capellaneti, A. (1991). Introducción. En Poética (P.p VII-XXXVII). Caracas: Monte Ávila Editores.

Cuevas, M.A. (1998). Introducción. En R. Luperini (Ed.), Seis personajes en búsqueda de un autor, Cada cual a su manera, Esta noche se improvisa (Pp. 9-68). Madrid: Cátedra.

Curci, R. (2002). De los objetos y otras manipulaciones titiriteras. Buenos Aires: Tridente.

Daccarett, J. (2002). Expresionismo: fundamento y organización de una teoría teatral. Trabajo de grado de licenciatura no publicado, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.

Diccionario de la Lengua Española. (1992). Madrid: Espasa Calpe.

García Barrientos, J.L. (2001). Cómo se comenta una obra de teatro. Madrid: Síntesis.

Etchegoyen, H. (1986). Los Fundamentos de la Técnica Psicoanalítica. Buenos Aires: Amorrortu.

Fenichel, O. (1986). Teoría Psicoanalítica de la Neurosis. (2da. Ed.). Buenos Aires: Paidós.

Grillo Torres, M.P. (2004). Compendio de Teoría Teatral. Madrid: Biblioteca Nueva.

Karl, F. (1971). Esperando a Beckett (busca y rebusca). En El Innombrable (Pp.7-33). Barcelona: Lumen.

Krebs, V. (1995). Del Alma y del Arte. Caracas: Arte.

Laplanche, J; Pontalis, J.B. (1979). Diccionario de Psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós.

Lemarchand, J. (1982). Prólogo. En La cantante calva, Jacobo o la sumisión, El porvenir está en los huevos, La lección, El maestro, Víctimas del deber, La joven casadera (Pp. 7-10). Losada: Buenos Aires.

Oliva C; Torres Montreal F. (2000). Historia Básica del Arte Escénico. (5ta Ed.). Madrid: Cátedra.

Rodríguez, Elisa (1985). El teatro: Conceptos básicos de su historia. Caracas: U.C.A.B.

Roose- Evans, J. (1989). Experimental Theater, from Stanivslasky to Peter Brook. (4ta Ed.). Londres y Nueva York: Routledge.

Páginas Web

Psicoactiva on- line. (1998). Consultado el día 10 de noviembre de 2006 de la World Wide Web: <http://psicoactiva.com/>

Gómez, E. (2007). La insoportable persistencia del ser. Dramateatro. Consultado el día 05 de agosto del 2007 de la World Wide Web: http://dramateatro.fundacite.arg.gov.ve/ojos_de_actor/insoportable_persistencia.htm

ANEXOS

LA SALA DE ESPERA





PERSONAJES



Lucio



Secretaria



Nardo



Idemia



Colofón



Congenio

REFERENCIAS VISUALES











