UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO

FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

MENCIÓN ARTES AUDIOVISUALES

TRABAJO DE GRADO

“El día en que me vi morir”
Guión teatral inspirado en *Puñal* de Juan Calzadilla

Autor

Luis David Rodríguez Jiménez

Tutora

Lic. Ana O’Callaghan

CARACAS, SEPTIEMBRE DE 2011

A mi familia

A Jorge Gustavo Portella (†)

A #pnchnqn

AGRADECIMIENTOS

A mi madre, por entregar en cuerpo y alma su existencia para que sus hijos desarrollaran todas sus capacidades. A mi padre, por enseñarme que todo debe argumentarse para poder debatir con fundamento. Porque sé que ambos se preocupan por mi bienestar. A Daniel, porque cuento contigo sin condición.

Porque esto es tan suyo como mío.

A Andrés Eloy Chacón, por ser *el* compañero de tesis, el apoyo, por el ánimo, por manejar el descontrol que significó el viaje a lo desconocido. Nos veremos del otro lado del escenario, amigo. A Marialejandra Mata y Alessandra D'Occhio por la paciencia, la preocupación y la comprensión. A Maurimar Montaña, por la visión literaria, la labor crítica y la credibilidad. A Rubens Galicia, por hacer de este trabajo un acto de cooperación internacional. Por ser el soporte, la confianza, las risas y la paciencia ante tanto estrés y bipolaridad. Por el Gran (dote) encuentro.

A todos, llegaron mejores tiempos.

A mi bella tutora, Ana O.C. por organizar la tempestad de la inspiración que surgía sin control y lograr darle forma metodológica… esa que tanto daño le hace a la Creación. A Elisa Martínez, por dejarnos soñar libremente. ¡Salud madrina!

A la memoria del poeta y amigo, Gustavo Portella, porque su apoyo y guía desde el comienzo fueron valiosos. Tu ausencia es sentida. A todos mis compañeros de *El ucabista*.

Mi segunda casa.

Al grupo de Teatro Ucab. Mis compañeros de viaje.

A José Manuel Ríos, S.J. y Marcel Serrano. Su ayuda le permitió a Julio crecer.

Y en última instancia pero no por ello menos importante, al maestro Juan Calzadilla. Porque su obra y existencia le dieron nacimiento a esta investigación. Porque su Puñal hace sangrar la realidad.

A la musa… que se ponga cómoda.

“El día en que me vi morir”. Texto teatral inspirado en *Puñal* de Juan Calzadilla

Luis David Rodríguez J, Trabajo de grado, 2011

Resumen

La poesía es un arte que puede servir de inspiración en la formulación de la premisa de un texto teatral con miras a su representación escénica, pues en el teatro encuentra el espacio necesario para que el dramaturgo reinterprete y redimensione los símbolos propios del tema que trata. Es un acto que hace palpable la creación por la creación. El punto de partida de la inspiración y la llegada a un producto audiovisual. El presente trabajo comprobó la teatralidad del poema *Puñal* de Juan Calzadilla descubriendo los aspectos esenciales de la vida y obra poética del autor, conociendo el proceso de creación de un texto dramático y de cómo la metáfora recompone artísticamente la poesía.

Palabras clave: Poesía; teatro; texto dramático; metáfora; Juan Calzadilla

Abstract

Poetry is an art that inspires the premise of a dramatic play view to be staged, given that in theater the dramatist can reinterpret the symbols of its subject. It’s an act that makes evident the creation of a creation. Inspiration is considered the preliminary starting point of a playwright’s achievement. This study proved the theatricality of Juan Calzadilla’s poem *Dagger*, discovering the essentials of life and the author’s poetry, knowing the process of creating a dramatic playwright and understanding a metaphor as the way for artistically restructuring poetry.

Keywords: Poetry, theater, dramatic text, metaphor, Juan Calzadilla

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN ……..i

MARCO TEÓRICO

Capítulo I: **CONOCIENDO A JUAN CALZADILLA**

1.1 Albor de un poeta.…...……..3
1.2 El techo de la ballena **...**……..……..5
1.3 Tiempos de curaduría ……...6
1.4 Reconocimientos **.....**……..7
1.5 ¿Qué hay detrás de su poética? ……...….8
1.5.1 Obra plástica ……..…11
1.6 Puñal ……**...**12

Capítulo II: **BASES DE JUEGO DEL TEATRO Y LA POESÍA**

2.1 Aurora teatral …..……**...**….15
2.1.1 Breve referencia del teatro venezolano ……17
2.2 El texto dramático ……...……19
2.2.1 La representación escénica inmersa en el texto ……....23
2.3 La aventura de precisar el arte poético …..…….26
2.3.1 La metáfora: arquitectura sensorial de la imaginación …….28
2.3.2 Caligramas ……30
2.4 El surrealismo ……33

MARCO METODOLÓGICO

Capítulo I: **EL PROBLEMA**

1.1. Planteamiento ……..36
1.2. Objetivos
1.2.1. Objetivo general ……...37
1.2.2. Objetivos específicos ……37
1.3. Delimitación ……37
1.4. Justificación **...**…….37

Capítulo II: **VERSO, LUEGO EXISTO**

2.1 Antecedentes ……39
2.2 Teatralización de Puñal ……41
2.3 Construcción del guión ……48
2.3.1 Desarrollo de personajes ……..……52
2.4 Perfilando el texto espectacular ……..……60
2.4.1 Aspectos físicos ...……61
2.4.2 Aspectos escénicos ……...63
2.4.3 Aspectos sonoros ……..64

Capítulo III: **EL TEXTO TEATRAL**

3.1 El día en que me vi morir ……66

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES ……106

BIBLIOGRAFÍA ……110

ANEXOS ……117

INTRODUCCIÓN

La vida funciona de manera misteriosa y lo que hoy nos compete inició su trayecto un simple día de agosto de 2009 cuando, visitando el Centro de Arte *La Estancia* en Altamira, se observó por primera vez la impresión que reproducía en grande el caligrama de *Puñal*, cuyo autor se daba a conocer como Juan Calzadilla. Leer estos versos y no sentirse conmovido por la fuerza de las palabras, no percibir su sensibilidad y su poderosa atracción, era imposible. Es así como, delante de estas letras impresas en una pared blanca, se iluminó de ellas la queja de una vida, la proposición de una línea de pensamiento, de una historia que quería ser contada.

La problemática de relacionar el teatro con la poesía no es nueva. Basta con utilizar el internet y algunos de sus motores de búsqueda para descubrir artículos y reseñas internacionales sobre ejemplos exitosos de compañías teatrales y dramaturgos que realizan esta ardua tarea. Por otro lado, existen críticos que hablan sobre lo arriesgado que resulta la combinación; María Natacha Koss (2004) explica que "la poesía no tiene estructura narrativa, y sus imágenes y textos son metafóricos" (¶1), pero es a través de la teatralización de la poesía que proponemos acabar con esta postura, porque todo foco de inspiración debe ser considerado como un beneficio creativo que surge de la altiva flama de Euterpe y Melpómene, las musas de la poesía lírica y el teatro trágico respectivamente.

En tiempos en que el ser humano se encuentra abarrotado de tecnología e industrialización, la poesía y el teatro se convierten en los vehículos que impulsan el encuentro del lector/espectador consigo mismo y que reflejan las emociones cotidianas con las que cada persona se puede identificar. Esa identificación es exactamente lo que la obra poética de Juan Calzadilla significa para su país, su ciudad, su gente… y es a través del teatro que se puede transformar el lenguaje poético en una obra visual, pues es el espacio ideal para confrontar al público con sus propios sueños, inseguridades, miedos, y mucho más.

Partiendo de la necesidad de teatralizar la pieza poética *Puñal*, los pasos que se pretenden seguir para alcanzar el objetivo propuesto de redactar un guión dramático, comienzan con la necesidad de conocer la vida y obra del mencionado artista a través de los autores que las han trabajado, para estar al tanto de los aspectos esenciales de su biografía, influencias, propuestas artísticas y así poder comprender el ideal que las motiva.

En segundo lugar, el inicio del teatro, la referencia venezolana y la indagación sobre el texto teatral, servirán para vislumbrar la esencia que compone esta labor, su accionar y sus características. Luego, estudiar la poesía, sus formas de composición como la teoría de los caligramas y la corriente surrealista en la que se presenta la imagen de los versos de *Puñal*, fomentarán otro aspecto de la explicación de su potencial visual.

Cuando se reúna toda esta información en el marco metodológico y se reciba el aliento de la creatividad, surgirá una nueva obra artística como influencia de otra previamente concebida por Calzadilla, puesto que el arte es el resultado de una idea, de la imaginación y de unos conceptos y puede relacionarse con la libertad creativa. Se enaltecerá la importancia de analizar los discursos que se emplean para dar origen a las obras audiovisuales y los códigos que las componen en la transmisión de un mensaje.

Pedro Alzuru (2007) advierte que "de sus inventores, *la estética* puede mantener la consciencia de las interacciones con otras esferas culturales en el seno de una vida social donde conocimiento, acción y relaciones con universos virtuales se complementan" (p.20), cita que actúa como abreboca de los motivos que cultivaron la necesidad de realizar esta investigación: un país en plenos cambios sociales, una profesión con riesgos adquiridos por dichos cambios, un joven estudiante que desdibuja su futuro en el albor de su juventud y la necesidad de "decir algo" como crítica constructiva, son el impulso de dejar impreso en el presente una obra dramática que sea eco del grito de una generación. Un grito que se empeña en ensordecer el discurso reciclado de algunos medios de comunicación que hacen del derroche de las virtudes un espectáculo.

MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO I: CONOCIENDO A JUAN CALZADILLA

¡Qué fácil ser poeta cuando se tiene
como lícito atribuir más sentido a las
palabras que a las cosas!
Juan Calzadilla, *Libro de las poéticas*

1.1 Albor de un poeta

Proveniente del corazón de Venezuela, Juan Alberto Calzadilla Álvarez nace un 16 de mayo de 1930 en Altagracia de Orituco, estado Guárico. Su padre, Félix R. Calzadilla y su madre, María R. Calzadilla, lo reciben como su segundo hijo, núcleo familiar que luego compartirá con cinco hermanos más. A los siete meses de nacido Juan contrae cólera y su salud empeora a un punto alarmante que, por suerte, puede contar.

En la escritura se inicia mientras cursa el cuarto año de bachillerato, redactando un pequeño semanario titulado *Naciente*, que era la contrapartida de *Alborada*, periódico redactado por su profesor de Castellano, Blas Loreto y que nada tenía que ver con la revista de Rómulo Gallegos. En 1951, tras haber culminado sus estudios de bachillerato en el liceo Fermín Toro el año anterior, se matricula en el Instituto Pedagógico Nacional de El Paraíso para cursar la mención de Castellano y Literatura, la cual se ve interrumpida cuando el 5 de julio de 1951 cae en una redada de la Seguridad Nacional −policía política de Pérez Jiménez− y es llevado a la Cárcel Modelo durante seis meses. En prisión se dedica a leer la obra de Franz Kafka, Fiódor Dostoievski y William Shakespeare.

Militaba en la Juventud Comunista cuando salió del penal y volvió a Guárico para dedicarse a las actividades del campo, aunque no tuvo mucho éxito en esa tarea y por el contrario, siguió haciéndole frente a la dictadura. En aquél tiempo se perseguía a los que estaban más comprometidos con la izquierda y tuvo que "enconcharse", aunque fue productivo porque dedicó ese tiempo a leer más poesías que novelas. De ahí que sus

primeros trabajos hayan sido poemas que para él eran un pasatiempo, una distracción, sin tener ninguna intención de dedicarse a las letras.

En 1953, en el marco del Primer Festival Nacional de la Juventud, la Asociación Venezolana de Periodistas convoca a un concurso de poesía, lo que anima a Calzadilla a enviar un poema titulado "La torre de los pájaros", inspirado en las obras de Walt Whitman, el cual resulta ganador del primer lugar. Héctor Mujica, periodista y activista político que trabaja para el diario *El Nacional,* comunica personalmente esta noticia al poeta, quien parte de inmediato a Caracas.

Dicho en sus palabras, el poeta llega muy ilusionado a la capital creyendo que iba a viajar a la Unión Soviética como promocionaba el concurso, pero esto no ocurrió:

> Para 1956 me encontré entonces en una situación sin oficio ni profesión y busqué a José Ramón Medina, poeta de Macaira, cerca de donde yo vivía, y me recomendó en *El Universal*, en el cual estuve dos años haciendo una columna llamada *El Papel Literario*, que era un resumen de lo que pasaba en Caracas alrededor de las exposiciones, de los museos y de los libros. Entré también en la Revista Nacional de Cultura como redactor y hacía cuatro reseñas de libros al mes. De eso viví por mucho tiempo (J. Calzadilla, comunicación personal, noviembre 18, 2010)

A comienzos de 1954 se imprime su primer poemario titulado *Primeros poemas*, en las Ediciones Mar Caribe que dirige Vicente Gerbasi. Por esta época inicia también su actividad de crítica plástica. En el número 104 de la *Revista Nacional de Cultura*, correspondiente a mayo y junio del mismo año, se pueden leer sus primeras reseñas bibliográficas (Israel Ortega, 2007, p.6).

Gracias al apoyo de Fidelia Rojas, una escultora de Guárico, en 1957 asiste a varias sesiones en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas, donde se familiarizó con el trabajo de los alumnos que se reunían fuera de las aulas de clases como Virgilio Trompis, Manuel Quintana Castillo, Luis Guevara Moreno y Regulo Pérez. La oportunidad le sirvió para estudiar dibujo en un taller libre que impartía Pedro González, pero no lo continuó porque aprendía más copiando grabados japoneses, caligramas, a Goya, a Rembrandt, a Picasso, que dibujando del natural. "Descubrí que uno nunca reproduce un modelo que está viendo,

siempre es distinto, nunca se logra captar exactamente el parecido a menos que se copie directamente la obra" (J. Calzadilla, comunicación personal, 2010).

Un año antes, en Maracaibo, trabajó con el grupo Apocalipsis, fundado por el poeta zuliano Hesnor Rivera y fue el punto de partida de su vínculo con el surrealismo, con la escritura automática y el cadáver exquisito; aspectos que luego se verán reflejados en el grupo El techo de la ballena.

Según Ortega (2007), Calzadilla abandona su columna en *El Universal* en 1957 y se traslada a Mérida a intentar cursar la licenciatura en letras en la Universidad de los Andes, disciplina que cursaban algunos de sus amigos del grupo Apocalipsis, pero al caer la dictadura el 23 de enero de 1958 decide volver a la región capital. Se desempeña como jefe de la sección cultural de la Gobernación del Estado Miranda, donde funda el primer cine-club de la ciudad y reabre las puertas de la Biblioteca Cecilio Acosta (p.8)

1.2 El techo de la ballena

A comienzos de la década de los sesenta, Juan junto a un grupo de inconformistas del sistema, crean un grupo anárquico y un movimiento llamado *El techo de la ballena*, con la intención de renovar un poco el lenguaje y el estilo, para crear un frente contra la poesía tradicional. El poeta confiesa que se convirtieron en una especie de franco tiradores de la literatura promoviendo así una alta actividad política alrededor de las cosas que sucedían en aquellos tiempos, como la revolución cubana y la persecución de los comunistas por parte del gobierno de Rómulo Betancourt.

> Ocurrió también que los movimientos pictóricos de moda para la época eran la abstracción constructiva y la cinética, así que cuando en el mundo surgieron propuestas novedosas como el neo expresionismo, que mandaba al diablo toda la racionalidad, la geometría, la matemática, la síntesis de la arquitectura, el arte plástico y el arte programado, fueron adoptados por el grupo (J. Calzadilla, comunicación personal, 2010)

Como parte de sus propuestas, el techo realiza su primera exposición llamada "Para restituir el magma" en la galería que lleva el mismo nombre de la agrupación y que estaba

ubicada en Caracas, el 24 de marzo de 1961. En la inauguración es lanzado el primer número de la revista *Rayado sobre el Techo* con Calzadilla, Castellanos, Contramaestre, Aray, Izaguirre y Morera como redactores y responsables del primero de los manifiestos balleneros (Ortega, 2007, p.14).

1.3 Tiempos de curaduría

Entre 1959 y 1967 trabajó en el museo de Bellas Artes donde la experiencia que adquirió fue clave para su labor como crítico de arte, puesto que en las exposiciones se invitaban a muchos artistas nacionales e internacionales con el auspicio de las fundaciones y los convenios con los gobiernos. Juan, siempre de espíritu acucioso, amplió su conocimiento de las artes plásticas comunicándose con las obras y con los artistas mismos:

> Tu puedes ser un erudito en las artes plásticas, pero si no has visto las obras ni has hablado con los artistas, se comienzan a crear ciertas dudas y eso es lo que está pasando hoy en día con los llamados "críticos", que terminan siendo curadores porque se les hace muy difícil conciliar la parte teórica que se ve en las escuelas, con la parte práctica de hacer obras, la parte manual, artesanal y el contacto directo con los artistas (…) Tener un conocimiento del arte plástico moderno y contemporáneo en Venezuela es prácticamente imposible, desde el punto de vista de lo objetivo, de lo real (J. Calzadilla, comunicación personal, noviembre 18, 2010)

El 28 de diciembre de 1970, Monte Ávila Editores imprime *Ciudadano sin fin*, que representa en parte un repaso general de la obra poética de Calzadilla en los años sesenta, y para Ortega (2007), también trae consigo indicios de un giro que pronto tendrá lugar en el discurso del poeta: la alienación y la angustia en contraposición con una nueva calma (p.30).

A finales de 1976, Calzadilla expone por primera vez fuera de Venezuela y se traslada el 18 de noviembre a la Galería Monte Ávila de Bogotá y el 13 de diciembre a Nueva York para inaugurar la exhibición "Drawings", en la Galería Venezuela del Consulado General de nuestro país en Estados Unidos.

Luego, el maestro Calzadilla se dedica a trabajar en numerosas exposiciones colectivas, entre las que destacan "Signos y firmas. Exposición caligráfica" (1972), "Pequeña historia

del dibujo en Venezuela" (1978) y "Convergencias" (1979). Adicionalmente, reveló dos exposiciones personales: "Formas escritas a mano", inaugurada el 8 de marzo de 1979 y "Formas continuas", presentada a partir del 31 de enero de 1980 (Ortega, 2007, p.35).

En diciembre de 1982 aparece *Tácticas de vigía,* nuevo poemario ilustrado con viñetas diseñadas por él mismo. La obra está plagada de aforismos y epigramas, en la búsqueda de lo simple de la expresión poética tratando de conseguir la precisión semántica y el predominio de la idea por encima de la forma. Es un ensayo ensamblado con el ludismo de las palabras aplicando un fino humor (Lubio Cardozo, 1993, p.27).

En la década de los ochenta, el prolífico autor desempeña roles de redactor y director en la revista *Imagen,* publica dos nuevos poemarios llamados *Una cáscara de cierto espesor* y *Diario para una poesía mínima* y durante 1986 llena una agenda con textos y dibujos que darán origen, dos años después, al poemario *Agendario* y a la exposición "Cuerpos escritos", inaugurada el 17 de noviembre de 1988.

1.4 Reconocimientos

A partir de 1990 el poeta vence el reto de publicar sin perder vigencia y concibe *Aproximaciones a un decir siempre aplazado* (1990), *Tema para el próximo silbido* (1991), *Curso corriente* (1992) y *Minimales* (1993). En 1994, su último poemario, recibe el Premio de Poesía Francisco Lazo Martí, otorgado por el jurado del certamen, conformado por José Barroeta, Alejandro Oliveros y Freddy Castillo Castellanos.

Vale destacar el homenaje del que fue sujeto en la II Bienal Nacional de Literatura "Mariano Picón Salas", celebrada en la ciudad de Mérida en septiembre de 1993. En la misma, recibió menciones por parte de un grupo de literatos de la talla de Ednodio Quintero, Antonio López Ortega, Lubio Cardozo, Armando Romero, Julio E. Miranda y Edmundo Aray. Los textos leídos por estos autores en ocasión del homenaje o publicados en la prensa fueron recogidos por el Fondo Editorial Tropykos en el compendio "Juan Calzadilla. Trayectoria poética o palabras para un homenaje".

En 1996, la Galería de Arte Nacional le otorga el Premio Nacional de Artes Plásticas como reconocimiento por su labor como comentarista y crítico de arte en el país, agregando que también era un dibujante muy reconocido. Vale desmentir un error en la contraportada de algunas de sus publicaciones, en especial en la reedición de su ensayo *Bicéfalo* de 2006, en el cual le atribuyen el Premio Nacional de Literatura, y a lo que el maestro Calzadilla aclara:

> Yo no tengo premio de literatura. Lo que pasa es que existe una tradición de darle el premio a quien no lo ha recibido, ya que el mismo significa una pensión que, aunque modesta, no es bueno que lo gane alguien por segunda vez (…) Es algo muy fraternal y solidario. Esa es la filosofía de los Premios Nacionales (J. Calzadilla, comunicación personal, noviembre 18, 2010)

Las obras del maestro se incrementaron con la llegada del nuevo milenio, presentando: *Aforemas* (2004), *Protofixiones* (2005), *Libro de las poéticas* (2006) y *Vela de armas* (2007), entre otros títulos. Para 2009 publica el libro *Noticias del alud* y adicionalmente es homenajeado en el sexto Festival Mundial de Poesía, donde poetas de 30 países participaron en el encuentro realizado en Caracas entre el 29 de junio y el 4 de julio. Hasta la fecha continúa produciendo obras, siendo las más recientes la tercera edición de *Libro de las poéticas* editada por el Fondo Editorial Fundarte de la Alcaldía de Caracas y *Oh, smog seguido de Una cáscara de cierto espesor*, editada por la Fundación Editorial El perro y la rana, en 2010.

1.5 ¿Qué hay detrás de su poética?

La lista de autores que se han referido a los trabajos poéticos de Juan Calzadilla es extensa y todos concuerdan en que el trovador, cuando ejerce la poesía, medita y reflexiona acerca de la condición humana "en su dimensión más cruda, en un contexto eminentemente urbano, donde el hombre (…) se ve a diario enfrentado a sus paradojas, a la enorme contradicción que implica saberse vivo y trascendente, y al mismo tiempo nimio e insignificante" (Emán, 2010, p.7).

Antonio López Ortega (1993) cuenta que tiene una deuda intelectual con Calzadilla desde los tiempos de *La Gaveta Ilustrada*, agrupación de escritura experimental, porque

Juan promovió lecturas "budistas del doctor Suzuki o nos ejercitaba en la escritura colectiva de un 'cadáver exquisito' o nos recordaba algunos pasajes de Borges en los que toda escritura era una invención de Dios" (p.8).

Sus primeros poemas son percibidos como versos con influencias surrealistas y temas que van desde el interés por el paisaje hasta la rememoración de la infancia, asuntos que, de acuerdo con Carmen Virginia Carrillo (s.f.), "abandonará en la década posterior (1960-1970) para acercarse a los temas urbanos." (p.1). En su tercer libro, *Los herbarios rojos*, el autor privilegia la prosa sobre el verso, lo mágico y mítico comienzan a dominar la esencia de su obra, pero también aparecen las primeras señales de lo urbano.

Carrillo continúa diciendo que el trabajo de Calzadilla trastoca "ese mundo deshumanizado por el desarrollismo del progreso y la modernización constituye el núcleo temático de los poemarios que Calzadilla publica en la década del sesenta" (p.2). Esto se relaciona con parte de la cultura venezolana que tiene como tema la oposición cuidad - campo. Ve a la ciudad como el factor alienante del ser humano mientras que tiene al campo como símbolo de los valores más preciados de una sociedad que niega el progreso.

A partir de la década de los sesenta, un poemario modifica y presenta la razón de inspiración de las nuevas tendencias del maestro Calzadilla, pues es en *Dictado por la Jauría* (1962) que los conflictos de los habitantes de Caracas con el espacio urbano son el núcleo generador:

> Las temáticas de la fragmentación del ser y del cuerpo social, así como también la condición de alienación, soledad y aislamiento del hombre en el espacio urbano constituirán, al igual que la reflexión sobre el tiempo y el lenguaje, las constantes en la obra poética de Calzadilla, a partir de la década del sesenta. En sus textos la ciudad ocupa un lugar central; ya sea como escenario o como personaje, será representada como el espacio de la enajenación, la descomposición y el mal, el lugar de la adversidad, la desesperanza y la violencia (Carmen Carrillo, s.f., p.3)

Determinantes son las palabras de Ortega (1993), cuando decreta que "Juan vuelve una la enfermedad del siglo y la de la poesía. Somos la cultura de la desesperanza (…) y no

nos queda otra misión que la de resquebrajar los falsos mitos del progreso" (p.10). Por su parte el crítico y columnista venezolano, Luis Alberto Crespo, increpa que:

> Pareciera que el poeta más urbano del género entre nosotros quisiera disuadirnos de cierta creencia sobre la captación sensorial o mental que tenemos de nuestra visualización y transfiguración de nuestros vínculos con la tierra. Desde sus orígenes, dicha obra se ha orientado hacia esa determinación: convencernos de que somos unos ilusos en nuestro afán por atribuirle a las formas y a sus sombras, a lo visible y lo impalpable, a la vida misma y su traspatio metafísico, una propiedad personal que no nos merecemos y que, lo que es peor, usurpamos (Luis Alberto Crespo, 2010, ¶1)

Las imágenes de sus versos que denotan clausura, límites o dominación, como: 'edificios sin salida', 'todas las puertas están misteriosamente selladas' 'mis párpados sin orificios de salida', 'mis párpados cerrados', entre otros, podrían ser interpretadas como una forma de representación poética de la opresión y la situación angustiosa que vivía el país a comienzos de los años sesenta.

Cuando Julio Miranda se refirió a la labor del poeta en la Segunda Bienal de Literatura "Mariano Picón Salas", en Mérida (1993), argumentó que lo que hace Juan no es poesía, sino aforismos, textos conceptuales y/o narrativos, más filosóficos que líricos. "Son ideas o, en el mejor de los casos, están llenos de ideas, lo que da como miedo ¿no? ¿Va uno a tener que pensar, además?" (p.46)

En sus poemas, el sentido tiene un lugar privilegiado:

> El significado y la paradoja de la palabra están en equilibrio con la forma. Se construye el hilo del discurso poético a través de un camino de voces que, a mitad del trayecto del acto creador, mediante la meditación, o el desarrollo del cuerpo del poema, se paraliza y constantemente se interroga para manifestar su pensamiento. El discurso, y en general la fluidez de la prosa para labrar el sentido, determina y le da corporeidad al poema. No sólo expresa un significado, lo explica, lo medita (Mendoza, 2007, ¶4)

1.5.1 Obra plástica

Cualquier disciplina artística, aún
la más inocente, se plantea como un
proceso que pone en juego imagen e
idea, razón e intuición
Juan Calzadilla, *Fragmentos para un magma*

Cuando los expertos se proponen la discusión de la simbolización de las obras de Juan Calzadilla, tanto de sus dibujos como de sus poesías, concluyen que el dibujo como escritura poética ha sido una de las constantes en su obra plástica. Sus dibujos crean visualmente gestos verbales y para él, la poesía visual puede ser como la poesía escrita o la poesía de la palabra. "En general, lo verbal y el dibujo convergen en un arte sincrético que da preferencia al carácter plástico, peculiaridad acertada de la grafía como arte, es decir, como imagen visual del lenguaje escrito" (Padín, 2009, ¶4).

> Desde hace mucho tiempo he vivido con la obsesión de hacer del dibujo una escritura poética; a la inversa, he tratado también (…) de que el poema conjugue en sí mismo una forma visual, válida como manifestación de una simbiosis de signo y palabra (…) (Calzadilla, 1999, p.3)

Sus trabajos son versátiles y Juan ha desarrollado una dibujística experimental "con gran transparencia y coherencia, con un sentido enteramente lúdico, humorístico, sarcástico e irónico, se funde su obra con la crítica social, fiel a la tradición dadaísta y surreal" (Franklin Fernández, 2004, ¶5). Estos dibujos pasan a ser asociaciones de trazos, líneas y sombras que a la vez se transfiguran en signos que van más allá de la escritura, de las letras, de las palabras, de la grafía: formas humanas y signos caligráficos que armonizan, conviven entre sí. Para Calzadilla, la poesía visual puede ser como la poesía escrita o la poesía de la palabra.

1.6 Puñal

Es uno de los poemas de la obra *Fragmentos para un magma,* publicada en 2005 por el Consejo Nacional de la Cultura (Conac). Se ubica en el apartado *Poesía continua y visiva.* Es un *caligrama* de 14 versos de arte mayor, de rimas asonantes y, como su nombre lo expresa, de puñal invertido:

Me hacen culpable como si yo
hubiera elegido ser el que
soy y como si por haber
elegido ser el que soy
fuera culpable de haber
hecho lo que he hecho.
Pretenden ignorar que
todo esto fue desde
un comienzo una
coartada
de la
provi
den
cia
(Calzadilla, 2005b, p.66)

No existe ningún autor que haya analizado este poema en particular, pero el motivo del mismo no sólo se refiere en su sentido, lo hace también en la forma. El lenguaje se hace cuerpo tangible al igual que el significado. Ambos se expresan nítidamente. El tema de los versos hace referencia a varios sujetos, al narrador y a sus acusantes, que en este caso fácilmente pueden ser el poeta y la sociedad. Las emociones transmitidas permiten suponer que hay cierta complicidad entre el protagonista de *Puñal* y su lector. Esta característica se evidencia en otras de sus obras, como en el poema *El miedo* de Corpolario:

El miedo que tú vives
es el miedo que comparto
y el miedo que experimento.
Un miedo por el que sentimos
tú y yo el mismo asco
y el mismo respeto.
(Calzadilla, 1999, p.43)

También es frecuente percibir el objetivo de un autor que se expresa a favor y en contra de sus propias acciones, como se encuentra en los versos finales de *Rayado en el cielo* de Epigramas y otras irreverencias:

(…)
Y piensa para sus adentros
que es una mano interna
la que, en él mismo, lo mueve
a escribir este bucólico poema
sobre una banda que desplaza
azules y nubes
de página en página del cielo.
¿Pero acaso sabe él
que esa mano que traza
es la misma que tacha?
En esto también es humano.
Escribe, escribe y borra.
(Calzadilla, 2009, p.31)

Puñal es una de las pocas rimas que no hacen referencia directa o indirecta a la ciudad −objeto principal que prevalece en la obra de Calzadilla− un aspecto que le brinda el adjetivo de "rareza" dentro de su antología. Lo cierto es que varios de los poemas publicados en *Fragmentos para un magma* llevan este adjetivo. ¿Por qué? Simplemente porque en su conjunto hablan de un oficio: el del poeta. Así lo expresa *Poema*, versos que le dan la bienvenida al lector dentro de esta pieza:

POEMA CON FORMA DE TRIANGULO
POEMA CON FORMA DE TRIANGU
POEMA CON FORMA DE TRIAN
POEMA CON FORMA DE TRI
POEMA CON FORMA DE T
POEMA CON FORMA DE
POEMA CON FORMA
POEMA CON FOR
POEMA CON
POEMA C
POEMA
POE
P
(Calzadilla, 2005b, p.43)

Detona aquí, entonces, el contenido de una disciplina que le ha mantenido vivo durante toda su vida: la poesía. “Con la poética me propongo buscar la manera de insertar el pensamiento sobre poesía en el proceso de escribir el poema” (Calzadilla, 2010a, p.11). *Poética continua y visiva*, otro de los versos que componen esta obra, ejemplifica la cita y expresa la recriminación que el autor se impone para que su preocupación sobre lo que se dice y cómo se dice tengan un efecto apropiado en el público y, ¿por qué no? En el autor mismo:

> − Si temes que el aliento de las palabras
> se te escape por los espacios que dejas
> entre ellas, ¿por qué no las pegas?
>
> − Esoesloqueestoyhaciendo.
> (Calzadilla, 2005b, p.65)

Estas palabras engloban un tema que potencia la concepción que tiene Juan sobre el arte de la poética, su devoción −en cuerpo y alma− de lograr expresar en su trabajo sus emociones, sus críticas, sus miedos, a que el poema hable por sí mismo y que su existencia exceda el mundo interno de su creador. En este aspecto, el escritor de *Epigramas y otras irreverencias* (2009), es categórico cuando en *Abran bien las palabras y dejen entrar al sol* pronuncia:

> Me inclino por un texto que proporcione al poema la
> mejor forma de pensarse a sí mismo.
> Pero, ay, constato que mis mejores poemas
> permanecen inéditos e, incluso, en el mejor de los
> [casos,
> sin ser escritos.
> (Calzadilla, 2009, p.62)

CAPÍTULO II:
BASES DE JUEGO DEL TEATRO Y LA POESÍA

El teatro trata de alcanzar,
no la apariencia de la verdad,
sino la verdad misma
Gilberto Pinto, *El texto teatral*

2.1 Aurora teatral

El teatro nació en Atenas, Grecia, entre los siglos V y VI a.C. Allí, los atenienses celebraban los ritos en honor a Dionisio, dios del vino y de la vegetación. Como describen Oliva y Monreal (1990), estas primitivas ceremonias rituales irían luego evolucionando hacia el teatro, constituyendo uno de los grandes logros culturales de los griegos. (p.28)

Las tres formas teatrales griegas fueron la comedia, el mimo y la tragedia. Las comedias derivaron de los antiguos ritos de fertilidad; una mezcla de ataques satíricos a personalidades públicas del momento, atrevidos chistes escatológicos y parodias sacrílegas de los dioses. El mimo, era una farsa mimada de un naturalismo que llegó incluso a complacerse en lo grosero y de mal gusto que trataba temas de la vida cotidiana. La tragedia era una representación dramática de mitos o antiguos relatos. Tenía un carácter solemne, capaz de conmover y causar pena con un desenlace adverso. (Oliva y Monreal, 1990, p.59-61)

La dramaturgia en Roma estuvo asociada con los festivales religiosos y pasó pronto a tener carácter de entretenimiento gracias a la comedia. La iglesia romana emergente, atacó al teatro, en parte, porque los actores y actrices tenían fama de libertinos y porque los mimos satirizaban con frecuencia a los cristianos. Estos ataques contribuyeron al declive de este arte, así como a considerar a las personas que participaban en él como inmorales. Con la caída del Imperio Romano, el teatro clásico decayó en occidente. La actividad no resurgió sino 500 años más tarde.

En España, así como en el continente europeo, la teatralidad se vincula al culto religioso. La misa, celebración litúrgica central en la religión cristiana, es en sí misma un drama. Una representación de la muerte y resurrección de Cristo. Poco a poco fueron añadiendo elementos profanos y cómicos a este tipo de representaciones, que por razones morales terminaron abandonando las iglesias y comenzaron a realizarse en lugares públicos.

Segú Oliva y Monreal (1990), la reforma protestante puso fin al teatro religioso a mediados del siglo XVI en Inglaterra y un nuevo y dinámico teatro profano ocupó su lugar. Es el caso de las obras de Shakespeare, quien "no se sitúa lejos de la concepción de Platón, para quien tragedia y comedia representan las dos caras consustanciales del hombre". (p.156)

A finales de ese siglo era popular en Francia un tipo de comedia similar a la farsa. Este fenómeno dificultó el establecimiento total del drama renacentista. Moliere es considerado como el gran dramaturgo francés. Sus farsas y comedias de costumbres, reciben, en su mayoría, una influencia directa de la comedia en el arte. Por su parte, el teatro renacentista inglés se desarrolló durante el reinado de Isabel I. En aquel tiempo se escribían tragedias academicistas de carácter neoclásico, representadas en universidades.

Desde el Renacimiento, el teatro intentó mostrar un realismo total, pero a fines del siglo XIX, hubo una reacción contraria. Los movimientos vanguardistas experimentaron con alternativas a la producción realista, ya que pensaban que representaba una visión superficial y limitada de la realidad, entonces buscaron en lo espiritual y en el inconsciente. Otras vertientes pensaban que el teatro había perdido contacto con sus orígenes y que carecía de sentido en la sociedad moderna. El teatro contemporáneo se alineó con los movimientos artísticos modernos, orientándose hacia la abstracción, el simbolismo y lo ritual. (Artes escénicas, 2009, ¶1)

Después de haber revisado que el teatro se estructura a partir de los las realidades de las culturas en las cuales se manifiesta, corresponde hacer un corto repaso por la historia de la

dramaturgia nacional para conocer su recorrido e importancia en la creación de un conflicto dramático.

2.1.1 Breve referencia del teatro venezolano

El desarrollo teatral comenzó a partir de 1945 y según Carmen Márquez (1996), quizá uno de los autores más prolíficos fue Cesar Rengifo, quien dedicó una tetralogía a la problemática surgida de la economía petrolera, aunque la constante en su producción fue el tema histórico en la búsqueda de las raíces propias, reflejados en su dramaturgia.

También dentro de la temática histórica podemos ubicar la producción de José Ignacio Cabrujas −quien con Román Chalbaud e Isaac Chocrón− conforman la primera generación del moderno teatro venezolano. Cabrujas aúna lo histórico y los elementos populares para intentar captar lo propiamente venezolano que ha sido progresivamente desplazado debido a la fuerte influencia del exterior.

En otro sentido, pero también preocupado por la realidad venezolana, está Isaac Chocrón, quien además de dramaturgo se destacó como empresario teatral y profesor universitario, formó parte junto con Cabrujas y Chalbaud del *Nuevo Grupo*, creado en 1967. Esta agrupación presentó más preocupación por la realidad individual del venezolano:

> (…) él representa el desarraigo del individuo en una sociedad carente de referentes; a veces se ha dicho que Isaac Chocrón no escribe sobre el país, pero lo cierto es que en sus primeras piezas, sobre todo *El quinto infierno*, *Animales feroces* y *Asia y el lejano Oriente*, hace un detallado análisis de la realidad venezolana, en ellas muestra, respectivamente, la problemática del extranjero, de las minorías y de toda una sociedad que vive con un pasado al que desconoce y con un futuro incierto (Márquez, 1996, ¶4)

Por su parte, Román Chalbaud transmite ilusión, presenta los cambios que está sufriendo el país, principalmente las dificultades de quienes se trasladan del campo a la ciudad y la hostilidad con la que ésta los recibe; la delincuencia de la que se encuentran rodeados y la aceptación, por parte de los delincuentes, del robo como única forma de vida.

También presenta la figura del revolucionario, aunque cuando aparece es un ser desvalido y ridiculizado por los demás, que no entienden su discurso.

Como pronuncia Márquez (1996), "el teatro de Román Chalbaud postula una posición crítica frente a la realidad venezolana, para lo cual opta por irse a los bajos fondos y presentar al público la doble faceta de un país donde el poder del dinero, proveniente del petróleo, sólo sirvió para hacer más insalvables las distancias entre las clases sociales". (¶20). Chalbaud, al igual que todo el país vivió estos momentos a través de su dramaturgia, primero de forma esperanzada, más tarde desconcertado y sin creer en la receta política, lo que le llevó a pensar que la única solución provenía de la concienciación individualizada.

Junto a estos autores hemos de citar a Gilberto Pinto, preocupado también por los temas sociales, así como a Edilio Peña, Manuel Trujillo y Rodolfo Santana, del que se puede decir que es el autor que desde mitad de la década del sesenta ha sido −junto con Chalbaud, Cabrujas y Chocrón− el autor que más destaca en su preocupación por producir una dramaturgia en la que se refleje la problemática de la sociedad venezolana.

Chocrón fue uno de los renovadores del teatro venezolano con obras como *Mónica y el florentino*, *Animales feroces* y *La revolución*. Entre sus ensayos sobre teatro destacan: *El nuevo teatro venezolano* (1966), *Tendencias del teatro contemporáneo* (1968) y *Sueño y tragedia en el teatro norteamericano* (1984).

En conclusión, el teatro venezolano ha respondido a la realidad sociopolítica de la nación, utilizando su cultura para inducir en el espectador una reflexión social. La presente investigación obedece a estas tendencias porque tomar en cuenta la función del teatro en el análisis de la realidad venezolana es esencial en la producción teatral inspirada en la poética de Juan Calzadilla. Para que esta producción se lleve a cabo es necesario entender la definición y los elementos que componen el texto dramático.

2.2 El texto dramático

Gilberto Pinto (2004), considera el discurso dramático como un texto escrito en forma dialogada, preparado para una representación, en un proceso de comunicación en el cual los elementos fundamentales se desdoblan. En la representación, los personajes ficticios creados por el autor y representados por los actores, entran en contacto directo con los receptores, el público. (p.20)

En el teatro, el acto comunicativo se complica bastante; en principio existen tres emisores (autor, director, actores) y la obra (parte del mensaje) se desdobla en dos textos: el texto literario (dramático, un carácter que comparte con la narración y con la lírica), y texto espectacular (teatral, pues representa la teatralidad, exclusiva de él como texto dramático y de la representación). También el receptor es complejo, porque se desdobla en lector (individual) y espectador colectivo (público). (Castagnino, 1967, p.52)

Es preciso detenernos un momento aquí para ofrecer un dato interesante gracias al aporte crítico de la poeta, dramaturga y novelista australiana Alison Croggon, en el campo de la poesía aplicada al teatro. Su artículo *¿Por qué la poesía y el teatro no se mezclan?* publicado en el Blog Teatral de la versión digital del diario británico *El Guardián*, creó un gran revuelo entre personas que se situaban en ambos extremos de la relación entre ambas artes. Reflexionó sobre la declaración de cómo el discurso en la escena teatral es inherentemente metafórico y de cómo el lenguaje no puede ser teatral si no es poético. "Defenderé que el lenguaje dramático está más relacionado con la poesía que con la prosa (…)". (Croggon, 2007, ¶7)

Continuando con las explicaciones de Gilberto Pinto (2004), la obra dramática está constituida por tres características:

La presentación del conflicto: es el origen y fundamento de la obra que contiene el drama. Por un lado origina la producción de una acción dramática y por otro, la evolución de los personajes.

El desarrollo de la acción dramática: el conflicto va avanzando ágilmente hasta llegar a un duelo decisivo de los personajes y sus objetivos. Los esfuerzos por superar a la fuerza opuesta presentan el pensamiento dramático.

El desenlace: es la eliminación del obstáculo o la desaparición del protagonista. Por eso, la fuerza opuesta puede ser un elemento externo o interno del propio personaje, fuerza que dificulta el propósito de la fuerza protagónica.

El género dramático es aquel que representa algún episodio o conflicto de la vida de los seres humanos por medio del diálogo de los personajes. El autor cede su voz a los personajes que exponen o desarrollan el conflicto ante los espectadores, haciendo que ejerzan de intermediarios. (Castagnino, 1967, p.102). En la actualidad, los géneros dramáticos básicos son definidos de la siguiente manera:

Tragedia: presenta conflictos graves que nacen de las grandes pasiones que dominan a los protagonistas, víctimas de las mismas. Suele presentar un final fatal.

Comedia: su contenido suele ser amable y divertido, busca la risa en el espectador. El final es, normalmente, feliz y, los actores representan personajes corrientes.

Drama: Mezcla situaciones cómicas con otras trágicas. Los personajes luchan contra situaciones adversas que no aceptan, a diferencia de lo que ocurre en la tragedia, y que suelen causarles daño. El final puede ser feliz o desdichado.

Otras definiciones teatrales que valen destacar gracias a Del Carmen Bobes (1987), son:

Antagonista: es el creador del conflicto y quien lo retrasa. No necesariamente tiene que ser bueno o malo, puede también representar algún elemento psicológico o místico. Representa la fuerza aparente y necesaria para que exista un conflicto.

Clímax: momento de mayor tensión de la acción dramática.

Conflicto: es el problema central de la obra; el enfrentamiento que debe resolverse a favor de una u otra parte.

Desenlace: conclusión de la acción dramática; solución feliz o desgraciada del conflicto.

Personajes tipo: son los que además de representar un oficio, cuentan con lenguaje y propósito, para cooperar en el desarrollo del ambiente, la acción e incluso la psicología de los protagonistas. Los rasgos de los personajes tipo son reconocidos como estereotipos o clásicos.

Pivote: se relaciona con todos los personajes otorgando acciones e información.

Catalizador: es el personaje que desata la acción. Muchas veces sus necesidades y motivaciones son inexplicables; acelera la llegada del clímax.

Protagonista: es aquél cuyo rasgo dominante debe ser la tozudez, la obstinación y la voluntad sin decaimiento para que la acción dramática pueda seguir adelante. Es un personaje con el cual el lector o el público se identifican.

Para Lajos Egri (1946), el autor debe conocer tres dimensiones del hombre, o en este caso, de su personaje, para entender sus acciones y formas de pensar. La primera dimensión es la fisionómica, la cual define los complejos del individuo, su manera de ver la vida desde su anatomía. Por ejemplo: un enfermo aprecia más la salud de lo que una persona sana puede hacerlo o alguien de baja estatura ve el mundo que lo rodea diferente al de un sujeto alto. La segunda dimensión es la sociológica, que explica cómo las reacciones de un hombre que crece en un sótano, por ejemplo, difieren de aquellas de quien nace en una mansión. Las circunstancias del nacimiento de la persona, sus padres, amigos, la influencia de estos en su vida y viceversa, los libros que leía, si iba a la iglesia o no, entran en la materia de análisis. La tercera dimensión es la psicológica, siendo el resultado de la suma de las dos anteriores. La influencia de su aspecto físico y su relación con la sociedad han formado en su mente mecanismos de defensa y actitudes (págs. 35 y 36).

El crecimiento de un personaje viene dado como reacción de un conflicto al que es expuesto. Puede evolucionar o involucionar tomando la decisión correcta o incorrecta, pero debe cambiar. “Frente a otros seres literarios, los personajes del texto dramático están sujetos a una menor evolución de su carácter en virtud de las condiciones de vida del hecho teatral”. (Castagnino, 1967, p.102)

Para realizar “paso a paso” la tridimensionalidad de un personaje, Egri recomienda considerar los siguientes aspectos en la construcción:

Fisionomía:

1. Sexo.
2. Edad.
3. Peso y estatura.
4. Color de cabello, ojos y piel.
5. Postura.
6. Apariencia: apuesto, con sobrepeso o delgado, forma de su cabeza, rostro, etc.
7. Defectos: anormalidades, deformidades, marcas de nacimiento, enfermedades.
8. Herencia.

Sociología

1. Clase social.
2. Ocupación: horas de trabajo, ingresos, actitud ante el trabajo y la organización.
3. Educación: tipo de escuela, materias preferidas y detestadas, calificaciones.
4. Hogar: tipos de padres, cantidad de dinero, vivos, divorciados, vicios, negligencia.
5. Religión.
6. Raza, nacionalidad.
7. Lugar dentro de la comunidad: líder entre sus amigos, clubes, deportes.
8. Afiliaciones políticas.
9. Diversiones, hobbies.

Psicología

1. Vida sexual, estándares morales.
2. Ambición.
3. Frustraciones.
4. Temperamento.
5. Actitud ante la vida.
6. Complejos.
7. Introvertido, extrovertido.
8. Habilidades: lenguaje, talentos.
9. Cualidades: imaginación, juicio.
10. Coeficiente intelectual

2.2.1 La representación escénica inmersa en el texto

La condición del texto dramático está marcada precisamente por el hecho de su finalidad, es decir, porque está destinado a su representación. Los elementos no verbales están incluidos, propuestos o sugeridos por el propio texto dramático (mímica, entonación, gestos, etc.). En la representación, por otra parte, se confunden el tiempo de la acción significada y el de la acción representada, con un uso específico del presente y del estilo directo. La puesta en escena es un acto que realizan los actores en un tiempo y espacio determinados, que al finalizar desaparece. Para aclarar este concepto, vale el ejemplo de la música; una partitura permanece estable, mientras que las interpretaciones diferentes y puntuales son temporales y cambiantes. En este sentido, el texto dramático puede considerarse una "partitura" dispuesta para su interpretación puntual. (Pinto, 2004, p.47)

El texto contiene, además, acotaciones que se relacionan con el diálogo e indican las condiciones de la situación, por lo tanto, está bien diferenciado de otros textos literarios como la novela o el poema. Está formado sólo por palabras escritas, pero parte de ellas se destinan a la realización oral (diálogo) y otras (acotaciones) se transforman en signos no

verbales que aparecerán simultáneamente en los signos verbales. Sin embargo, en el propio diálogo hay referencias continuas a las acciones, movimientos, gestos y situaciones. Los diálogos se presentan en el escenario en su forma oral y en el entorno que exigen según su significado: tono, timbre, entonación, gestos, entre otros.

Las conversaciones escritas desarrollan la historia por escenificar sin aludir directamente a la situación inmediata, mientras que las acotaciones diseñan la escenografía e informan acerca de movimientos, objetos escénicos, vestuario y otros. Se considera que las acotaciones tienen un valor funcional para la puesta en escena y que por lo general carecen de valor literario, valor que se reconoce al diálogo. Pero en ocasiones las acotaciones se integran en la obra con valor estético, de modo que cumplen una doble función: la práctica o funcional para la puesta en escena y la estética, dirigida al lector individual. (Pinto, 2004, p.22)

La puesta en escena, para Castagnino (1967), "es la realización en el tiempo de unas posibilidades virtualmente contenidas en el texto dramático; por realizarse en el tiempo, no queda fijada". Se confía a un grupo de diferentes productores (técnicos y artistas), mientras que el director de escena los coordina a todos, sus producciones y controla la unidad general. Cada elemento carece de autonomía, pues forma parte de una unidad total previa desde la que se organizan los diferentes textos aportados. El texto totalizador que presenta un director en una puesta en escena concreta es el resultado de jerarquizar en una unidad coherente todos los textos o signos parciales. (p.54)

Entonces, a la actividad de trasladar todos los aspectos literarios y dramáticos del texto a su objetivo final se le conoce como puesta en escena o representación:

> Esta idea se acompaña con los supuestos de materializar el texto, corporificar personajes imaginarios concebidos por el autor, desarrollar en presente y frente al espectador la acción incubada en el texto. Representación es el traslado a la realidad escénica de una obra dramática cuyos personajes y acción transcurren ante el público (Castagnino, 1967, p.36)

Un espectáculo teatral está compuesto por una cantidad ilimitada de elementos que dependen de la imaginación de los sujetos que los inventan. Desde nuevos materiales a nuevos sistemas significantes, estos elementos están relacionados con el resultado final que percibe el espectador, pero, en su mayoría, los signos no varían mucho de un autor a otro.

El manejo de símbolos se puede abordar desde cualquiera de las áreas del quehacer escénico: dramaturgia, actuación, iluminación, vestuario, utilería o musicalización, por mencionar algunas. Todo estímulo producido sobre el escenario es susceptible de adquirir valor simbólico, lo cual ofrece un espectro casi infinito de posibilidades semióticas para el director teatral (Hernández, 2011, ¶2). Continúa diciendo que el símbolo contiene una serie de significados que se le asignan arbitrariamente. Este proceso de "cargar de significado" se logra mediante la asociación de eventos y la repetición de los mismos.

Una herramienta que permite analizar todas las definiciones que se presentaron anteriormente sobre la escenificación teatral fue propuesta por un teórico popularmente citado en nuestra institución, el famoso semiólogo polaco Tadeusz Kowzan, escritor de *El signo y el teatro*, y creador del Sistema de Signos que se presenta a continuación:

<table>
<tr><td>1.Palabra
2.Tono</td><td>Texto Pronunciado</td><td rowspan="2">Actor</td><td>Signos Auditivos</td><td>Tiempo</td><td>Signos auditivos (actor)</td></tr>
<tr><td>3.Mímica
4.Gesto
5.Movimiento</td><td>Expresión Corporal</td><td rowspan="3">Signos Visuales</td><td>Espacio y tiempo</td><td rowspan="2">Signos visuales (actor)</td></tr>
<tr><td>6.Maquillaje
7.Peinado
8.Traje</td><td>Apariencias exteriores del actor</td><td>Espacio</td></tr>
<tr><td>9.Accesorios
10.Decorado
11.Iluminación</td><td>Aspecto del espacio escénico</td><td rowspan="2">Fuera del Actor</td><td>Espacio y tiempo</td><td>Signos visuales (fuera del actor)</td></tr>
<tr><td>12.Música
13.Sonido</td><td>Efectos sonoros no articulados</td><td>Signos Auditivos</td><td>Tiempo</td><td>Signos auditivos (fuera del actor)</td></tr>
</table>

Se debe hacer la salvedad de que este sistema fue propuesto para realizar el estudio de una obra teatral ya representada ante un público (Adorno, 1979), lo que no le resta potencial de análisis para la proposición de la puesta en escena de un texto dramático inédito.

El siguiente requerimiento necesario para continuar el viaje propuesto en este trabajo, es entender la poesía como género, sus cualidades y sus formas de composición para categorizar conceptualmente a *Puñal*, potencial creativo del guión dramático.

2.3 La aventura de precisar el arte poético

La poesía es una rama de la gramática
de la cual, a veces, brotan flores
No importa en qué estación
Juan Calzadilla, *Libro de las poéticas*

Según Martin Heidegger (1968), la lírica es la instauración del ser por la palabra. Él mismo distingue a la poesía como género literario −*poesie*− de la verdadera poesía (p.15). No hay que olvidar que Heidegger, a través del trabajo de Friedrich Hölderlin, retoma los conceptos platónicos, es decir, concebir los poemas como donación de los dioses a los poetas a través de las musas:

Es derecho de nosotros, los poetas,
estar en pie ante las tormentas de Dios,
con la cabeza desnuda
para apresar con nuestras propias manos el rayo de luz del Padre, a él mismo
y hacer llegar al pueblo envuelto en cantos
el don celeste.
(Friedrich Hölderlin; cp. Heidegger, 1968, p.49)

Durante el siglo XIX, principalmente, es gracias a los poetas franceses Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, que la poesía experimenta cambios radicales en su estructura y en su leitmotiv, dando origen a lo que posteriormente van a ser las vanguardias del siglo XX. No deja de ser llamativo que cuatro poetas sean además los impulsores conceptuales de los movimientos artísticos de los primeros treinta años del siglo: Apollinaire (Cubismo), Marinetti (Futurismo), Tzara (Dadaísmo) y Breton (Surrealismo).

Del mismo modo, la poesía en lengua castellana vive su ingreso en la modernidad de la mano de Darío, Huidobro, Girondo y de Andrade.

La poesía se distingue de la narrativa por el arte de combinar rítmicamente las palabras. La versificación tiene en cuenta la extensión de los versos, la acentuación interna y la organización en estrofas.

La rima es la coincidencia de las sílabas finales en versos subsiguientes o alternados y es un elemento del ritmo. Una rima es consonante cuando coinciden, en dos o más versos próximos, los fonemas a partir de la vocal de la sílaba tónica; es asonante cuando sólo coinciden las vocales. En castellano, la poesía se mide según el número de sílabas de cada verso, combinación de sílabas cortas y largas. Las estrofas son grupos de versos regulares, de dos, cuatro, cinco y hasta ocho versos o más. La alternancia de las sílabas tónicas y átonas contribuye mucho al ritmo de la poesía. Si los acentos se dan a espacios regulares, por ejemplo cada dos, tres o cuatro sílabas, se refuerza la musicalidad del poema. La poesía del siglo XX ha prescindido de la métrica regular y, sobre todo, de la rima. Sin embargo, la aliteración, la acentuación y, a veces, la rima asonante, mantienen la raíz musical del género poético. (La enciclopedia del estudiante, 2006b, p.22-27)

Por su parte, Johannes Pfeiffer (2000) considera "que la poesía no es distracción, sino concentración, no sustituto de la vida, sino iluminación del ser, no claridad del entendimiento, sino verdad del sentimiento; y que en la poesía no importa la forma 'bella', sino la forma 'significativa' (…)". (p.90)

Para Juan Calzadilla (2010a), "si quiere tener éxito, la poesía está obligada en esta época a entrar en la economía de mercado. Debe buscar nueva clientela, un nuevo envase, otras etiquetas, avispados gestores" (p.26) Recomienda –con cierto sarcasmo− pedir los servicios de una agencia publicitaria para delegarle el trabajo de los grupos literarios. Para el poeta, oriundo de Altagracia de Orituco, este arte debe ser tanto crítico de sí mismo, como de la realidad.

Las características principales de "un complejo verbal", como se refiere Pfeiffer en su obra *La poesía* (2000), son el audible y el inteligible (sonido y sentido). En el primer caso, el lenguaje tiene un tono, un ritmo y una acentuación que denotan la actitud y el estado anímico –pasajero o permanente– de quien habla. En el segundo, la naturaleza sintáctica tiene un significado, hace referencia de un contenido objetivo. (p.17)

Según Juan Ferraté (1968), el poema es un signo lingüístico cuya función denotativa "está, si no en suspenso, por lo menos modificada en el sentido de que el signo no se refiere a algo exterior, sino a sí mismo en tanto que portador de una connotación" (p.184), por lo tanto, el poema como un conjunto, es la propia connotación del signo. El caso más claro de esto es la metáfora.

2.3.1 La metáfora: arquitectura sensorial de la imaginación

Una metáfora es una forma de expresión en la cual una palabra o frase que designa a un objeto o idea en particular es aplicada a otra palabra o frase para dar a entender alguna similitud entre ellas. Por ejemplo: El interior del auto era un refrigerador. *El refrigerador* es una metáfora porque está siendo aplicada al *interior del auto* para dar a entender que adentro del vehículo hacía frío. Las metáforas se utilizan para ayudar a los lectores a entender mejor algún particular sobre el objeto al cual la metáfora está siendo aplicada y/o comunican una gran cantidad de significados con un simple término. Dado que son implicaciones y no aseveraciones directas, pueden ayudar a los oyentes y lectores a pensar sobre lo que oyen o leen.

Ramón Suárez (2000), lo ejemplifica de una manera más pedagógica al decir que cuando un escultor cincela el mármol o da forma a la arcilla, toda su sensibilidad se manifiesta a través del tacto: pesa, toca, golpea, acaricia, sostiene el mundo con las manos. El pintor, por su parte, recrea la realidad con la vista. Colores en armoniosa danza nacen del caos para tomar forma. (¶2)

Al otro lado del puente está la literatura, y en ella, la poesía. Su material expresivo es la palabra, la cual está cargada de significado pero carece de corporeidad. La tarea del escritor es, por tanto, darle consistencia. Que la podamos mirar, tocar, morder. A esta labor está encomendada la metáfora.

Una simple estrategia para utilizar las metáforas es identificar el objeto o la idea que será tema de lo que se está escribiendo o diciendo, luego se debe equiparar otro objeto o idea que dé a entender fuertemente lo que se quiere comunicar, para terminar, se construye una frase que conecta la idea original con el comunicante. "Cuando la palabra tiene éxito a través de la metáfora, los objetos más comunes (…) se muestran en toda su complejidad: por el ojo de la aguja del tiempo cotidiano pasan, no sólo el camello bíblico sino peces, árboles derribados y expediciones al mundo invisible". (Suárez, 2000, ¶3)

Esto nos lleva a considerarla como alma de la expresión, lo que no quiere decir que los poemas deban estar sobrecargados de lenguaje connotativo. En el hilo del discurso poético se equilibran con ideas y hechos que se narran. (Zavadivker, 2005, p.2)

Suárez (2000), se aventura a presentar una primera clasificación de las metáforas: Sensoriales y Afectivas. Las primeras son aprehendidas por medio de los sentidos. El poeta interioriza el mundo, contempla la realidad externa y la da a conocer desde su particular visión. En las segundas, el mundo interno se expresa a través de la realidad externa. Los particulares estados anímicos del escritor son mostrados por medio de seres y objetos sin ordenamiento metafórico. (¶4)

La metáfora impregna no sólo el lenguaje sino también el pensamiento, entonces nuestro sistema conceptual es en gran medida metafórico, es decir, la mayoría de los conceptos se entienden parcialmente en términos de otros, pues los conceptos que rigen nuestro pensamiento no son simplemente asunto del intelecto, sino que rigen también nuestro funcionamiento cotidiano.

Muchas veces las metáforas son tan naturales e impregnan tanto nuestro pensamiento que normalmente se consideran descripciones directas y evidentes de fenómenos mentales. A la mayoría de nosotros nunca se nos ocurre pensar que son metáforas, pues se trata del modelo con que la mayoría de nosotros pensamos y actuamos. (Cebrián, s.f., ¶7)

Puesto que la actualidad exige y de ella misma se obtienen nuevas propuestas para hacer teatro, la metáfora en su producción se ha convertido en una tendencia. Tal es el caso de *El Gran Teatro del Mundo*, una compañía teatral mexicana que se formó bajo la dirección de Diana Rossette Luciano con la finalidad de ofrecer al mundo una nueva perspectiva artística y cultural acerca del trabajo escénico. Como describen en su página web oficial, "la compañía aborda el trabajo e investigación teatral bajo una propuesta de teatro-poético donde se articulan cada uno los elementos escénicos para producir una plástica novedosa (…) construyendo así, piezas que convergen entre la metáfora y el teatro". (¶1)

> El teatro metafórico es una opción, la metáfora expone la realidad y la hace digerible y al mismo tiempo, penetra en lo más profundo de nosotros, nos hace pensar, escudriñar y reflexionar sobre el ser humano. La metáfora se convierte en la forma más directa para representar la complejidad de nuestro ser, entre más cosas sabemos de nosotros, pareciera que más difícil es conocernos. Y cada vez, es más difícil representarnos y presentarnos. La metáfora y el teatro nos permiten tener más herramientas para exteriorizar la condición humana. Ahora los personajes no sólo se remontan a personificar a los hombres, con el teatro metafórico, cualquier cosa es representada, las alegorías, establecen un relación de identidad con otros conceptos, El teatro metafórico es el paso a un nivel de consciencia más profunda, de ser un símbolo toma el carácter de personaje, los hombres mutan y convergen en nuevas figuras (El Gran Teatro del Mundo, 2011, ¶1)

2.3.2 Caligramas

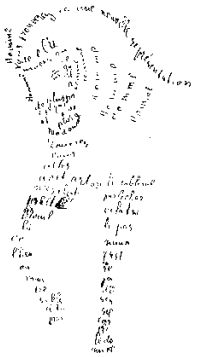
Tuvieron su origen en el *surrealismo literario*, movimiento que más también será estudiado para entender las influencias que proyectaron la creación de *Puñal*.

Los caligramas son composiciones tipográficas que reproducen la forma de aquello a lo que hacen referencia literal; desarrolla o explica la narración. Proviene del francés *calligramme,* que es un poema visual en el que las palabras dibujan o conforman un

personaje, un animal, un paisaje o cualquier objeto imaginable. El poeta vanguardista Guillaume Apollinaire (1880-1918) fue su creador en el siglo XX y su influencia en la poesía posterior a 1918, supuso la creación de numerosos ejemplos de poemas visuales en diversas lenguas y culturas. (Apollinaire, 1980, p.102)

Torre Eiffel de G.A.

Cabe recordar que los orígenes del caligrama se remontan a la antigüedad y se conservan en forma escrita desde el período helenístico griego. Dentro de estos movimientos encontramos aquellos en donde la palabra se presenta como una expresión principalmente visual o auditiva, que bajo ciertas circunstancias producen un efecto todavía más profundo en el lector.

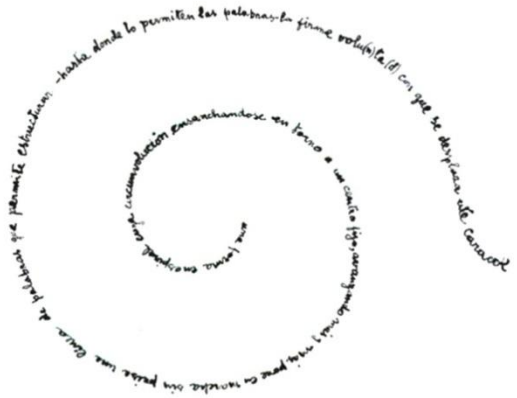


Caballo de G.A.

Mucho se ha dicho sobre ellos pero poco se ha estudiado, sin embargo, lo que pudiéramos decir del caligrama es que el poema es más que una melodía, es una

descripción gráfica de aquello de lo que el poeta nos está hablando; es decir, la obra se transforma en un poema ideográfico. (La enciclopedia del estudiante, 2006a, p.146)

Paquita Gavaldá (2004), cuenta que el primer caligrama que se conoce de Apollinaire lo compuso a los catorce años. Esta forma fue estudiada por él en la Biblioteca Nacional a través de los textos "Mezcolanzas de Tabourot des Accords" que era una colección de acrósticos, equívocos, adivinanzas y que el autor describe ahí mismo como "versos para cosquillearse y hacerse reír uno mismo y en seguida a los demás" (¶2). Los movimientos más recientes y destacables estarían primero en las vanguardias de principio de siglo con una desintegración del lenguaje muy opuesta a la integración del modernismo pero que, paradójicamente, confluye en una síntesis igualmente coherente de imagen-escritura: futurismo, dadá y surrealismo. Después de la Segunda Guerra Mundial, personajes como Carlo Belloli en Italia o Joan Brossa en Cataluña continúan y renuevan la tarea sin falsas rupturas, dando lugar a formas de poesía visual. El uso del caligrama revela a los futuros contemporáneos un nuevo sentido del paisaje, el valor de la imagen y el poder de concentración de la palabra.



Caligrama *El caracol* de Juan Calzadilla
(Calzadilla, 2005, p.72)

Dado que los caligramas surgieron del surrealismo literario y el poema analizado en la investigación reproduce la forma de aquello a lo que se refiere, es menester para la investigación hacer una referencia conceptual sobre esta tendencia.

2.4 El surrealismo

El movimiento surrealista se inició en 1924, en Francia, cuando apareció el Primer Manifiesto escrito por André Bretón −fundador y principal referente de esta corriente− y según Karina Maestrojuan (2010), el surrealismo estuvo conformado por partícipes de un movimiento previo como lo fue el dadaísmo (¶12). Las producciones surrealistas abarcaron la literatura, la pintura, la escultura, la fotografía, el cine y en menor medida, el teatro.

El término procede de Apollinaire, quien lo acuñó en 1917, cuando aparecen en el subtítulo de *Las tetas de Tiresias*, (drama surrealista), para referirse a la reproducción creativa de un objeto, que lo transforma y enriquece. Así escribió en el prefacio al drama:

> Cuando el hombre quiso imitar la acción de andar, creó la rueda, que no se parece a una pierna. Del mismo modo ha creado, inconscientemente, el surrealismo... Después de todo, el escenario no se parece a la vida que representa más que una rueda a una pierna (Apollinaire, 1980, p.)

Las teorías de Sigmund Freud influenciaron al surrealismo y de ahí que el lenguaje del inconsciente este tan presente en la tendencia, por lo que se manifestó la necesidad de liberar el instinto y dar rienda suelta a las fantasías constantemente reprimidas por la enajenante representación burguesa de la vida.

De acuerdo con la teoría de Freud, el inconsciente sería la región de la mente que no podemos controlar con la razón, en donde nacerían nuestros verdaderos deseos, fantasías e instintos sexuales. Estos tópicos están represados en un mecanismo que no da pie a que tengan entrada a nuestra mente consciente, aquella en donde reina la moralidad, el pudor y la razón. (Benveniste, 2006, p.190)

Estas características, son centro de ataque de este movimiento respecto a la sociedad burguesa, ya que los elementos reprimidos serían aquellos que la misma clase social

impugna como temas tabús: incesto, sexualidad, complejo de Edipo, entre otros. Por ello, concluyen que la razón no sería más que una esclavitud del hombre que no puede dar auge a sus verdaderos instintos por miedo a ser encasillados como locos, depravados o perversos. Por lo tanto, continuando con la teoría freudiana, buscarán el encuentro con el inconsciente a través de la asociación libre y la interpretación de los sueños, como formas de liberar la creatividad, la imaginación y el potencial humano reprimido hasta el momento. (Maestrojuan, 2010, ¶23)

En su primer manifiesto, André Bretón (1974) define al surrealismo como un "automatismo psíquico puro por el cual se propone expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Se trata pues de un verdadero 'dictado del pensamiento', compuesto en ausencia de todo control efectuado por la razón, fuera de cualquier preocupación estética y moral". (p.40)

El automatismo es una táctica surrealista para acceder al contenido inconsciente, de aquí se desprenden técnicas como el "cadáver exquisito" en donde se intentará acceder por asociación libre al contenido de otra forma inaccesible. Esta técnica prevé que un grupo de personas se reúnan y en un papel escriban frases que ocultarán para que el siguiente escriba sin saber qué es lo que expresó la persona anterior; por lo tanto la creación definitiva dará como resultado un texto inconexo, irracional, o en el cual se podrá dar rienda suelta a la imaginación.

Al cuestionarle al maestro Calzadilla la finalidad que buscaba con la aplicación del surrealismo en su obra, confesó:

> Es muy complejo decirte eso porque tenía que ver con la política, con la intención de renovar un poco el lenguaje y el estilo para crear un frente o movimiento contra la poesía tradicional, la poesía medida, la métrica (…) al mismo tiempo escribíamos buscando adoptar ciertas líneas del dadaísmo y del surrealismo que contribuían a cambiar las cosas, a darle otro viraje a la poesía y a la novela (J. Calzadilla, comunicación personal, noviembre 18, 2010)

El poema *Puñal*, simbólicamente, tiene una relación directa con el surrealismo porque su composición está predefinida dentro de esta tendencia creativa, pero su contexto,

contenido y connotación sugieren un realismo personal determinado por la inspiración y la experiencia de su creador, Juan Calzadilla. Por lo tanto, es necesario hacer una nota aparte que estipule que esta tendencia se utilizará dentro del trabajo como referencia conceptual del símbolo y no como propuesta estética dentro de la pieza dramática.

MARCO METODOLÓGICO

CAPÍTULO I: EL PROBLEMA

1.1 Planteamiento

La cuestión de escribir un texto teatral inspirado en un poema ha generado un debate entre los conocedores de la dramaturgia y la crítica teatral, mientras que la intención de una obra dramática, compuesta por personajes y acciones, puede unificar el objetivo de autodescubrimiento personal del autor que escribe el texto con el fruto inspirador de una poesía; del director que reinterpreta el guión dramático para su futura representación escénica; del actor que plasma su experiencia y forma de ver la vida sobre un personaje ficticio generando mayor conocimiento para la pieza; de una escenografía que brinda un contexto social, cultural, político y temporal a la acción teatral. En conclusión, el teatro no es un hecho mecánico, sino la constante e inagotable fuente de creación.

"El teatro atrae nuestras emociones, pasiones y prejuicios. Puede desafiarnos a confrontar aspectos de nuestras vidas que queremos ignorar" (Tim Prentki y Claire Lacey, 2004, ¶2), y de acuerdo con Johannes Pfeiffer (2000), la poesía invita al lector a participar, "hacer que otros tomen parte en lo que tenemos dentro (…) quiere que sintamos y vivamos lo que en ella se ha sentido y vivido" (p.15). Ambas citas tienen una correlación inmensa si consideramos que las dos disciplinas necesitan de un público para cumplir su cometido.

Esta investigación se preocupó por descubrir la potencialidad teatral que tiene el poema *Puñal* de Juan Calzadilla como punto de partida para la realización de un texto dramático. El objetivo general requería que se identificaran los momentos más relevantes de la vida del poeta, se entendieran las perspectivas de su obra y finalmente, se conociera el contexto de *Puñal* para determinar su valor dentro del trabajo de Calzadilla. Luego, entender el arte del teatro, sus componentes y el texto teatral. En último lugar, conocer el dinamismo de la poesía y la tendencia en que se ubican los poemas del trovador, permitieron obtener la información técnica para comprender su obra poética.

1.2 Objetivos

1.2.1 Objetivo general

- Crear un texto teatral inspirado en el poema *Puñal* de Juan Calzadilla.

1.2.2 Objetivos específicos

- Averiguar los acontecimientos más relevantes de la vida de Juan Calzadilla.
- Identificar las características esenciales de la obra de Juan Calzadilla.
- Identificar la potencialidad teatral de *Puñal*.
- Entender cómo se puede desarrollar un texto teatral a partir de un poema o una obra poética.

1.3 Delimitación

Este trabajo se limitó al estudio de los poemarios de Juan Calzadilla, poniendo especial énfasis en *Puñal,* el cual se encuentra en el texto *Fragmentos para un magma*. Se dejaron de lado sus ensayos, críticas, dibujos y pinturas porque la línea investigativa se enfocó en el análisis de su obra poética. El público al que está dirigido abarca a personas que tengan dieciocho años en adelante.

1.4 Justificación

El teatro se presenta como el escenario predilecto para mostrar al hombre tal y como es, no como debería ser. La verdad, es un concepto que surge de toda indagación y para los griegos estaba relacionada con la definición de identidad, de aquello que está por debajo de las apariencias. Meditando sobre estas definiciones, la necesidad personal de revelar la verdad, interpretarla a través del arte de la poesía y depositarla en la barca dramática que inicia su viaje en las tablas teatrales de la vida, era menester esencial y suficiente para

demostrar que las imagines poéticas y sus textos metafóricos sirven como combustible para el recorrido.

La revisión de la obra del dibujante, crítico de arte, promotor cultural y poeta venezolano Juan Calzadilla, es un aporte sobre su persona, sus influencias y su impacto en nuestra sociedad, combinado con los potenciales teatrales que existen en sus versos para ser transformados en un texto dramático capaz de ser representado. Su obra pictórica y crítica fue reconocida con un Premio Nacional de Artes Plásticas en 1997, pero sus poemas, a pesar de tener buena apreciación por parte de especialistas en el área, son casi desconocidos por la actual generación de jóvenes; aspecto que esta investigación pretende disminuir al aportar un producto inspirado en su poema en conjunto con una visión alternativa sobre éste artista venezolano.

La misión de nuestra casa de estudios busca contribuir a la formación integral de la juventud universitaria, en su aspecto personal y comunitario, dentro de la concepción cristiana de la vida, por lo que el resultado de este trabajo contribuirá con la comprensión de los aspectos esenciales de las artes que elevan el espíritu y la consciencia que le permiten al hombre pensar −y repensar− la sociedad que le ve nacer, en la que crece, se desarrolla y en la cual espera dejar un legado para las futuras generaciones de estudiantes, profesores e investigadores de las carreras de Letras, Teatro, Comunicación Social, Artes y a las instituciones privadas y gubernamentales como museos, galerías, teatros, empresas dedicadas a las artes y a las humanidades, entre otros.

Demostrando que los cinco años en la agrupación teatral de la Universidad no fueron en vano, *El día en que me vi morir* es el resultado de la delicada labor que implica reflexionar la vida desde las tablas, buscar comprender y develar el verdadero funcionamiento del accionar humano, sus relaciones interpersonales y su dependencia con el mundo que le rodea y del cual, en el mejor de los casos, se revela.

CAPÍTULO II: VERSO, LUEGO EXISTO

Uno de los objetivos de la carrera es proveer a los estudiantes de una formación académica integral que les permita desenvolverse en las diversas especialidades de la Comunicación Social. Si bien, el currículo del ciclo básico y de la mención de Artes Audiovisuales posee materias como Movimientos Artísticos, Psicología, Sociología, Literatura, Artes Escénicas, Teorías de la Imagen, Guión Argumental, Dirección Actoral y Cine −asignaturas esenciales en este estudio− lo cierto es que la creación de un texto teatral y el análisis poético no forman parte del pensum, por lo que la necesidad de realizar una integración de varias disciplinas fue necesaria.

Es por ello que se hizo referencia al proceso creativo y metodológico propuesto por Lajos Egri en su libro *El arte de la escritura dramática* y el de Gilberto Pinto *El texto teatral*, ambos dedicados a la construcción y formación de ideas teatrales de las cuales, cómo veremos, se extraen las herramientas necesarias para la formación de un texto dramático. Aunado a ellos, se encuentra la entrevista realizada a Paul Schrader en el compendio *Guionistas* de la editorial Océano y Juan Ferraté, con su *Dinámica de la poesía*, proporcionó la información necesaria para estudiar el lenguaje poético.

2.1 Antecedentes

Para María Natacha Koss (2004), en las últimas décadas hemos visto al teatro asociarse a todo tipo de artes, desde la plástica a la culinaria, en un serio intento por renovarse y romper con los esquemas impuestos desde el nacimiento de la modernidad. Los riesgos y los resultados han sido dispares, pero todo ha contribuido. Dentro de este intercambio de artes uno de los más peligrosos es la poesía, sobre todo por su estructura no narrativa, sus imágenes y sus textos metafóricos (¶1). Ante un pronóstico tan desalentador vale la pena remitirse a unos cuantos antecedentes que demuestran que, al menos, existe la intención de reprobar ese enunciado. Varios dramaturgos y críticos teatrales han comprobado con hechos que la poesía es una altísima fuente de inspiración teatral.

Por un lado, el aporte ya mencionado de la poeta y dramaturga australiana Alison Croggon en su artículo *¿Por qué la poesía y el teatro no se mezclan?* publicado en la versión digital del diario británico *El Guardián*, quien acota que en sus revisiones de las teorías del dramaturgo Bertolt Brecht encuentra interesante sus visiones sobre el teatro y el discurso poético: "Puliré la elocuente insistencia de Brecht (en sus conversaciones con Walter Benjamin) sobre la importancia del pensamiento cruel y de cómo la inseparable crueldad del teatro puede ser su virtud". (Croggon, 2007, ¶7)

Por otro lado, la experiencia innovadora que realizó el Teatro Alibi en el 2003 con la obra infantil *¡No me puedes atrapar!* inspirada y basada en los poemas infantiles del inglés Michael Rosen, demostró que se puede atraer la atención de un público joven y contar con excelentes críticas.

La compañía británica publicó una guía explicativa para niños llamada *¡No me puedes atrapar! Cómo convertimos los poemas de Michael Rosen en teatro*, para dar a conocer el proceso del montaje, en el cual responden ciertas preguntas, de las que destaca el porqué escoger los poemas de este autor, a lo que responden: "Algo maravilloso de los poemas de Michael Rosen es su fuerte calidad narrativa". (Teatro Alibi, 2003, p.5)

Adicionalmente, en el Festival de Otoño de Cataluña "Temporada Alta", se llevó a cabo en 2007 la presentación de la obra *Coral Romput*, poema de Vicent Andrés Estellés, "superando con nota el reto de teatralizar la poesía". (Marcos y Sánchez, 2007, ¶1)

El montaje realizado por Joan Ollé fue un ejercicio de extrema complicidad en el cual los recitativos poéticos de los personajes se escucharon al principio y al final. El director tuvo la habilidad de agregar más posibilidades escénicas al universo del autor. Temas como el amor, el deseo, la muerte, el dolor, la vida casera, entre otras, fueron las emociones plasmadas en la obra.

2.2 Teatralización de Puñal

La imagen, como la palabra, también es una metáfora. "Decimos que la palabra fue la primera metáfora cuando el jeroglífico dio paso al silabario, es decir cuando se tuvo la noción básica de que un signo escrito podía representar no una cosa sino un sonido" (Carey, 2008, ¶7). ¿Qué características presenta Puñal para ser teatralizable?

Como se mencionó en el marco teórico, *Puñal* es un caligrama de 14 versos de arte mayor, de rimas asonantes, con forma invertida, como un puñal que cae, interpretación que realizamos otorgándole un valor objetivo y subjetivo a la unión de la palabra con la imagen. En primer lugar, es un valor racional porque el título del poema se refiere a un "arma de acero, de dos a tres decímetros de largo, que solo hiere con la punta" (RAE), ofreciendo una denotación directa con la imagen invertida. En segundo lugar, el valor subjetivo o connotado de la composición caligráfica está relacionado con la palabra. Recordemos que el caligrama revela el valor de la imagen y del poder de concentración de la palabra:

Me hacen culpable como si yo
hubiera elegido ser el que
soy y como si por haber
elegido ser el que soy
fuera culpable de haber
hecho lo que he hecho.
Pretenden ignorar que
todo esto fue desde
un comienzo una
coartada
de la
provi
den
cia

(Para ver el poema original referirse al anexo de la página 118)

Manuel Vázquez citando a Herbert Read, complementa:

> En nuestra época Martín Heidegger ha recogido esta idea de Hölderlin: la Poesía -dice- es la fundación del ser por la palabra de la boca. . . la Poesía es dar nombres fundadores del ser y de la esencia de las cosas. . . y no es un decir cualquiera, sino precisamente aquel que por primigenia manera saca a luz pública (esto es, a la conciencia) todo aquello de lo que después, en el lenguaje diario, hablamos nosotros con redichas y manoseadas palabras (Vázquez, s.f., ¶13)

Estas identidades parciales, tanto de la palabra como de la imagen con las cosas, establecen una conexión vital con el signo rememorado por el artista. Concluimos entonces, que el puente de lo vital a lo abstracto en *Puñal* es la relación de la palabra y la forma.

Una famosa frase de un autor anónimo que reza: *La poesía es un acertijo envuelto en un enigma envuelto en una chaqueta*, es una forma muy práctica y jocosa de ver la dinámica poética, porque para descubrir ese acertijo que significa la esencia poética es necesario desarropar el poema de la siguiente manera:

La delicada tarea intelectual de descubrir la connotación de los signos de una poesía, según Juan Ferraté, comienza con la identificación del valor de los signos que constituyen el contexto total del poema para luego establecer las relaciones adecuadas entre los mismos (p.175). En este caso, el valor de esos signos se conecta con la definición de los términos que se prestan a varias interpretaciones para el objetivo de la investigación, evitando así que lo denotado incorrectamente nuble la veracidad de las connotaciones. En *Puñal*, las palabras seleccionadas se escogieron porque su significación presenta dos o más explicaciones. Se dividieron entre verbos y adjetivos que se han subrayado.

Nótese que los vocablos repetidos se marcan sólo una vez, pero esa reiteración permite reconocer la importancia que posee ese término dentro del poema:

Me hacen culpable como si yo hubiera elegido ser el que soy y como si por haber elegido ser el que soy fuera culpable de haber hecho lo que he hecho. Pretenden ignorar que todo esto fue desde un comienzo una coartada de la providencia.

Para conocer el significado de las palabras identificadas se buscaron en modo infinitivo en el Diccionario de la Real Academia Española:

Culpa: Imputación a alguien de una determinada acción como consecuencia de su conducta. Pecado o transgresión voluntaria de la ley de Dios.

Elección: Escoger, preferir a alguien o algo para un fin.

Ser: Haber o existir. Expresión usada para indicar la libertad o independencia que se tiene respecto de otro para obrar.

Pretender: Querer ser o conseguir algo.

Ignorar: No saber algo, o no tener noticia de ello. No hacer caso de algo o de alguien.

Coartada: Argumento de inculpabilidad de un reo por hallarse en el momento del crimen en otro lugar. Pretexto, disculpa.

Providencia: Disposición anticipada o prevención que mira o conduce al logro de un fin. Sin más amparo que el de Dios.

Al entender cada vocablo que se prestaba a confusión y/o a varias interpretaciones dentro del entorno poético, agregamos que las propiedades de las expresiones poéticas no provienen de las experiencias comunes, sino del contexto y el significado otorgado a las palabras: "En la poesía no hay por consiguiente un designado fijo, señalable con un término propio, sino que en cada caso lo designado se obtiene a partir de la composición o síntesis de los elementos presentes en el poema". (Ferraté, 1968, p.88)

Ahora, según Ferraté (1968), continúa la identificación del valor de los signos entre sí, en su contexto. "En el caso del símbolo verbal, dichos caracteres naturales son lo que hemos designado con el término connotación: esto es, todo el ámbito de su significado y sus implicaciones". (p.89)

La generalidad de la obra de Calzadilla está inspirada por −y para− la ciudad y su gente. Si bien el poema analizado proviene de lo más profundo de su creador, de la raíz que lo compone y lo nutre, el contraste con el mundo externo es su esencia connotada. Sabiendo que se encuentra en un contexto inspirado en el tema de la labor poética del hombre desde la experiencia de Calzadilla en *Fragmentos para un magma*, se puede deducir que las palabras del poema hacen referencia a la naturaleza del poeta, a la inherente necesidad que tiene un hombre dedicado a componer versos, de expresarse, de dar a conocer su mundo

interior, cuya comunicación ocurre con terceros, puesto que "llegamos a comprender quiénes somos por la mirada y las respuestas de los demás"; se puede entender, entonces, que *Puñal* es una declaración o un suspiro sobre el discurso del poeta que, para su desdicha, es capaz de llevarlo a ser objeto de una crítica social. ¿Por qué?

Básicamente porque después de conocer a la persona que es Juan Calzadilla y la opinión que tiene sobre su rol como poeta y la que tienen las personas que lo rodean, podemos afirmar que siempre ha sido un hombre dispuesto a llevar la contraria por una causa. Ya sea para descubrir la inmensa capacidad que tiene la palabra para transmitir algo fuera de los cánones establecidos por "la academia" bajo su autocrítica o para establecer una *declaración* sobre las consecuencias que tienen en la vida de las personas la ciudad y su desorden, la biografía del maestro es el argumento esencial para puntualizar el contexto de *Puñal*:

> Peleábamos con los teóricos del partido comunista, que decían que nosotros hacíamos una apoteosis de la basura, escatologías, que eso no se podía alinear con unas posiciones políticas de izquierda sino más bien con las del adversario, como la CIA y todas esas cosas. Éramos más bien como anarquistas y yo he sido muy crítico, incluso ahora ante las posiciones dogmáticas (J. Calzadilla, comunicación personal, 2010)

En una primera instancia significadora, haciendo uso de las definiciones claves, se percibió el sentimiento de la *culpa* dentro del texto, dado que se menciona directamente, obteniendo el siguiente resultado: "Me culpan por ser quien soy cuando no lo pude escoger y pretenden olvidar que mis acciones fueron desde el principio consecuencia de la previa voluntad de Dios". Vale destacar que esta primera aproximación que se obtuvo no conformaba la totalidad de la referencia de *Puñal* y luego de un proceso de maduración de la idea y de la revisión de la proposición, se concluyó que era insuficiente para comprender la intención del sujeto quien era objeto de la culpa dentro del poema.

Pero esa no es la única alternativa para analizar la connotación de los versos. Otra, es abogar por las sensaciones o sentimientos percibidos de las palabras y su tono. "Todos mendingamos de nuestros semejantes aprobación, amor, respeto, elogio; por falta de esto el

‘niño salvaje’ no se humaniza” (Alzuru, 2007, p.75). De la expectativa de cariño y reconocimiento que tiene todo ser humano, se puede connotar que el poema se refiere a la *necesidad de amor* que una persona puede tener por otra; o la *dedicación* a un objeto o una concepción abstracta como el arte; ese concepto universal relacionado con el apego y productor de una serie de emociones, experiencias y actitudes que conllevan a la toma de decisiones acertadas o inadecuadas. Características que están justificadas en la pieza cuando dice “… como si por haber elegido ser el que soy fuera culpable de haber hecho lo que he hecho”. Existe la presencia de una actitud que tuvo sentido y/o justificación para su creador pero que fue reprobada por los demás.

También se le puede otorgar la significación de *queja* por falta de reconocimiento; o un llamado a la injusticia ocasionada por la crítica destructiva acometida por terceros cuando expresa en los versos iniciales que “Me hacen culpable como si yo hubiera elegido ser el que soy…” y, como si eso no fuera poco, reconoce que ser como *es* lo conlleva a ir en contra de lo establecido; no asume que sus actos tengan la carga de culpabilidad que le atribuyen los demás cuando continúa diciendo “…y como si por haber elegido ser el que soy fuera culpable de haber hecho lo que he hecho”.

Es importante señalar que se hace referencia a una entidad externa que se encuentra omnipresente en la realización de sus actos, porque utiliza las expresiones “me hacen culpable” o “pretenden ignorar”. ¿Quiénes lo hacen culpable? ¿Quiénes ignoran? Estas cuestiones nos ayudan a reconocer que el sujeto que se expresa se refiere a un conjunto de personas, grupos, sociedades y/o países que realizan un juicio de valor hacia su persona, su existencia, su rol; ese rol que decidió adoptar.

“Pretenden ignorar que todo esto fue desde un comienzo una coartada de la providencia”. Nos detenemos un momento en los versos finales de *Puñal* para analizar el porqué de estas palabras. Anteriormente, investigamos la definición de los conceptos pretender, ignorar, coartada y providencia porque se prestan a varias interpretaciones y, adicionalmente, están ubicados en la frase con la carga de significación más grande de todo el poema. Existe aquí, aparentemente, una excusa o un argumento que utiliza el sujeto para

contraatacar a sus “jueces”. Si sabemos que pretender es querer ser, ignorar es no hacer caso de algo, que una coartada es un pretexto y la providencia una disposición que conduce a un fin o el amparo de Dios, podemos interpretar, como una posible respuesta, que quien es acusado dice: No hacen caso (o no quieren hacer caso/no quieren reconocer) que desde el principio todo lo que ocurre (u ocurrió) fue un pretexto amparado por Dios.

En conclusión, una de las interpretaciones generales que se le puede atribuir a *Puñal* es que esas palabras son pronunciadas por una persona que hace algo que estaba destinado(a) a hacer y que no comprende por qué otros juzgan sus acciones, cuando todo lo que espera es aceptación, reconocimiento, amor. Lo más preciso es que el individuo de los versos se refiere a un hecho del cual no se arrepiente, aún cuando reconoce que sus acciones pudieron no ser las más adecuadas, hay un hecho −ya sea por causa del destino o la providencia− que es más poderoso que él mismo.

Después de haber revisado las diferentes connotaciones que se pueden extraer del poema, se decidió escoger la más acertada dentro del contexto, significación y potencial teatralizable de los versos, así como también de la libre preferencia personal. “¿De dónde surgirá el tema deseado? De lo que nos rodea. Pero nos llegará subjetivamente por diversos caminos”. (Pinto, 2004, p.40)

Entonces, el sentimiento nuclear que potencia al poema es esa necesidad de reconocimiento, ese AMOR que espera sentir de los demás, la connotación nuclear del poema que se utilizará como la emoción que conducirá al protagonista de la obra dramática a través de las acciones. Esto, en coincidencia con el contexto en que se haya relacionado, más LAS CONSECUENCIAS que conllevan el amor en el proceder del individuo frente a terceros, será ahora *el problema*; la dificultad que debe resolverse a favor de una u otra parte (del drama).

Lo que sigue, tomado de las ideas del guionista de cine Paul Schrader, es elegir una metáfora para el problema encontrado. Como se explicó en el marco teórico, la metáfora es un recurso primordial de la literatura y de la poesía, pero también es una forma de

sistematizar el pensamiento, y no contentos con eso, en la actualidad es una propuesta teatral que busca que el espectador reflexione sobre su vida.

Recordemos que el material expresivo de la poesía es la palabra, que tiene significado pero carece de corporeidad; la metáfora busca darle consistencia. Aquí, las ideas del guionista de *Taxi Driver, American Gigolo, Raging Bull*, entre otras, explican que:

> Una metáfora es algo que ocupa el lugar del problema. No es como el problema, sino una variación del mismo. Este planteamiento se me ocurrió por primera vez con *Taxi Driver*, y el problema era la soledad. La metáfora era el taxi. Ese chillón ataúd de acero que flota entre las cloacas de Nueva York, una caja de hierro con un hombre dentro que parecía estar en el centro de la sociedad, pero que de hecho estaba completamente solo. La metáfora del taxi es tan poderosa que puede repetirse como metáfora de la soledad (Schrader, 2001; cp. Macdermott y Mcgrath, 2003)

Juan Ferraté (1968) complementa diciendo que en "toda metáfora genuina vemos lo denotado desde el punto de vista del término que aparece usado metafóricamente". (p. 184)

Ahora bien, contextualizar es muy importante para extraer la mejor información de éste objeto de estudio. En concordancia con las connotaciones literarias de *Puñal*, recordemos que al final de los versos se hace referencia a Dios y a su voluntad de amparo. Esto nos llamó la atención porque sugiere una creencia metafísica atribuible al sujeto que expresa sus emociones en las palabras; claro que fácilmente puede ser una expresión que no tenga relación con una deidad religiosa, pero en esta oportunidad decidimos aceptarla como cierta porque, simbólicamente, quién mejor para juzgar que el mismísimo Dios.

Al relacionar arbitrariamente el problema hallado con este recurso connotativo deducimos varias cosas. El amor y Dios son conceptos que van de la mano, siempre y cuando la referencia sea el Dios judeocristiano (ubicados en la cultura occidental). Los creyentes en su existencia están inspirados y motivados en la vida por la promesa de amor divino que encuentran en la fe. Incluso, la expresión "a la buena de Dios", connota que quien no tiene su ayuda va sin protección.

La interpretación de estas relaciones fue el detonante para reflexionar sobre el concepto metafórico que se buscaba. En este caso, la elección personal de UN SACERDOTE como metáfora del amor en *Puñal* hace referencia, primero, a las virtudes de paciencia, bondad, pureza y sinceridad que todo hombre dedicado a predicar las enseñanzas de Jesús debe tener y segundo, a la entrega personal que realiza un cura para poder sobrellevar las circunstancias adversas y cumplir con su misión. Todo esto es una gran analogía de la entrega genuina que tiene un poeta con su arte para enfrentar adversidades. Así, semánticamente, el amor es el significado y el sacerdote el significante.

Luego de esta correlación de ideas, se obtuvo que:

a) El problema es el amor.
b) El conflicto son las consecuencias de ese amor.
c) La metáfora es un sacerdote.

Estos aspectos son la base para la construcción de la premisa del texto teatral que se trabajará en el siguiente apartado.

2.3 Construcción del guión

Todo hombre es producto de una cultura, de las cosas que ha vivido, que ha visto, que ha leído, que ha escuchado…
Gilberto Pinto, *El texto teatral*

El profesor de escritura dramática, Lajos Egri (2007), explica que todo guión necesita partir de una *premisa*, la cual es una proposición supuesta o probada que conlleve a una conclusión. Se encarga de aclarar que muchos autores utilizan palabras como: tema, tesis, idea principal, meta, impulso, propósito, plan, emoción básica, entre otras; pero hace énfasis en que *premisa* es la expresión adecuada dado que las otras palabras se prestan a malinterpretaciones. (Traducción libre del autor, p.2)

El teórico aconseja que en toda buena obra debe existir una premisa bien formulada, lo que permitirá que la idea que surge en el dramaturgo sea coherente. Moses Malevinsky dice en *La Ciencia de la Escritura Dramática* que "la emoción o los elementos de una emoción, constituyen la base de la vida. La emoción es vida. La vida es emoción. Por ello la emoción es drama. El drama es emoción". (Malevinsky, 1925; cp. Egri, traducción libre del autor, 2007)

Egri expone varios ejemplos para comprender la poderosa sutileza que significa la premisa, en cuanto que debe ser corta en extensión pero rica en contenido. Algunas de las obras teatrales más famosas que utiliza de ejemplo son de los dramaturgos:

W. Shakespeare

Romeo y Julieta: El gran amor desafía incluso a la muerte.

Rey Liar: La confianza ciega conduce a la destrucción.

Macbeth: La ambición despiadada conlleva a su propia destrucción.

H. Ibsen

Fantasmas: Los pecados de los padres son heredados por los hijos

S. Kingsley

Sin Salida: La pobreza fomenta la delincuencia

La premisa es aquella idea en la que se centra la historia, el núcleo fundamental. Cualquier acción y cualquier imagen de la historia deben parecer orientadas a reafirmar esa premisa. El dramaturgo debe tener esa premisa clara desde el primer momento, si no es así, la historia está fallando en un nivel fundamental. La premisa debe contener una dirección y un movimiento que proviene del conflicto entre las emociones del personaje y el mundo que lo rodea. Aquí se juntan el problema y la metáfora.

En el caso concreto, de la sumatoria del problema y el conflicto se obtiene:

Premisa: Amar conlleva sacrificio.

Emoción del personaje	**Conflicto**	**Resultado (Final)**
+	**+**	**=**
Amar	conlleva	sacrificio

La premisa encaja en los requerimientos que constituyen una obra dramática: el conflicto, (las consecuencias que tiene una acción o una emoción), el desarrollo de la acción dramática (los esfuerzos por superar la fuerza opuesta) y el desenlace de la acción (eliminación del obstáculo o desaparición del protagonista que se sacrifica).

Al haber obtenido la premisa, se procede a la redacción de la idea y de la sinopsis. Según la profesora Laura Valdivieso (2002), la idea es el motivo de toda obra audiovisual y debe ser lo más explícita posible, escrita en una o dos líneas para expresar lo que se quiere desarrollar. La sinopsis, por su parte, es un resumen que permite saber a grosso modo los pormenores de la historia, en la cual se esbozan los personajes que aparecen en la misma. (p.52)

Basados en los análisis del problema, la metáfora y la premisa, se prosigue a la redacción de la idea y la sinopsis que corresponderán el inicio del texto teatral de esta investigación.

Idea: Un SACERDOTE muere por el hombre que ama.

Sinopsis: Julio, un sacerdote de mediana edad, se encuentra en la capilla rezando en medio de una noche tormentosa cuando Tomás lo interrumpe en el mayor desespero, le confiesa que ha matado a un hombre y que necesita de su ayuda. Julio, fiel al secreto de confesión, decide protegerlo. Se inicia entonces una espiral de conspiraciones para evitar que Víctor, un inspector de la policía, logre encontrar a Tomás luego de seguir las pistas del asesino hasta la iglesia donde se encuentra. Paralelamente, la asistente de la parroquia, Soledad, comienza a sospechar que Julio oculta algo. Él debe decidir entre encubrir al

hombre al que ama o entregarlo. Finalmente, y consciente de que puede perder todo, intenta ayudarlo a escapar pero Soledad le advierte a Víctor que se encuentra en la iglesia y cuando los acorrala, Julio cae muerto al impedir que una bala mate a Tomás.

Por amor dejamos que la sociedad nos juzgue y vivimos con las consecuencias. Ya sea que ese amor provenga de las artes como la poesía, la pintura, el teatro, la danza, la música, la literatura… de las vocaciones profesionales y religiosas como el ser maestro, médico, sacerdote… o el amor que se puede sentir por una persona.

En este apartado es importante señalar la información recabada en el marco teórico sobre el teatro en Venezuela, el cual se ha dedicado históricamente a señalar y escenificar los problemas sociales, políticos, económicos y culturales de la nación. Como se puede observar en la sinopsis planteada, el protagonista es homosexual y el conflicto busca desarrollarse en torno a la lucha, quejas y reflexiones que posee como representante de un grupo de personas de la sociedad, avalado en la funcionalidad del teatro, como recuerda el dramaturgo venezolano Gilberto Pinto:

> El dramaturgo quedó éticamente comprometido a ofrecer en su creación imágenes exactas de la vida comunitaria; imágenes, en fin que le permitirán a tal conglomerado humano entender y reflexionar sobre esas condiciones, con la finalidad de cambiarlas cuando lo consideran necesario (Pinto, 2004, p.14)

La temática surge de las inquietudes personales sobre la problemática que existe con la homosexualidad y sus exigencias de equidad dentro de nuestra sociedad. Vale advertir que la historia que se plantea desarrollar es meramente ficcional y no se relaciona con ningún aspecto de la biografía del poeta trabajado.

En palabras de Castagnino sobre el teatro como acto de justicia:

> Tal necesidad de expresarse y verse expresado, propia de lo comunitario, lleva al teatro el desfile permanente del hombre, como juez, reo o abogado, en todas las formas en que lo ve la comunidad. El teatro se transforma, así, en una especie de instrumento expiatorio, en un simbólico acto de justicia (Castagnino, 1967, p.23)

2.3.1 Desarrollo de personajes

En una sociedad injusta y alienada, el teatro debe ser crítico, debe cortar con toda ilusión superficial o enfermiza.
Gilberto Pinto, *El texto teatral*

Los personajes constituyen el segundo elemento dentro del mundo dramático. Al igual que en las obras narrativas, en las obras dramáticas existen seres creados por el dramaturgo, que cobran vida en la ficción de la obra. Se mueven, tienen gestos, llevan vestuario y los lectores reconocen todo esto mediante las acotaciones. Los personajes ideados en esta investigación son los siguientes:

Protagonista: El sacerdote se llamará JULIO y será el personaje que tiene un valor que perder. Comenzará introvertido, inocente, imprudente y culminará siendo seguro de sí mismo, activo y aceptando las consecuencias de sus decisiones. Según Gilberto Pinto (2004), es un personaje que entra en la categoría de *contradictorio* puesto que vive en una lucha constante consigo mismo; se muestran desconcertantes a lo largo de todo el drama. (p.111)

Antagonista: En este caso estará representado por VÍCTOR, el inspector que busca a Tomás. Será intuitivo, sagaz, honesto pero maquiavélico. No crece como los demás.

Pivote: SOLEDAD será la encargada de atender al sacerdote en la iglesia. Es una mujer que cuestionará las decisiones del protagonista. Iniciará extrovertida con integridad y finalizará indefensa y arrepentida.

Catalizador: TOMÁS será el asesino y el interés romántico de Julio. Se presentará como una persona confundida, temerosa y terminará cobarde, egoísta y colérico.

Aplicando la guía propuesta por Lajos Egri para la construcción de la tridimensionalidad de los personajes, se obtuvo lo siguiente:

JULIO PALACIOS	
Fisionomía	
Sexo	Masculino
Edad	33 años
Peso/estatura	70kgs/1,75mts
Color de cabello/ojos/piel	Castaño/marrones/blanca
Postura	Erguido
Apariencia	Contextura normal, equilibrado en extremidades y cabeza
Defectos	Sus orejas son algo alargadas
Herencia	Deficiencias cardíacas
Sociología	
Clase social	Media baja
Ocupación	Sacerdote salesiano de la iglesia de una pequeña ciudad. No gana mucho dinero, pero recibe todas las donaciones por bautizos, matrimonios y bendiciones que realiza. Su necesidad de ayudar a los demás es más importante que las reglas de la institución eclesiástica. Es estrictamente profesional con sus compañeros de trabajo.
Educación	Estudió en la misma escuela pública desde primaria hasta bachillerato. Fue un estudiante muy dedicado, teniendo como materias favoritas: Biología, Química y Lenguaje. No pudo ir a la Universidad, donde quería estudiar Educación, por falta de recursos económicos, por lo que decidió entrar al monasterio y ordenarse Salesiano, inspirado por las obras de Don Bosco.
Hogar	Hijo único. Fue criado por su madre Ana desde los cinco años, luego de que su padre sufriera un ataque al corazón y muriera. Ana fue una madre responsable pero poco amorosa. Si bien nunca le faltó una comida a Julio, no recibió el cariño necesario. Vivieron alquilados en dos casas diferentes.
Religión	Católica
Nacionalidad	Venezolano
Lugar dentro de la comunidad	Es una referencia de moralidad dentro de su parroquia y entre sus feligreses. Es apreciado por todos y lo consideran un hombre respetable.
Afiliaciones políticas	Nunca ha ejercido su derecho al voto. No le agradan los partidos políticos y/o los políticos. Cree en la igualdad, así

	que lo más parecido a la democracia sería su afiliación.
Diversiones/hobbies	Leer clásicos de la literatura (su obra favorita es Antígona), pintar y escribir. Es bastante sedentario.
Psicología	
Vida sexual	Homosexual. Nunca ha tenido relaciones con nadie. Desde bachillerato se sintió atraído a Tomás, su compañero de clases, pero nunca se lo dijo. Hubo un evento especial durante su último año de estudios, cuando él y Tomás estuvieron a punto de besarse, pero nunca se concretó nada. Antes de hacer los votos solemnes estaba consciente de que estaba enamorado de él, pero aún así, decidió callar.
Estándares morales	Está de acuerdo con los mandamientos cristianos. Es tolerante. Valora la honradez, la honestidad, la humildad, la amistad y la integridad.
Ambición	Ser amado por Tomás, aprobación y respeto de la sociedad.
Frustraciones	Sexuales, monetarias, imposibilidad de realizar su carrera universitaria deseada. Saber que pertenece a una institución que rechaza su preferencia sexual, la cual debe retraer. No poder ser honesto con Tomás.
Temperamento	Melancólico
Actitud ante la vida	Considera que todas las acciones tienen su momento y que cada capítulo de la vida debe ser cerrado.
Complejos	Sus creencias le impiden aceptar que un hombre puede amar a otro sin ser considerado un pecado. Esto lo lleva a ser perfeccionista porque necesita tener el control del resto de los aspectos de su vida.
Introvertido/extrovertido	Introvertido
Habilidades	Puede definir caracteres de las personas, puede dar respuestas coherentes de manera rápida, aun cuando está mintiendo, poder de convencimiento.
Cualidades	Escritura, musicales (sabe tocar guitarra), servicio social, en especial a niños.
Coeficiente intelectual	Por encima de la media

TOMÁS ÁLVAREZ	
Fisionomía	
Sexo	Masculino
Edad	32 años
Peso/estatura	65kgs/1,70mts.
Color de cabello/ojos/piel	Negro/negros/blanca
Postura	Natural
Apariencia	Un hombre apuesto, delgado, de mirada profunda. Sus extremidades son largas.
Defectos	Tiene una verruga en la pierna izquierda
Herencia	Predisposición a padecer de cáncer
Sociología	
Clase social	Media alta
Ocupación	No terminó sus estudios de Derecho. Trabaja ayudando a amigos fotógrafos, abogados, mecánicos. No gana lo suficiente para vivir así que realiza trabajos sucios como cobrar deudas a extraños, e incluso traficando drogas. Su filosofía de trabajo es simple: "Todo lo que pague el alquiler es bienvenido".
Educación	Fue un estudiante promedio, tanto en primaria como en secundaria. Su materia favorita era Educación Física. Logró ir a la Universidad a estudiar Leyes, pero la abandonó al segundo año porque tuvo muchos problemas con los profesores y las reglas de la institución.
Hogar	Es huérfano. Sus padres murieron cuando él tenía cuatro años. Su madre sufrió de cáncer de seno y su padre murió de depresión por la pérdida de su esposa. Desde entonces, Tomás fue criado por sus abuelos en un hogar muy estricto y conservador. Tuvo muchos problemas con ellos y en la adolescencia su rebeldía le causo castigos constantes.
Religión	Católico por bautismo, ateo por decisión
Nacionalidad	Venezolano
Lugar dentro de la comunidad	Siempre fue líder entre sus amigos y los defendía, pero nunca tuvo ninguna representación formal, no concuerda con las pautas sociales. Es un hombre inmoral que no tiene control de sus acciones inmaduras.
Afiliaciones políticas	Anarquista

Diversiones/hobbies	Jugar fútbol, conducir y repotenciar vehículos, tomar fotografías.
Psicología	
Vida sexual	Heterosexual. Perdió su virginidad a los 15 años con Vanessa. Tuvo dos relaciones serias y cinco casuales. En su último año de bachillerato sabía que Julio gustaba de él, e incluso jugó con esos sentimientos por un tiempo, pero nada sucedió. Su ideal de compromiso es relativo (ha sido infiel), pero desea casarse y tener hijos.
Estándares morales	Valora la amistad y los sacrificios por amor. Es honesto con quienes debe serlo, pero es capaz de mentir si el resultado lo puede beneficiar.
Ambición	Constituir una familia y tener suficiente dinero
Frustraciones	No ser comprendido por el mundo y no poder adaptarse cómodamente a la sociedad. No haber podido conocer y aprender de sus padres.
Temperamento	Colérico
Actitud ante la vida	No le gusta recibir un "No" como respuesta. Considera que ser dubitativo es una debilidad. Reconoce que la única persona con la que puede contar es consigo mismo.
Complejos	No puede expresar sus sentimientos, ni comunicarlos correctamente. Piensa más rápido de lo que puede hablar y eso afecta su vocabulario.
Introvertido/extrovertido	Extrovertido
Habilidades	Comprende el dolor ajeno, puede calcular cifras rápidamente, puede apostar dinero y ganar estratégicamente, tiene alto poder de convencimiento, es manipulador.
Cualidades	Actúa fácilmente, comprende rápidamente lo que lee, es un líder potencial.
Coeficiente intelectual	Por encima de la media

SOLEDAD GARCÍA	
Fisionomía	
Sexo	Femenino
Edad	45 años
Peso/estatura	83kgs/1,65mts
Color de cabello/ojos/piel	Castaño oscuro/marrones/blanca
Postura	Encorvada
Apariencia	Cabello recogido, extremidades cortas, regordeta, de expresión amable.
Defectos	Tiene miopía y debe utilizar lentes
Herencia	Hipertensión, deficiencias cardíacas
Sociología	
Clase social	Media baja
Ocupación	Domestica de la parroquia
Educación	Fue una estudiante excelente en primaria, con buenas calificaciones. En bachillerato, la historia cambió cuando le comenzó a prestar más atención a los chicos. Repitió tercer año y se graduó con lo necesario. Dos meses después quedó embarazada de Gregorio, su primer esposo, y se dedicó a la crianza de sus hijos.
Hogar	Ambos padres siempre estuvieron pendiente de ella, dándole todo lo que necesitaba. Cuando llegó a la adolescencia se volvió muy rebelde y causó muchos disgustos en su familia. Su madre era una mujer dedicada a su hogar y su padre era carpintero de una compañía, bebedor y poco comunicativo. Siempre respetó a sus hijas pero maltrataba a su esposa. Tenía dos hermanas menores. Leticia y Carmen. Cuando quedó embarazada su padre la obligó a irse de la casa. Ella nunca le perdonó el abandono.
Religión	Católica
Nacionalidad	Venezolana
Lugar dentro de la comunidad	Es una mujer muy reservada, con pocos amigos. Tiene un grupo de amigas con las que se reúne para tejer y conversar.
Afiliaciones políticas	Demócrata
Diversiones/hobbies	Tejer, leer, hablar con sus amigas, cocinar.
Psicología	
Vida sexual	Heterosexual. Se inició sexualmente a los 14 años. A los 17

	quedó embarazada de su primera hija, Lizbeth. Se casó con Gregorio porque no quería tener a su hija sola. Tuvo a su segundo hijo, Carlos, a los 20 años. Se divorció al año siguiente y a los 22 se volvió a casar, esta vez con Armando. Tuvo a su tercer hijo, Daniel. Permaneció junto a su último esposo hasta que murió de un infarto. Desde entonces se ha mantenido viuda.
Estándares morales	Aprecia la honestidad, repudia la hipocresía, es fiel a sus creencias católicas y muy conservadora.
Ambición	Poder tener su propio negocio de telas y no depender de las limosnas de nadie.
Frustraciones	Haber caído en la seducción de los hombres y no haber continuado una carrera universitaria.
Temperamento	Melancólico y flemático
Actitud ante la vida	Si bien se ha resignado a muchas cosas en el amor, se ha propuesto ahorrar para comenzar un negocio nuevo.
Complejos	Su edad la ha convertido en una mujer insegura
Introvertido/extrovertido	Extrovertida
Habilidades	Hábil con sus manos, conoce a los niños y su forma de criarlos, puede modificar la verdad para que funcione en su defensa, hábil en indagar sobre la vida de las personas.
Cualidades	Es organizada, puede dar órdenes a sus subordinados, puede deducir las razones que impulsan las actitudes de las personas.
Coeficiente intelectual	Dentro de la media

VÍCTOR CASTELLANOS	
Fisionomía	
Sexo	Masculino
Edad	40 años
Peso/estatura	77kgs/1,79mts
Color de cabello/ojos/piel	Negro/negros/trigueño
Postura	Erguida
Apariencia	Alto, delgado, extremidades equilibradas, mirada sagaz
Defectos	Sufre de rinitis
Herencia	Deficiencias respiratorias
Sociología	
Clase social	Media
Ocupación	Es inspector de la policía. Sus ingresos monetarios superan el sueldo mínimo y vende artesanías para redondear sus ganancias. Todo estrictamente legal.
Educación	Estudió siempre en colegios públicos. Fue un estudiante con bajas calificaciones en primaria. En secundaria, sus materias favoritas fueron Lenguaje, Física y Matemáticas. Se graduó con buenas notas y se inscribió en la Academia de Policías, donde destacó en las cátedras jurídicas y criminalísticas.
Hogar	Es hijo de extranjeros españoles. Su madre era maestra y su padre, policía. Tiene un hermano tres años menor, que es abogado. Creció en un hogar conservador, donde todos estaban informados de la vida del otro. Es un hombre que sigue las tradiciones, en especial la familiar. Está casado con Silvia, y tiene dos hijos varones, uno de doce años (Luis) y otro de ocho (Leonardo).
Religión	Católico
Nacionalidad	Venezolano
Lugar dentro de la comunidad	Representante de sus hijos en el colegio, gran compañero de trabajo, ayuda a su comunidad gracias a su posición dentro de la policía, tiene un equipo de beisbol con sus vecinos.
Afiliaciones políticas	Comunista
Diversiones/hobbies	Esculpir, pintar, jugar béisbol, jugar dominó con sus amigos.
Psicología	
Vida sexual	Heterosexual. Tuvo su primera relación sexual con una prostituta a los 18 años. Su tío le regaló la experiencia en su

	cumpleaños. Se casó con Silvia a los 22 y tuvieron a Luis el año siguiente. Se acuesta con su esposa una vez por semana, aunque dependiendo de su trabajo, pueden pasar días sin tener encuentros sexuales.
Estándares morales	Creyente de las estipulaciones constitucionales y sociales. Es honesto y responsable.
Ambición	Desea llegar a ser el Director General del CICPC
Frustraciones	Le irrita que las personas corruptas obtengan posiciones laborales que él aspira, lo que lo lleva a cuestionarse su honestidad y civismo.
Temperamento	Melancólico
Actitud ante la vida	Está consciente de la importancia de la familia y mantiene a la suya siempre en actividades grupales. Su trabajo es su segunda preocupación. Se considera un agente de cambio en la reivindicación de la justicia social.
Complejos	De niño fue gordo y le ocasionó una idea errada sobre su apariencia en la adultez.
Introvertido/extrovertido	Extrovertido
Habilidades	Numérica, abstracta, recolecta información con facilidad, agilidad mental.
Cualidades	Responsabilidad, compromiso, familiaridad, eficiencia
Coeficiente intelectual	Por encima de la media

2.4 Perfilando el texto espectacular

Recordemos que un texto teatral es un drama con miras a ser representado escénicamente. Las propuestas que se realizarán a continuación forman parte de la teatralización del drama como posibles referencias para su representación. Las ideas de montaje se formularán en base al Sistema de signos propuesto por Tadeusz Kowzan, reorganizándolos en tres conjuntos: aspectos físicos (maquillaje, peinados y vestuario), aspectos escénicos (accesorios, decorado e iluminación) y aspectos sonoros (música y sonido).

El grupo de signos provenientes de los actores: *palabra, tono, mímica, gesto* y *movimiento*, forman parte del montaje escénico y se encuentran detallados en el texto dramático en las respectivas acotaciones.

2.4.1 Aspectos físicos

Este primer conjunto incluye también a los actores y actrices que interpretarán los personajes de la obra. El actor se convierte en el elemento principal del hecho escénico; el único capaz de asumir el hecho teatral a través de su cuerpo como elemento expresivo de caracterización física y como condicionante de la acción escénica.

El vestuario es importante porque constituye la primera impresión que tiene el público del personaje y del actor. Una de las funciones del mismo es la caracterización del medio social, la época, el estilo y las preferencias individuales de los personajes. El maquillaje es, aparte de un medio de embellecimiento, un elemento que puede desarrollarse como un medio accesorio, cuando solamente es usado para dar realce al rostro y para disimular imperfecciones o, por otro lado, como un medio de desarrollo del personaje planteado por el dramaturgo: líneas de expresión, defectos físicos, canas y más. El peinado tiene la misma funcionalidad.

En el texto teatral que se plantea y evocando los aspectos hallados en el análisis del poema, los cuatro personajes usarán maquillaje natural haciendo referencia al realismo de los versos, con determinadas excepciones dependiendo de la edad de cada uno, puesto que representan seres del mundo real, personas corrientes que viven la Venezuela del siglo XXI.

Julio: es un sacerdote de 33 años y deberá utilizar una sotana negra, un cleriman blanco, por debajo un pantalón, franela y zapatos negros. Si bien muchos clérigos tienen una vestimenta más secular en la actualidad, la intención de la sotana es remarcar el aspecto histórico-conservador de la iglesia. El corte de cabello deberá ser limpio, con el cabello corto, sin barba y bien peinado debido a que forma parte de una institución que fomenta el

aseo personal. En cuanto a las características de maquillaje se recomienda que tenga ojeras para connotar cansancio y preocupación. (Ver anexo p.119)

Tomás: se trata de un hombre de 32 años que solía estudiar Derecho y lo abandona para dedicarse a ser fotógrafo, mecánico y traficante de drogas. Su aspecto depende de la actualidad de la representación pero utilizando piezas simples que se mantienen constantes en el tiempo. En este caso, utilizará una camisa cuello en V de color blanco (de esta manera es totalmente opuesto a Julio y simboliza su contrario), un pantalón azul, zapatos deportivos negros, accesorios como pulseras en su mano izquierda y la cabeza cubierta con un gorro de lana negro. El cabello es natural, lacio o rizado, el rostro afeitado y el maquillaje natural. (Ver anexo p.120)

Soledad: es la señora de servicio de la iglesia, tiene 45 años de edad y es madre de tres hijos. Su vestuario comprenderá una falda negra por debajo de las rodillas, una camisa gris, zapatillas negras, por encima un chal de color oscuro (negro, azul marino, marrón). En cuanto a accesorios, su clase social no le permite tener demasiado por lo que se recomienda que lleve un rosario como collar o en las manos. El cabello debe estar recogido en un moño sencillo. Su maquillaje es el más elaborado porque debe simular la edad y el agotamiento del trabajo: pequeñas arrugas, leves ojeras, palidez. (Ver anexo p.121)

Víctor: como inspector de la policía será el segundo personaje formal de la pieza. Es un hombre de 40 años, padre de dos varones. Llevará un traje gris, una camisa blanca manga larga con una corbata azul, zapatos negros y correa negra. El cabello deberá estar corto y peinado. Se recomienda que tenga un bigote para significar cierta autoridad. El maquillaje es natural. (Ver anexo p.122)

La escala de grises es la paleta de colores que se propone utilizar, puesto que son idóneos para connotar seriedad y ambigüedad, esa ambigüedad presente tanto en *Puñal* como en los personajes planteados en el texto dramático. Dado que por su naturaleza son colores tristes, la melancolía del amor no correspondido se potenciará con negros y blancos.

La excepción de la corbata azul de Víctor se debe a que es el personaje menos ambiguo y representa la intelectualidad del mismo.

2.4.2 Aspectos escénicos

La escenografía forma parte importante del contenido conceptual de la obra. Su función es acercar al público al entorno físico en el que se desarrolla la acción. Cuando el espectador observa la escenografía empieza a desarrollar criterios sobre el concepto de la puesta en escena. Las formas, los colores, las sustancias y su disposición ayudan al desenvolvimiento de la obra siempre y cuando no afecten el status quo social en el que se desenvuelve.

Los accesorios son todos los objetos que pueden ser manejados por el actor en escena. El objeto forma parte del decorado plástico de un escenario pero debe tener un propósito porque de lo contrario entorpece el trabajo del actor. Su función, al igual que sucede con el vestuario y el maquillaje, responde a una estructura, una serie de elementos que sumados constituyen el concepto de la puesta en escena.

La iluminación le permite al director elaborar una atmósfera dentro de la cual se desenvuelve el trabajo del actor. Existen diferentes direccionamientos de la luz de acuerdo al efecto que el director quiera crear en escena: contraluz, iluminación cenital o en picado, iluminación en contrapicado, iluminación horizontal, iluminación frontal y lateral. La luz facilita la comprensión de los elementos escénicos e interacciona con los demás elementos para crear una atmósfera y en algunos casos, actúa incluso como elemento de ruptura, de acuerdo a la propuesta conceptual del director.

La acción ocurrirá en el interior de UNA IGLESIA y se dividirá en tres secciones interrelacionadas. El protagonista desarrolla su labor dentro de esta sede y el decorado connotará una serie de características.

En primer lugar, ya se habló de la forma del caligrama de *Puñal* invertido, que en signos básicos evoca un triángulo. Segundo, la organización del espacio corresponderá a los tres personajes que forman parte de la vida de Julio. Tercero, se percibió un aspecto metafísico en los versos con la presencia divina de Dios en ellos, lo que simbólicamente, nos permite relacionar la figura del triángulo con la perfección, la armonía y la sabiduría, es decir, con lo celestial y divino. (Ver anexo p.123)

Al fondo del escenario se ubicará el CONFESIONARIO. Será el espacio donde Julio y Tomás confiesan sus acciones y pensamientos. De igual manera podrán utilizar el proscenio. Constará de un reclinatorio y un Cristo. Del lado derecho se encontrará el COMEDOR. Se distribuirá en él una mesa y una silla. Aquí los personajes de Soledad y Julio interpretan la cotidianidad de sus vidas privadas. La SALA estará en el lado izquierdo. Se colocarán aquí una silla y una lámpara de piso. Víctor mantendrá en este ambiente las formales conversaciones e interrogatorios con Julio.

En cuanto a los accesorios que deberán utilizar los actores, se necesitarán: una jarra con agua, una canasta, un plato, dos vasos, tres cubiertos (cuchillo, tenedor, cucharilla), huevos, pan, mermelada, jugo de naranja, dos camisas con bolsas de lavandería, paños de limpieza, una pequeña libreta, un lapicero, la foto de un puñal, hilos y agujas para tejer, un cuchillo y un revólver.

En el teatro se emplea la luz tanto por su función práctica como simbólica. En la mayoría de las escenas se utilizará una iluminación para simular el día y la noche, marcando sus transiciones. Los cenitales inducirán a la intimidad de los personajes y sus confesiones. Al comienzo de la pieza se imitará el efecto visual que ocasionan los rayos de una tormenta con luces azules.

2.4.3 Aspectos sonoros

La musicalización de una obra de teatro hace más dinámico el ritmo de la misma. Sea ambiental o como parte preponderante de una escena, la música, al igual que los otros componentes, constituye un conjunto. Debe tener una coherencia entre sí a lo largo de toda la obra: debe estar contenida dentro del concepto que quiere manejar el director como eje principal. Ciertos directores, basados en sus experiencias particulares, afirman que la música debe cumplir un papel fundamental en la escena.

Para introducir al espectador en las emociones por las que pasarán los personajes se recomienda la utilización de piezas instrumentales que contengan pianos, violines, bajos y guitarras, útiles para potenciar las historias vulnerables de los protagonistas de la pieza, con el fin de revelar los conflictos interiores de los mismos. En muchas ocasiones, el recurso del silencio será apropiado para crear y potenciar el sentimiento de soledad que experimentan Julio, Tomás y Soledad.

En determinadas escenas, la música tendrá una función incidental para crear las atmósferas necesarias en las que se desarrolla la acción. Servirá también para demarcar los cambios de una escena a otra.

Estas propuestas se justifican en el sentimiento connotado dentro de *Puñal*, el amor. Sabiendo que el teatro es representación simbólica, la música jugará un papel importante para sumergir al espectador y a los actores en las emociones inconscientes que evocan los sonidos de las piezas. Esta referencia aplica para todo el recorrido que implica la emoción: el recuentro, la ilusión, el peligro, la decepción, el desenlace.

CAPÍTULO III: EL TEXTO TEATRAL

Ni los más notables filósofos, pensadores y poetas de la antigüedad (...) escaparon a la persecución que desde los más remotos orígenes de la civilización nos ha impuesto la cursilería.

El amor, su gran cómplice, ha venido acicateando a los seres humanos con fuertes dosis de perturbaciones y congojas.

En este acoso, como veremos, fue (es) fácil perder la brújula.

Gustavo Pereira

En una cosa ambos están de acuerdo.

Preferirían verlo muerto.

Juan Calzadilla

El día en que me vi morir

de ***Luis David Rodríguez J.***

PERSONAJES

Julio

Tomás

Soledad

Víctor

ESCENA

En la iglesia de un pequeño pueblo del interior del país. A la derecha se observa el comedor con una mesa y una silla. A la izquierda, la sala con una lámpara de piso y otra silla. En el centro y al fondo, el confesionario con un reclinatorio y un Cristo. Es de noche y un hombre está arrodillado de espaldas. Es JULIO, rezando. La penumbra del lugar es interrumpida por la luz de los rayos y los truenos de una tormenta.

JULIO: Defiéndenos en la lucha. Sé nuestro amparo contra la perversidad y asechanzas del demonio. Reprímale Dios, pedimos suplicantes, y tú Príncipe de la Milicia Celestial, arroja al infierno con el divino poder a Satanás y a los otros espíritus malignos que andan dispersos por el mundo para la perdición de las almas… [Se escucha el sonido de unas puertas que se abren. Entra TOMÁS corriendo, empapado por la lluvia, jadeando.]

TOMÁS: ¡Sólo él puede salvarme, sólo él puede salvarme! [Se desploma. JULIO se voltea sorprendido.]

JULIO: ¿Quién está ahí? ¡Responde! Este es un sitio sagrado… [Pausa. Se acerca al hombre.] ¿Tomás? [Se apresura en ayudarlo.]

TOMÁS [entre lágrimas]: Yo no quería que eso pasara Julio, no lo quería.

JULIO: ¿De qué hablas? ¿Qué pasó? [Observa las manchas de sangre en su ropa.] ¿Estás herido?

TOMÁS: No sé… Prométeme que no se lo dirás a nadie Julio, promételo.

JULIO [Asustado]: Tomás, cálmate. Tranquilízate primero, por favor. Ven [Lo ayuda a sentarse en la silla del comedor. Va a revisar la puerta de entrada. TOMÁS se levanta y toma agua de una jarra colocada en la mesa.] No hay nadie en las calles.

TOMÁS: Me asegure de que nadie me siguiera.

JULIO: ¿Cómo sabías que estaba aquí?

TOMÁS: No recuerdo… creo que una vez te vi entrando.

JULIO: ¿Tuviste un accidente?

TOMÁS [Dubitativo]: No sé si llamarlo accidente. Tal vez.

JULIO: Pensé que venían a robarnos.

TOMÁS: ¿A robarte? ¿Ese es el mayor de tus problemas? [Como cayendo en cuenta.] Julio, ¡confiésame, por favor, confiésame!

JULIO [Confundido]: ¿Pero, qué dices? Debería llevarte al hospital.

TOMÁS: ¡No! No me entregues, te lo ruego. Confiésame.

JULIO: ¿Entregarte? ¿A quién? ¡Cálmate Tomás, por favor!

TOMÁS: ¡Necesito confesarlo, Julio! Necesito decirlo todo.

JULIO: Está bien, te confesaré... Si así te quedas más tranquilo…

TOMÁS [Tomando agua nuevamente, persignándose y arrodillándose]: Ave María Purísima.

JULIO: Sin pecado concebida... ¿Cuándo fue tu última confesión?

TOMÁS: Desde nuestra comunión.

Silencio

JULIO: Tomás, ¿qué has hecho?

TOMÁS: Mira, lo que sucedió… Dios esto es más difícil de lo que pensaba. Lo que pasó es que un trabajo me salió mal.

JULIO: ¿Qué trabajo?

TOMÁS: A veces las cosas no se pueden controlar ¿sabes? Como cuando algo va a salir mal.

JULIO: ¿Qué trabajo, Tomás?

TOMÁS: La vida no ha sido precisamente fácil conmigo Julio…

JULIO: Nunca lo ha sido.

Silencio.

TOMÁS [Desesperado]: Esta noche, me encargaron un cobro. Un hombre que debía un dinero y que no quería pagar… Pues me pidieron ayuda, para tratar de convencerlo, porque soy bueno en eso ¿sabes?, en ayudar a las personas… Sólo que esta vez tuve un mal presentimiento. No quería ir a su casa… pero necesitaba el dinero.

JULIO: ¿Por qué no viniste conmigo primero? Te hubiese ayudado.

TOMÁS: ¡Ay, Julio! Estaba fuera de tu alcance.

JULIO: Pero entonces… La sangre en tu camisa…

TOMÁS: ¡No me juzgues, te lo pido!

JULIO [Adolorido]: Tomás, no. Por favor, no me digas que…

TOMÁS [sin pensarlo]: Maté a un hombre. [Silencio.] Lo maté. Está muerto por mi culpa.

JULIO [Incrédulo]: ¿Estás seguro?

TOMÁS [Poniéndose de pie]: ¡Julio! ¿Cómo me vas a preguntar eso? Claro que está muerto. Lo vi desangrarse.

JULIO: Está bien, está bien… ¿Estabas con alguien… alguien te vio?

TOMÁS: No, no. No vio nadie. Esto no tenía que pasar… no era parte del plan.

JULIO: ¿Qué plan?

TOMÁS: No sé… de la vida… ¿Crees que puedo ser absuelto de algo así?

JULIO: Si estás arrepentido y cumples la penitencia, sí… pero…

TOMÁS: ¿Qué?

JULIO: Esa penitencia… sería que te entregaras a la policía.

TOMÁS: ¡No Julio! No quiero ir preso… y no les puedes contar mi confesión. ¡Te podrían expulsar!

JULIO [Irritado]: Tomás, sé lo que debo y no debo hacer. Me pregunto si tú lo sabes. Justamente a mí me vienes a contar esto.

TOMÁS: ¿A dónde podía ir? No confío en nadie.

JULIO: Claro. Me imagino. [Pausa.] No puedes salir de aquí.

TOMÁS: ¿De verdad? ¿Me vas a ayudar?

JULIO: Para eso viniste ¿no? Por eso viniste a mí.

TOMÁS: De verdad, no sabes lo que eso significa. No sé qué más hacer… Gracias.

JULIO: No me agradezcas todavía… A mi pesar, sólo hay una cosa que debes hacer y es mi responsabilidad aconsejarte como tu confesor que hagas lo correcto.

TOMÁS: Julio…

JULIO: Descansa esta noche Tomás, que mañana nos cambió la vida. [Las luces se desvanecen. Salen de escena. Amanece.]

SOLEDAD entra desde la sala al comedor con una canasta llena de comida en una mano y la ropa del sacerdote en la otra. Las coloca en la silla y comienza a limpiar.

SOLEDAD [Sarcástica]: Me va a venir a decir a mí que tiene que aumentarle el precio a los huevos. ¿Qué, acaso las gallinas hicieron una huelga para exigir un sueldo justo? De verdad que no sé a dónde vamos a parar. Y una que depende de la gracia de los demás. A este paso… [Entra JULIO revisando la Biblia.] Buenos días padre, ¿cómo amanece?

JULIO: Buenos días Soledad. Pues pasé otra noche difícil.

SOLEDAD [Sacando la comida de la canasta y sirviéndole a Julio.]: ¡Ay, padrecito! Yo se lo digo, usted no puede comer tan pesado en las noches, después no descansa bien y se levanta cansado y de mal humor.

JULIO: Ojalá fuese consecuencia de una cena pesada. Usted sabe que los problemas vienen sin que los llamemos.

SOLEDAD: ¡Dios mío, padre! ¡Los ruidos! ¿Tiene que ver con esos ruidos que escuche anoche?

JULIO [Comiendo]: ¿Qué ruidos, Soledad? Seguro fue el alboroto que causó la tormenta.

SOLEDAD: Yo le digo, padrecito, en este pueblo no sé qué asusta más ¿si la naturaleza o las personas? Que al final son casi lo mismo, ¿no? [Ríe.]

JULIO: Soledad, ¿qué te he dicho de llamarme "padrecito"? O padre o Julio. Eso de padrecito suena a borracho de botiquín.

SOLEDAD: ¡Ay! Perdone usted padre Julio, es que a veces olvido esas formalidades.

JULIO: Está bien, pero que no se le vaya a salir en presencia de extraños.

SOLEDAD: No padre, ¿cómo cree? ¡Ah, por cierto! Ya llegó su ropa de la lavandería. Mire, permítame el atrevimiento. Con lo caro que cuesta llevar la ropa para allá, yo podría hacerlo por la mitad del precio y quedaría mucho mejor.

JULIO: Me gusta la rapidez con la que realizan su trabajo, y sí, es algo costoso, pero es el único lujo que me permito.

SOLEDAD: Está bien padre, era sólo una idea. Como para que esté más seguro. Eso de que personas extrañas anden tocando mi ropa no va conmigo.

JULIO: Yo creía que era maniático Soledad, pero tú tienes tu toque también.

SOLEDAD: Al menos es más normal… [Se sorprende pensando en voz alta.]

JULIO: ¿Cómo? ¿Qué es más normal?

SOLEDAD [Arrepentida]: ¡Ay padrecito! Perdón, "padre"… No me refería a nada, de verdad.

JULIO: Usted sabe que aquí tiene libertad de hablar, no se censure.

SOLEDAD: No padre, tonterías de una que anda pensando en mil cosas al mismo tiempo. [Ríe.]

[Alguien llama a la puerta. SOLEDAD deja de limpiar y sale. Regresa seguida por VICTOR y se detienen en la sala.]

SOLEDAD: Espere aquí mientras le aviso al sacerdote. [VÍCTOR asiente. SOLEDAD va al comedor.]

SOLEDAD: Padre, allá afuera hay un tal "inspector de la policía" que solicita hablar con alguien encargado. Le dije que esperara en la sala.

JULIO [Nervioso]: ¿No dijo qué quería?

SOLEDAD: No padre. Me da mala espina para serle sincera.

JULIO: Gracias, Soledad. Yo me encargo. Ve a terminar tus labores… ¡Ah! Y el cuarto de la esquina lo ordené esta mañana, no te preocupes por limpiarlo.

SOLEDAD: Como diga padre. Permiso. [Recoge la canasta, la comida y sale. JULIO respira profundo y camina a la sala.]

JULIO: Buenos días. Soy el padre Julio, el encargado de esta parroquia.

VÍCTOR: Buenos días, padre. Disculpe que lo interrumpa tan inesperadamente. Mi nombre es Víctor Castellanos y soy inspector de la policía científica. [Alarga el brazo para darle un apretón de manos a JULIO. Éste tarda en devolver el saludo.] Mucho gusto.

JULIO [Ensimismado]: Mucho gusto, inspector. Por favor, tome asiento.

VÍCTOR: Me temo que traigo noticias muy desagradables para comenzar el día. [Comienza a sacarse una libreta del bolsillo.] Anoche ocurrió un homicidio muy cerca de aquí.

JULIO: ¿En medio de la tormenta?

VÍCTOR: Sí. Bueno, en un apartamento, claro. La víctima era un feligrés de su parroquia. Se llamaba Roberto Iturrieta, ¿le conocía?

JULIO: Sí, me temo que sí. [Pausa.] Era un hombre solitario y algo perturbado, pero muy amable. Asistía todos los domingos a misa. Creo que su familia vive en el exterior.

VÍCTOR: Sí. Una tragedia realmente. Ya ellos fueron notificados. Padre, ¿a qué se refiere cuando dice que era algo perturbado?

JULIO: Sé que tenía problemas con el abuso de ciertas sustancias.

VÍCTOR: Sí, es cierto… [Toma notas.] Lo encontró su vecina en la madrugada. El responsable dejó la puerta de la vivienda abierta y rastros de sangre en el suelo. Por lo visto, llevaba prisa.

JULIO: ¿Puedo saber cómo ocurrió el hecho?

VÍCTOR: Bueno padre, eso exactamente es lo que queremos averiguar. Hasta ahora sólo tenemos la evidencia del cuchillo que utilizaron. [Saca una foto y se la muestra.]

JULIO: Un puñal.

VÍCTOR: ¿Disculpe?

JULIO: Que esto es un puñal, no un cuchillo. Los puñales tienen una hoja diferente. [Cierra los ojos.] Especial para matar.

VÍCTOR [Perspicaz]: Claro, por supuesto. Veo que conoce mucho la diferencia.

JULIO: Algo que deja el hábito de la lectura.

VÍCTOR: Ya veo… Bueno, como venía diciendo. Nos gustaría que nos ayudara un poco. ¿Sabe de alguien que tuviera problemas con el señor Iturrieta, que tuviese una deuda, alguna riña personal con alguien que quizá estuviese en las misas?

JULIO: ¿Qué trata de insinuar, detective?

VÍCTOR: Inspector… Muchas personas no conocen la diferencia. [Ríe.] No trato de insinuar nada, padre. Sólo que al señor Roberto lo pudieron estar vigilando. Tal vez usted notó algo.

JULIO [Pensativo]: No. En definitiva, no recuerdo haber visto nada sospechoso de parte del señor Roberto o de las personas a su alrededor.

VÍCTOR: Bien [Continúa escribiendo.] ¿Alguna conversación que hayan tenido referente a un problema que tuviese? ¿Una confesión que le haya hecho, quizás?

JULIO: Con el gusto que me da poder ayudarlo, no se me está permitido revelar esa información.

VÍCTOR: Claro, el secreto de confesión. Un privilegio para todos, menos para los que tenemos que hacer las preguntas incomodas. [JULIO frunce el seño.] Pero no me malinterprete padre, entiendo por completo su posición. Y la respeto. Vivimos momentos en que los hombres no tienen muy claras sus responsabilidades.

JULIO: Palabras muy sabias, inspector. Ahora, si eso es todo, debo prepararme para las clases de catecismo. Los muchachos deben estar por llegar. [JULIO se pone de pie. VÍCTOR lo sigue.]

VÍCTOR: Claro, padre. Muchas gracias por su tiempo. Una última pregunta: ¿Anoche no escuchó ni vio nada fuera de la iglesia? Algo me dice que quien haya cometido este crimen era inexperto y pudo esconderse aquí.

JULIO: Me temo que no todos los hombres encuentran en la iglesia el refugio que necesitan, inspector.

VÍCTOR [Sonriendo]: Ciertamente. Bien padre, no le quito más tiempo. Que tenga un buen día.

JULIO: Que Dios lo acompañe. [Víctor sale. JULIO se dice a sí mismo.] Rezaré para que se haga justicia. [Se sienta en la silla de la sala y se cubre la cara con una mano. Las luces anuncian la transición a la tarde. TOMÁS entra al confesionario. Observa al Cristo.]

TOMÁS: ¿Crees que estén a su lado?

JULIO: Es muy probable. Las personas que sufren tanto se merecen una posición allá arriba.

TOMÁS: Me hubiese gustado conocerlos mejor. [Pausa.] Él tenía que haber sido más fuerte, por mí. Por su hijo.

JULIO: Es muy tarde para juzgarlo de esa manera. Amaba mucho a tu madre. [Camina hacia TOMÁS.] Recuerdo que ya te lo había dicho una vez. Lo que pasó fue muy difícil para toda tu familia.

TOMÁS: ¿Quieres saber algo que nunca le conté a nadie? Ni siquiera a ti.

JULIO: ¿Qué?

TOMÁS: Una vez escuche a mi abuela conversando con mi abuelo. Le decía que mi papá y yo habíamos sido un error en la vida de mi madre. Que por eso se enfermó y Dios se

la llevó. Tenía cinco años. ¿Sabes lo que eso le puede hacer a la mente de un niño? Pensar que era tan malo que mate a mis padres y que Dios era testigo de todo.

JULIO: Las personas pueden llegar a decir cosas muy graves por ignorancia. Lo mejor que puedes hacer es tener compasión. Entender que muchas veces…

TOMÁS: Compasión ¿Quién nos tiene compasión a nosotros, Julio?

JULIO: Las personas que nos aman.

TOMÁS: ¿Y si nadie nos ama? [Pausa. JULIO lo observa fijamente. Le evade la mirada.] No como uno lo desea.

JULIO: Pues entonces amas tú. Así te enfocas en vivir por alguien más que no seas tú mismo.

TOMÁS: No sé si eso sea parte de los planes ya. Cómo dijiste, la vida me cambió.

JULIO: "Nos" cambió. ¿Tú crees que a mí no me afecta lo que te pase? La única persona que ha sabido ser coherente con su vida. Ya estoy involucrado.

TOMÁS [Sarcástico]: ¿Coherente? Sí, convertirme en un asesino era parte del plan, bien coherente que soy…

JULIO: No confundas lo que digo. Me refiero a que siempre has ido a contracorriente. Tus acciones y tus pensamientos van de la mano. Es más de lo que muchos de nosotros podemos decir.

TOMÁS: Y discúlpame por involucrarte. Tú al menos has tomado las decisiones correctas.

JULIO: ¿Tú crees? A veces las cuestiono. Deja de victimizarte.

TOMÁS: ¿Victimizarme? Vale.

Silencio.

JULIO: Lo conocía. Al hombre que perdió la vida.

TOMÁS: Al hombre que maté. Llama a las cosas por su nombre.

JULIO: De eso quería hablarte. Esta mañana estuvo aquí un inspector de la policía.

TOMÁS [Preocupado]: ¿Aquí? ¿Qué le dijiste? ¡Ya saben dónde estoy!

JULIO: Quédate tranquilo. Todavía no tienen pistas de quién fue. Pasó por aquí porque quería saber si conocía al hombre. ¿Dejaste hasta la puerta abierta?

TOMÁS: Salí corriendo, no recuerdo.

JULIO: Necesito que me expliques cómo ocurrió todo… Y para quién trabajabas.

TOMÁS: ¿Para qué? ¿De qué serviría?

JULIO: Debo estar prevenido de todo lo que pueda surgir para protegerte bien. Decidí ayudarte, así que no digas nada sobre involucrarme.

TOMÁS: Julio, estuve pensando sobre eso. No puedo meterte en más problemas. Lo mejor será que escape y me aleje de aquí.

JULIO: ¿Y qué harás? ¿Ir con tus supuestos amigos para que te entreguen a alguna de esas bandas para las que trabajan? O peor, que ni Dios lo quiera, ¿te maten? [Pausa.] Nunca me perdonaría eso Tomás, nunca.

TOMÁS: Lo siento. Tú de verdad siempre has estado ahí, aunque sea en silencio, cada vez que tengo un desliz. No sé qué hacer, Julio. Perdí el control de mi vida, siento que se fue a la mierda. No quiero ir a la cárcel. [JULIO permanece callado.] Si te explico cómo ocurrió todo, te vas a desilusionar más de mí.

JULIO: Cuéntame, sin dejar detalles por fuera. [Mientras lo escucha, comienza a caminar lentamente.]

TOMÁS: Estaba trabajando para un grupo de prestamistas. Unos hombres poco confiables, con los cuales nadie debería involucrarse. Este deudor era un drogadicto y les debía mucho dinero. Lo habían amenazado antes. Yo sólo debía asustarlo, ¿sabes? Darle la última advertencia. Cuando llegué al apartamento, fingí ser un conocido y me abrió la puerta. [Pausa.] Estaba hasta las metras, fue fácil golpearlo. Intentó defenderse y fue ahí cuando perdí el control de todo. Tome lo que tenía más cerca. Era él o yo. [JULIO ha llegado al proscenio.]

JULIO: ¿También estás involucrado con drogas?

TOMÁS: No. Sólo recibo y entrego paquetes… o cobro las deudas… Cobraba.

JULIO: Eres un hombre tan brillante, tan especial; no entiendo cómo llegaste a eso.

TOMÁS: Sabía que te ibas a desilusionar.

JULIO: No estoy desilusionado de ti. Estoy tratando de entender porqué alguien que tiene tanto que ofrecer escoge el peor camino. ¿Crees que hubieses podido elegir otro?

TOMÁS [Afligido]: Tal vez… debí haberlo hecho. Pero aquí estoy.

JULIO: Es así. [Observa a TOMÁS.] No pierdas las esperanzas. Te ayudaré. Ve al cuarto y ten cuidado de que Soledad te vea. [TOMÁS sale. JULIO se postra en el reclinatorio.] Señor, de nuevo colocas en mi camino la misma duda. ¿Acaso me obligas a enfrentar algo que va en contra de lo que escogí ser? Tu servidor… Sólo quiero ayudar, pero estos sentimientos parecen ser más fuertes que mi voluntad. [Entra SOLEDAD distraída con sus hilos para tejer. Se sienta en la silla de la sala y comienza su labor.] ¿Estás contenta con tu trabajo, Soledad? [JULIO se voltea y se dirige hasta la sala.]

SOLEDAD: No me quejo, padre. Me da cierta seguridad, cosa que no es fácil de encontrar. Usted sabe que uno aprende a hacer lo que le corresponde.

JULIO: Sí, uno aprende. ¿Qué pasa entonces cuando se debe hacer algo que no está de acuerdo con las leyes?

SOLEDAD: ¡Ay, padre! ¿A qué viene todo esto? Me siento interrogada. Yo ya me confesé.

JULIO: No es nada. Parte de mi trabajo, supongo. Tener claros esos asuntos.

SOLEDAD: Bueno. Uno siempre debe seguir el camino correcto.

JULIO: Esa es mi pregunta: ¿Cuál es ese camino?

SOLEDAD: Usted debería saberlo mejor que nadie. Por eso es un guía espiritual.

JULIO: ¿Y quién es el guía del guía espiritual?

SOLEDAD: No sé. Son ustedes los que pueden hablar mejor con el jefe. [Observa al cielo.]

JULIO [Sonriendo]: A veces me pregunto si él escucha los mensajes que le dejo en la contestadora. ¡Ay, Soledad! La vida da muchas vueltas y se empeña en colocarte al inicio del juego.

SOLEDAD: ¡Ay, padre! Si yo le contara. Esas vueltas me tienen mareada. Pero usted anda raro hoy, pareciera que estuviera enamorado. [Ríe.]

JULIO [Sorprendido]: ¿Enamorado? [Ríe nervioso.] De mi trabajo, seguramente.

SOLEDAD: Bueno. Así debe ser. Usted escogió esta vida porque tiene un alto compromiso con el Señor.

JULIO: ¿Sí? Supongo que así fue. Aunque no tuve muchas opciones.

SOLEDAD: Nunca tenemos muchas opciones. Siempre les digo a mis hijos que si un día se dan cuenta de que su trabajo no le aporta nada a la sociedad, deben detenerse y comenzar otro.

JULIO: Eso suena razonable, pero y si en el proceso de darle a la sociedad ¿te pierdes tú?

SOLEDAD: Entonces estaría haciendo algo mal. Se supone que ese trabajo va acorde con sus ideales.

JULIO [Pensativo]: Pero tú misma lo dijiste: "Nunca tenemos muchas opciones". Quizá una decisión llevó a la otra y cuando vienes a ver, estás atrapado.

SOLEDAD [Deja de tejer y lo observa]: ¿Siente que está preso, Padre?

JULIO: No. Claro que no. [Pausa.] Sé exactamente lo que debo hacer. Sólo que tengo esa sensación de que no es lo que quiero.

SOLEDAD: Estoy algo confundida. ¿Estamos hablando de un problema que tiene algún feligrés y que no sabe cómo resolverlo o es algo personal?

JULIO: Si te soy honesto… es personal.

SOLEDAD: No es ni el primer cura ni el último que pasa por eso. Pero, cuénteme a ver si puedo ayudarlo.

JULIO: ¿Qué pasó con eso de que los guías espirituales sólo recibimos consejos del jefe?

SOLEDAD: A veces se tarda mucho. [Ríe.] Y para eso estamos las mujeres, para escuchar y aconsejar.

JULIO: Me sorprende escucharte hablando así.

SOLEDAD: Tres hijos y un nieto en camino no son en vano.

JULIO: No pongo en duda mi llamado. Tampoco dudo de mis creencias. Pero últimamente tengo la convicción de que hay ciertas cosas denominadas “pecado” que no lo son.

SOLEDAD: ¿Cómo qué?

JULIO: El amor.

SOLEDAD: El amor nunca ha sido un pecado.

JULIO: No, claro que no. Es a la persona que amas el pecado.

SOLEDAD [Incómoda]: Padre, no me vaya a decir que ha roto sus votos.

JULIO: Jamás.

SOLEDAD: ¿Está pensando en hacerlo?

JULIO: No. No voy a romper mis votos. Hace diez años, cuando los hice, pensaba que todo iba a ser más fácil. No contaba con que volvieran a aparecer fantasmas del pasado.

SOLEDAD [Se persigna]: Ave María Purísima, padre. ¿Por qué dice eso? No me gusta como está hablando.

JULIO: Discúlpame Soledad, no quiero preocuparte con mis pensamientos. Todo está bien. Supongo que es lo que dices, una crisis por la que todos pasamos.

SOLEDAD: Mire, lo único que puedo decirle, y que Dios me perdone si estoy equivocada, es que muchas veces hay restricciones que son muy malas. Causan males mayores. El ser humano se preocupa por cosas tan mundanas que olvida que lo esencial es hacer las cosas bien, no la forma en que se hagan.

JULIO: Es fácil decirlo Soledad, pero tú y yo sabemos que en la práctica no funciona así.

SOLEDAD: Claro, pero… a ver… ¿cómo me explico? Si la gente tiene defectos, entonces las instituciones creadas por ellas también los tienen. Y cuando pierden el orden de las cosas, crean monstruos, leyes injustas, no sé.

JULIO: Es cierto. [Pausa.] Pero quedamos en lo mismo. Estamos conscientes de que las cosas no funcionan bien pero no podemos hacer nada para cambiarlas.

Silencio.

JULIO: Lo siento. Eso fue muy pesimista.

SOLEDAD: No. Nunca se arrepienta de decir la verdad. [Pausa.] Padre, sea sincero, ¿qué le pasa? Lo noto extraño, como ausente… Como si tuviera un dolor muy grande por dentro.

JULIO: ¿Alguna vez has sentido uno de esos fríos vacíos en el estómago que no desaparece con nada? Ni con comida, ni con un abrazo, nada. Como si te hubiesen sacado algo por dentro y no puedes enfocar tu mente en una sola idea. Mejor dicho, no puedes enfocar tu mente en otras ideas.

SOLEDAD: Sí. Lo he sentido. Pero también he puesto en mi cabeza la esperanza de saber que pasará, que las cosas van a mejorar.

JULIO: Pasará cuando se encuentra paz con una solución.

SOLEDAD: Está cansado, esta conversación lo agotó más. Mi recomendación es que deje de darle tantas vueltas a esos pensamientos que tiene. Rezaré para que sea el Señor quien proporcione respuestas y no las personas inadecuadas. Descanse. Mañana será un largo día… Padre… recuerde que tiene la responsabilidad de mostrarle a los demás el buen camino… pero si por casualidad no lo tiene muy claro, cierre los ojos e imagínese lo que estaría haciendo si tomase la decisión incorrecta. Lo peor es que viva el resto de su vida haciéndose la misma pregunta: "¿qué hubiese pasado si…?".

[JULIO la observa un momento y luego sale. SOLEDAD deja los hilos en la silla, se apresura al reclinatorio y se persigna. Se oscurece el espacio.] ¡Ay, diosito! Por favor ilumíname al padrecito. Es un buen hombre, pero está muy confundido. No dejes que se descarrile. [VÍCTOR ha entrado. Su presencia asusta a SOLEDAD.]

VÍCTOR: Discúlpeme, no era mi intención asustarla.

SOLEDAD: ¿Qué manera es esa de entrar a una iglesia, como un fantasma? ¡Qué susto!

VÍCTOR: Usted es la señora Soledad García, la asistente del padre Julio, ¿no es así?

SOLEDAD [Sospechosa]: Sí soy yo. Usted es el policía que vino ayer. Creo que se equivocó de lugar, ¿no?

VÍCTOR: Inspector. Me temo que estoy en el lugar correcto. Vengo a interrogar al padre en relación al asesinato del señor Iturrieta. ¿Se encuentra?

SOLEDAD: ¿Otra vez? Ya el padre le dijo todo lo que tenía que decir.

VÍCTOR: Eso lo decido yo, señora.

SOLEDAD [Irónica]: Disculpe usted. [Miente.] No… el padre Julio no se encuentra.

VÍCTOR: ¿Tan tarde fuera de la iglesia?

SOLEDAD: Lo mismo le puedo preguntar a usted, ¿tan tarde en una iglesia en vez de estar buscando a los delincuentes en la calle?

VÍCTOR: Veo que es muy leal al padre Julio.

SOLEDAD: Soy justa, inspector. No me gustan los abusos.

VÍCTOR: Me disculpo si eso es lo que siente que ocurre aquí. Nadie está abusando… a menos que descubra lo contrario.

SOLEDAD: ¿Qué quiere? Ya le dije que el padre no está.

VÍCTOR: No quiero que piense que soy maleducado, pero no pude evitar escuchar que rezaba por el cura. Pidiendo por su desvío.

SOLEDAD: No se ha desviado.

VÍCTOR: Perdón, corrijo. Para evitar que se desvíe.

SOLEDAD: Disculpe que se lo diga, pero me parece un hombre impertinente.

VÍCTOR: Pero aún así, represento la justicia.

SOLEDAD: Lo que nos queda entonces…

VÍCTOR: Sus hijos trabajan en distintos entes públicos, ¿no? [Sarcástico.] ¿Qué le ocurrirá a su reputación si descubren que su madre está involucrada en un delito?

SOLEDAD: ¡Mire, a mi no me amenace! Yo no he hecho nada. Ya le dije que soy una mujer justa. Además, ¿de qué habla?

VÍCTOR: Pues ya tenemos muy claro al sospechoso que degolló al señor Iturrieta en su propia casa, en la noche, como una cucaracha de basurero.

SOLEDAD: Le recuerdo que estamos en la casa del Señor. Cuide su lenguaje. Si cree que me va a estar metiendo miedo porque hable así, está muy equivocado.

VÍCTOR: Lo cierto es que el párroco lo conoce. Estudiaron juntos. Y testigos afirmaron que el sospechoso podría estar aquí.

SOLEDAD: Pues me trae a esos supuestos testigos para ponerlos en su lugar, porque aquí no hay nadie. Y menos un asesino.

VÍCTOR: Bien. Le creo. No le quito más tiempo señora García. Dígale al padre Julio que mañana lo estaré visitando. Buenas noches. [Sale. SOLEDAD lo observa marcharse con resentimiento, se aproxima a recoger sus hilos de la silla y sale. Se hace de día. TOMÁS entra al comedor buscando algo. Luego aparece JULIO.]

JULIO: ¿Qué buscas?

TOMÁS: Nada. No sé qué hacer. Me aburre estar encerrado.

JULIO: Así debe ser la cárcel.

TOMÁS: Vaya ejemplo, Julio.

JULIO: ¿Qué quieres que te diga? Tenemos que enfrentar las consecuencias de nuestros actos, Tomás.

TOMÁS [Manipulador]: Me vas a entregar, lo sabía.

JULIO: Yo no te voy a entregar Tomás… aunque si supieras qué es lo correcto, serías honesto primero.

TOMÁS: Menos mal que me ibas a ayudar.

JULIO: Te voy a ayudar a ayudarte.

TOMÁS: Julio, por favor. No juegues conmigo. No soy una de esas viejas que viene a confesar que hablan paja de la vecina.

JULIO [Sarcástico]: Quisiera que alguien me explicara quién ha jugado con quien.

TOMÁS: ¿De qué estás hablando?

JULIO: Sabes a lo que me refiero, Tomás. Tienes como un radar. Cuando estoy bien y creo que ya lo tengo todo bajo control, apareces.

TOMÁS: Pensé que eras mi amigo, pues.

JULIO: Sabes que siempre seré tu amigo y más. Eres tú el que no ha sabido ser un buen amigo.

TOMÁS: ¡Porque siempre estás esperando otra cosa! ¡Yo puedo decir que me siento usado!

Silencio.

JULIO: ¿Usado?

TOMÁS: Sí, usado.

JULIO: Como si hubiese hecho algo más que escuchar tus desaciertos en la vida, tus escapadas, los encuentros con tus novias, tu rebeldía sin causa, tus quejas del mundo…

Silencio.

TOMÁS [Reflexivo]: Lo siento. Tienes razón. No he sabido ser un buen amigo.

JULIO: Me molesta que digas que siempre estoy esperando otra cosa. Como si yo no supiese que no voy a obtener más nada. Siempre lo he sabido. [JULIO camina a la sala. TOMÁS lo sigue.]

TOMÁS: Pensé que ya habías superado eso.

JULIO: Yo también lo creía. Y aquí estoy, con una sensación de arrepentimiento inmensa y una gran felicidad al mismo tiempo. Estoy pasando por alto hasta mi propia razón para justificar que al menos puedo ayudarte, aunque hayas cometido un crimen y un pecado mortal. Que de eso ni te he hablado. ¿Y estoy esperando otra cosa? ¡Sí, tal vez! Estoy esperando que la vida deje de pedir y pedir para luego dejarme solo, de nuevo. Y ya sé que escogí esta vida servicial, que las quejas son caprichos

diabólicos. Pero me pregunto, ¿no es como sádico tener que vivir así en nombre de Dios? ¿Sin amor? Cuando fue él el primero en entregar hasta su vida por amor. Tantos años obedeciendo a una institución, porque hice un voto. ¿Y ellos? Los que también hicieron un voto a mi lado y ahí están, viviendo en pecado y peor, porque están conscientes.

Silencio.

TOMÁS: No sabía que te sentías así. [Toma a JULIO de la mano.]

Silencio.

JULIO [Observando el gesto]: ¿De verdad? ¿No sabías? [Se suelta de TOMÁS.] ¿Tú crees que siempre me gustó comer solo en el colegio mientras se burlaban de mí? ¿Ser el único que no se acostaba con nadie en bachillerato? Escuchar que si no terminaba en el convento terminaría en un prostíbulo. De verdad, ¿no tenías ni idea?

TOMÁS: Nunca estuve de acuerdo con eso.

JULIO: Tampoco trataste de cambiarlo.

TOMÁS: ¿Qué querías que hiciera? No quería que pensaran mal de mí.

JULIO: ¿Pero si podían pensar mal de mí? Ahí estuviste, sabiendo cómo me sentía por ti.

Silencio.

TOMÁS: Siempre te he admirado, ¿sabías? [JULIO hace silencio.] Sí. Te admiro incluso ahora. No es fácil sentir lo que sientes y pretender que todo está bien. [Lo rodea lentamente.] Que nadie sale herido, excepto tú. Yo no hubiese podido hacer todo lo que haces. Ayudar a otros sin pensar en mí mismo, olvidando mis necesidades, pretendiendo que todo está bien. [Pausa.] En cuanto a saber cómo te sentías por mí,

pues… sí, lo sabía. Al principio me incomodó pero después entendí que no me sentía intimidado por ti. Eras el único que entendía mi soledad.

JULIO: Nunca estabas solo.

TOMÁS: Estaba rodeado de gente, mucha gente. ¿Y? Al final todos hablaban a mis espaldas también.

JULIO: Siento escuchar eso, pensaba que eran tus amigos.

TOMÁS: Las apariencias engañan ¿no? [Ve a JULIO y sonríe.]

JULIO [Sonriendo]: Al parecer. Pero entonces ¿por qué siempre les diste tanta importancia? Hubo momentos en los que pensé que también me odiabas.

TOMÁS: Lo siento de verdad, no era así. [Pausa.] Era un inmaduro. No sabía equilibrar las cosas.

JULIO: Bueno… ya todo eso quedó en el pasado y de nada vale traerlo a colación. Mejor no abrir viejas heridas.

TOMÁS: Pero tu comenzaste.

JULIO: Lo sé. A veces olvido que no debo dejarme llevar por esas emociones. [Se arregla el cleriman del cuello.]

TOMÁS: Eres humano. Tú mismo lo dijiste. Es injusto que tengas que vivir así, encerrado en ti mismo y sonriéndole a los demás.

JULIO: Debo amar a los más pobres, a los miserables, a los oprimidos… a los pobres de pensamiento y de acción. No puedo colocar mis necesidades por encima de las de los demás. Así siempre ha sido y así será.

TOMÁS: ¿Estás seguro de querer vivir así el resto de tu vida? Aquí mismo quedó evidenciado que te está matando por dentro.

JULIO: Yo decidí que no tenía las fuerzas para hacerle frente a mi más grande miedo y aceptar quien soy, así que me recluí en el único lugar donde preocuparme por mi mismo no era una opción.

TOMÁS: ¿Cómo pudiste hacer eso? Perderte de esa manera y venir aquí, a un lugar que te hace sentir como un enfermo y un culpable todos los días.

JULIO: Aquí sentí que llenaba un vacío muy grande en mi vida. Esperaban que fuese un buen hermano, un buen guía. Solo pidieron obediencia y para eso soy bueno, para obedecer. Creo en Dios y en su poder para unir a las personas, para que aprendan a tolerar a otros. [Pausa.] No quería un trato especial, solo quería que me vieran como alguien que hacía lo suyo y se retiraba a su intimidad.

TOMÁS: Ya veo… vivir con el enemigo es la manera más segura de sobrevivir.

JULIO: No he dicho eso… Soy fiel a mis creencias.

TOMÁS: Pero entonces en esa intimidad descubres que sigues solo. Que no te llena como creías que lo haría. [Pausa.] Siempre quise darte lo que necesitabas.

JULIO: ¿De verdad?

TOMÁS: Sí. No entiendo bien qué es lo que siento contigo.

JULIO: Nunca te había escuchado hablar así.

TOMÁS: Boberías. No me prestes atención.

JULIO: No. No son boberías. Al menos, no para mí. [JULIO ve a TOMÁS a los ojos.]

TOMÁS [Evadiéndolo]: No quiero ir a la cárcel, Julio. Tiraría mi vida. Y bastante que estoy arrepentido. ¿Quieres saber qué es lo que más lamentaría perder si me entrego? Poder tener una familia. Un hijo. Darle todo lo que yo no recibí.

JULIO [Cerrando los ojos]: No permitiré que eso suceda.

TOMÁS [Afligido]: ¿Cómo? Ya estás suficientemente complicado.

JULIO: He estado pensando en una solución para poder sacarte de aquí... [SOLEDAD entra inesperadamente desde el comedor con la canasta.]

SOLEDAD: ¡Ay padre, disculpe! No sabía que estaba reunido. [Se comienza a devolver.]

JULIO [Improvisando]: ¡Soledad! Pasa, tranquila. Ya el señor se iba. [TOMÁS lo observa incrédulo.]

SOLEDAD: No padre, no se preocupe. Yo le doy su espacio.

TOMÁS: Mucho gusto, me llamo… [JULIO intercede.]

JULIO: ¡Gabriel! Es un amigo de la infancia.

SOLEDAD [Incómoda]: ¡Ah! Amigo de la infancia. Claro. Yo soy Soledad. [TOMÁS se acerca y le da la mano.] Padre voy a dejar estas cosas aquí. Tengo que hacer unas diligencias, permiso. [Sale a la calle sin voltear.]

JULIO: Soledad… [Pausa. Se dirige a Tomás.] ¿Cómo se te ocurre abrir la boca?

TOMÁS: Más sospechoso hubiese sido si me quedaba callado.

JULIO [Perturbado]: Baja y quédate ahí hasta que te busque.

TOMÁS: No quiero, estoy cansado de estar encerrado. Además, esa mujer anda sospechando. Lo vi en su cara.

JULIO: Claro que no, ella no sabe nada.

TOMÁS: Yo no me confiara tanto, Julio. [TOMÁS sale por el comedor. JULIO camina a la sala y se sienta. La iluminación se atenúa. VÍCTOR entra a la iglesia.]

VÍCTOR: Buenas tardes, padre. Espero que no sea un mal momento.

JULIO [Colocándose de pie y verificando que Tomás no esté]: No, para nada. Pase adelante.

VÍCTOR: Gracias. [Se sienta donde estaba JULIO.] Es muy amable. Muy a mi pesar he vuelto porque tenemos nuevas evidencias sobre el asesino del señor Iturrieta.

JULIO [Cauteloso]: Buenas noticias entonces.

VÍCTOR: Me temo que no son del todo buenas. Hemos descubierto cosas que no son muy agradables. El principal sospechoso es un hombre llamado Tomás Álvarez. [Observa a JULIO firmemente.] Al parecer, fue su compañero de clases.

JULIO [Evasivo]: ¿Álvarez? ¿Álvarez? Sí, creo recordarlo. No sabía que se encontraba por el mal camino.

VÍCTOR: Hasta que yo lo consiga y lo coloque en el camino de la justicia.

JULIO: ¿Tan seguro está de que es el asesino?

VÍCTOR [Irritado]: Dejó sus huellas digitales sobre el puñal, en el cuerpo de la víctima, en la puerta de la residencia… usted me dirá… todo un desastre… ni un niño hubiese sido tan torpe.

JULIO: Esperemos que los niños no comiencen a tener esa malicia.

VÍCTOR: Padre, a lo que vengo realmente es a preguntarle sobre este individuo. Lo conoce desde el colegio, supongo que tiene algún contacto con él.

JULIO [Indiferente]: La verdad, no lo he visto desde hace muchos años. Desde que nos graduamos no mantuvimos mucho el contacto.

VÍCTOR: ¿Eran amigos?

JULIO: Podría decirse que lo fuimos.

VÍCTOR: ¿Y nunca notó nada extraño en él?

JULIO: ¿A qué se refiere?

VÍCTOR: Pues, que si nunca notó que tuviese instintos psicópatas.

JULIO: Inspector, la gente cambia. Hace 14 años que no sé de sus andanzas, mucho pudo haber sucedido entonces.

VÍCTOR: Ya veo. ¿Nunca pasó por aquí?

JULIO: Nunca.

VÍCTOR: Es que se me hace curioso. Verá, este tal Tomás trabaja para una banda de traficantes a la que le tenemos el ojo puesto desde hace tiempo. Hemos ido atrapando a unos cuantos de ellos. Poco a poco los hacemos cantar…

JULIO: Espero que sus técnicas para hacerlos confesar no sean inapropiadas.

VÍCTOR [Cínico]: No padre, ¿cómo cree? Somos los buenos, ¿recuerda? [Pausa.] Como le decía. Uno de estos criminales nos informó que el sospechoso no era muy confiable y que siempre que le asignaban un trabajito, también le asignaban un supervisor incógnito. Según esta persona, el señor Álvarez salió corriendo de la escena del

crimen lleno de sangre a la calle… hasta llegar a una iglesia y entrar en ella. Como usted bien debe saber, no hay otra iglesia en menos de 40 kilómetros a la redonda. Lo que nos deja una sola opción.

JULIO: Usted parece ser un hombre muy brillante, realmente… no entiendo cómo le creyó tan fácilmente a este criminal.

VÍCTOR: Tengo formas particulares para saber cuando alguien está mintiendo. Y a parte, tengo una corazonada con respecto a esto.

JULIO: Es extraño ver por estos días a un hombre que equilibre su trabajo entre la razón y la intuición… aunque no siempre se puede confiar en ella.

VÍCTOR: Ya veo padre. En ese caso, no creo que tenga problemas en que revise rápidamente la iglesia, para que la intuición no enturbie la razón.

JULIO [Nervioso]: ¿Revisar? ¿Desconfía de lo que digo?

VÍCTOR: Padre, lo cierto es que tengo mucho respeto por esta institución y no me gustaría tener que actuar con malicia en su contra. No se trata de creerle o no, sino de que tengo que hacer mi trabajo. Tengo razones para creer que ese hombre pudo haber estado o todavía está aquí.

JULIO: Pues… en ese caso usted tendrá que hacer lo que deba hacer… pero con el debido procedimiento.

VÍCTOR: Ya veo. ¿Qué le hace pensar que nuestro gobierno y sus empleados no respetan el procedimiento?

JULIO: No me refería a eso, inspector… Castellanos, ¿correcto? [VÍCTOR asiente seriamente.] Quise decir que debe presentar una orden, ¿no?

VÍCTOR: Correcto. Pensé que me iba a ayudar a evitar tanto papeleo.

JULIO: Tan preocupado está por lo que pienso de su forma de hacer las cosas que comienzo a creer que tiene algo que ocultar.

VÍCTOR [Irónico]: Comenzamos a estar de acuerdo, padre, porque es exactamente lo mismo que pienso de usted. Más sencillo sería dejarme verificar que no oculta a nadie, en cambio, hace que mis suposiciones se confirmen… y me da mucha pena, déjeme decirle.

JULIO [Irritado]: Inspector, no sienta pena en vano. Es pecado arrepentirse falsamente de algo. Si ya terminó, lo espero para que regrese a revisar la casa del Señor cuando tenga lo que corresponde.

VÍCTOR: ¿Qué le hace creer que no lo tengo ahorita? [JULIO hace silencio y lo observa con cautela. VÍCTOR ríe.] Padre, tranquilo, respire. Parece que hubiese visto a un muerto. Tiene razón, no la tengo aquí, no esperaba necesitarla con su persona… pero me deprime mucho estar equivocado.

JULIO: Bien. Lo espero entonces. [Se ponen de pie y escolta a VÍCTOR hasta la puerta en total silencio.]

VÍCTOR: Padre, no quisiera tener que enterarme de que está involucrado en todo esto. Sería muy mala publicidad para la parroquia y su labor en ella.

JULIO: Dios, inspector. Dios será el encargado de aclarar todo al final. [VÍCTOR luciendo decepcionado, se marcha. Las luces vuelven a iluminar el espacio. JULIO camina al reclinatorio. Observa al Cristo.] “Si tu ojo es ocasión de pecado, sácatelo”… ¿Cómo hago si mi corazón me hace pecador? ¿Me lo saco también? Tal vez dejarías de verme como un mentiroso. Tú sabes muy bien que siempre fui honesto contigo… más que conmigo mismo. Yo estaba tranquilo, viviendo en silencio y lo volviste a poner en mi camino. Yo no me quejo de mis responsabilidades, he sido obediente, he entregado mucho más de lo negociado y ahora vas a dejar que lo más preciado que tengo se pudra en la cárcel… él… [Reflexionando.] Lo más preciado que

tengo… ahora entiendo. [Ríe sarcásticamente.] ¿Tomás? [Observa al cielo.] Como tuviste que entregar a tu propio hijo ¿debo sacrificarlo a él? ¿Aunque haya jurado lealtad con mi fe? No puedo culparte… hasta tú has perdido la fe… en nosotros. Pero que no se haga mi voluntad, sino la tuya… ¡siempre ha sido la tuya! El sistema que nos implantó la historia no es infalible ¿sabes? muchas cosas no pueden seguir como antes. ¡No dejo de ser digno por no vivir la vida que otros han estipulado! [Apenado.] Perdóname… no me gusta hablar así pero siempre tuviste la gentileza de darle una guía a él [Señala a Cristo.] ¿Qué puedes ofrecerme a mí? ¿Más dudas? [Regresa a la sala.] Cuando ese hombre regrese, vendrá con todas las fuerzas para iniciar mi juicio y yo con la evidencia en las manos. Ayudarlo a escapar significa no verlo de nuevo… entregarlo, es verlo sufrir. Todas mis opciones tienen un solo resultado: yo pierdo... Ya no tengo excusas. Lo que pasó ya quedó atrás… me negué la posibilidad de amarlo porque tuve miedo a todo, a lo que fueran a decir, a decepcionar a mi madre, a mi comunidad… a ti… lo cierto es que me decepcione más a mí y fue peor. El miedo al pecado… ¿cuándo amar a un ser humano mayor de edad y consciente de sus actos es pecado? Es ahora o nunca. Ya es tarde para mí, no lo tiene que ser para él. [Camina al comedor.] Dame la fuerza necesaria para aceptar las consecuencias, Señor… la sabiduría para entender. Si esa es la voluntad, pues que así sea. [Se sienta en la silla, saca su rosario y reza en voz baja. Un cenital lo ilumina solo a él y marca la pausa.]

TOMÁS [Entrando]: ¿Julio?

Silencio. Se restablece la iluminación anterior.

JULIO: Está decidido. No puedo seguir ocultándote. Es tiempo de que escapes. El inspector vendrá a allanar la iglesia y no pueden encontrarte. Debes huir.

TOMÁS: ¿A dónde? No tengo ningún sitio seguro.

JULIO: Ya lo sé… y esta ha sido la decisión más difícil de mi vida, pero debo ser fiel a mis votos y no puedo estar contigo como lo deseo. Cuando ese hombre vuelva yo daré la cara por mis acciones… [Entra Soledad en silencio y escucha.]

TOMÁS: No quiero meterte en más problemas.

JULIO: Ya es tarde para eso Tomás. No puedes perder más tiempo. Vamos.

SOLEDAD: Padre, yo puedo ayudar.

JULIO [Sorprendido]: ¡Soledad! ¿De qué hablas?

SOLEDAD: Padre no tiene que seguir ocultándolo. Lo sé todo y quisiera ayudarlo. A ambos.

JULIO: ¿Cómo lo supiste?

SOLEDAD: Era difícil que no me enterara.

TOMÁS: Seguro estuvo de metiche por el cuarto.

SOLEDAD: ¡Claro que no! Para tu información, mi trabajo incluye limpiar toda la iglesia… Además, lo supuse cuando lo vi. El policía ese me había dicho que el sospechoso era un amigo suyo.

TOMÁS: Algún acuerdo debe tener con él.

SOLEDAD [Nerviosa]: ¿Qué acuerdo? [A JULIO.] ¡No padre, yo no dije nada!

JULIO: ¿Por qué no me preguntaste?

SOLEDAD: Porque… usted estaba tan desorientado, no quería ocasionarle otra preocupación cuando yo sabía que debía callar.

JULIO: Lamento haberte ocultado esto.

SOLEDAD: Usted tendrá sus razones, padre. Yo no lo juzgo.

TOMÁS [Sospechando]: ¿Por qué quiere ayudarnos?

JULIO: ¡Tomás!

SOLEDAD: Porque soy amiga del padre Julio también y sé que sus intenciones son buenas.

JULIO: No tienes que dudar de ella, si ha dicho que nos va a ayudar, nos va a ayudar.

TOMÁS: ¿Por qué me trata así entonces?

SOLEDAD: Porque, para mí, eres un desconocido.

JULIO [Calmado]: Pero ya no lo es.

SOLEDAD: Disculpe, padre.

TOMÁS: Ahora si está mansita.

SOLEDAD [Severa]: Mire, joven. Usted fácilmente puede estar dentro de una cárcel en estos momentos, pero Dios es grande.

JULIO: Tomás, ¿qué te pasa?

TOMÁS: No confío en ella, algo está ocultando. La gente no es buena porque sí.

JULIO: Yo he sido bueno contigo. Me parece entonces que si existe la bondad en las personas. [Dirigiéndose a SOLEDAD.] Discúlpalo, está bajo mucha presión. Nos gustaría tu ayuda Soledad, de verdad.

SOLEDAD: Lo hago por usted padre, porque este hombre necesita mucha educación. [Observa con desprecio a TOMÁS.]

JULIO: No le prestes atención. Dime qué tienes pensado.

SOLEDAD: Pues… tengo un amigo en la frontera, bueno… un conocido, no me gusta llamar amigo a alguien que está al borde de la ley. Este hombre ayuda a los extranjeros a entrar al país, supongo que también a los que quieran salir.

JULIO: ¿La frontera?

SOLEDAD: Claro, padre, ¿qué quiere, que lo agarren en el estado de al lado?

JULIO [Resignado]: Tienes razón.

TOMÁS: ¿Y cuánto le costará a Julio el favorcito?

SOLEDAD: Mire padre, yo no necesito esto. [Comienza a irse. JULIO la toma del brazo.]

JULIO: ¡No Soledad, no te vayas! ¡Tomás, basta!

TOMÁS: ¡Te estoy protegiendo!

JULIO: Ella está tratando de ayudarnos, lo mínimo que puedes hacer es escucharla, no creo que estés en posición de negociar tu libertad. Del costo me encargo yo. [Pausa.] Soledad, no sé qué decirte… No creo que sea correcto involucrarte en esto….

SOLEDAD: Padre, lo conozco desde hace muchos años y sé que es un cura correcto. Si tengo que ayudar a este hombre para evitar que usted se descarrile, lo haré.

JULIO: Pero no creo que tengamos tanto tiempo. Ese inspector va a volver y lo va a encontrar.

SOLEDAD: ¿Qué? ¡Eso no lo sabía! Entonces tenemos que movernos rápido y ser muy prudentes, padre. La gente puede darse cuenta.

TOMÁS: ¿Cuenta de qué?

SOLEDAD [Indiferente]: De que el cura de la parroquia ayuda a un delincuente.

JULIO: Si hacemos las cosas bien, ni el tiempo ni las personas serán un problema.

TOMÁS: Julio, ¿puedo hablar contigo? En privado.

JULIO: Rápido. [A SOLEDAD.] Un momento nada más. [TOMÁS lo lleva del brazo al proscenio. SOLEDAD entra a la iglesia.] Sé que estás nervioso.

TOMÁS: Déjate de vainas. Sí, estoy nervioso, por esa mujer. Algo no me cuadra, me da mala vibra.

JULIO: La conozco desde hace siete años. Ha trabajado servicialmente siempre. Me ha aconsejado mucho, aunque no lo parezca.

TOMÁS: ¿Y ese supuesto hombre que ayuda a cruzar la frontera? He oído esas movidas, nunca pasas sin dejar media alma atrás.

JULIO [Confundido]: No sé, Tomás. ¿Se te ocurre otra salida? Lo único que no me gusta de eso es que no hay seguridad de volver a verte jamás…

TOMÁS: No sé qué decirte…

JULIO: Tal vez sea mejor así… No seguir complicando las cosas. Quiero que lo tengas todo, tu libertad, tus sueños, tu familia. Esta vez haz las cosas bien, no pierdas el tiempo llevando la contraría porque sí. Tienes que estar más seguro de tus principios, del valor que le das a tu vida para que valores por igual la de los demás.

TOMÁS: Me arrepiento de todo lo que cometí, Julio. Honestamente.

JULIO: Es el comienzo adecuado para alcanzar el perdón divino, siempre y cuando no pienses repetir esos actos.

TOMÁS: Más nunca, lo juro. [Se arrodilla.]

JULIO: Si tu arrepentimiento es sincero te absuelvo de todos tus pecados en el nombre del padre, del hijo y del espíritu santo… [JULIO coloca su mano sobre la cabeza de TOMÁS. SOLEDAD los observa.]

TOMÁS: Amén.

JULIO: Mi amor. [TOMÁS lo observa fijamente. Pausa. SOLEDAD se aproxima.]

SOLEDAD: ¡Perdóneme padre, por Dios! [Se desploma en el suelo, JULIO se acerca y la sostiene mientras TOMÁS se coloca de pie.]

JULIO: ¿Qué pasa Soledad?

SOLEDAD: Perdóneme, lo hice sin saber.

JULIO: ¿Qué hiciste?

SOLEDAD: Le avisé al inspector que estaba aquí. [Sollozando.] Tenía miedo de ese hombre. De verdad, no sabía que usted lo ama a él [Señala a TOMÁS.]

TOMÁS: ¡Viene para acá, se acabó todo! [Corre a la cocina.]

JULIO [Desconsolado]: ¡Ay, Soledad! ¿Por qué? No quería involucrarte.

SOLEDAD: Padrecito, no sabía que era él quien le atormentaba los sueños, en quien pensaba cuando imaginaba una vida mejor… con quien quería envejecer.

JULIO: Ya no me atormentará más en sueños, amiga. Lo voy a dejar libre… se lo estaba diciendo antes de que… [TOMÁS empuja a JULIO y levanta a SOLEDAD. Le coloca un cuchillo en la garganta.]

TOMÁS: ¡Vieja estúpida, lo arruinaste todo!

JULIO: ¡Tomás! ¿Qué haces? Por Dios, suéltala.

TOMÁS: ¡Te dije que no confiaras en ella, carajo! Todo se va a ir a la mierda por su culpa. [SOLEDAD forcejea para liberarse.]

JULIO: ¡La vas a matar! Por favor, tranquilízate.

TOMÁS: ¿Qué es una persona más, Julio? ¡Dime!

JULIO: No digas eso y cálmate. Suéltala, sólo déjala ir.

TOMÁS: ¿Para que vaya con ellos y todo sea peor? ¿Ah?

JULIO: Todo será peor si sigues haciendo esto. Mírame, sólo mírame y suéltala.

TOMÁS [Descontrolado]: ¡Cállate!

JULIO: Te lo ruego, [Se arrodilla ante TOMÁS.] Que no haya sido en vano tu arrepentimiento.

TOMÁS: ¡Ella te mintió!

JULIO: Sí, me mintió, es verdad, tú tienes razón, pero deja que Dios se encargue de eso, no tu.

TOMÁS: Ya es hora de que comiences a tomar los asuntos en tus propias manos Julio. Por eso siempre te han jodido. ¡La culpa no es de Dios!

JULIO: La vas a herir, déjala ir, por favor. [VÍCTOR está entrando lentamente con una pistola en la mano.]

SOLEDAD [Asfixiada]: No diré nada, lo juro.

TOMÁS: ¡Cállate! ¿Te dije que podías hablar?

JULIO: Tomás, por lo que más quieras, déjala ir. Ella no es tu enemiga.

TOMÁS: ¡Todos son mis enemigos!

VÍCTOR [Apuntándolo con el arma]: Tomás, déjala ir. [TOMÁS se voltea con SOLEDAD aún amenazada.]

TÓMAS: ¡Aléjate! ¡No me vas a llevar!

VÍCTOR: Cálmate, no hay porqué alterarse. Todo estará bien.

TOMÁS: ¡No te acerques! Odio que sean condescendientes conmigo.

VÍCTOR: Está bien, no es mi intención, no quiero que salga herida una persona inocente, eso es todo. [Avanzando hacía TOMÁS lentamente. JULIO está en el medio.]

TOMÁS: La voy a matar si te sigues acercando, pendejo.

VÍCTOR: Suelta el cuchillo Tomás. No pienso repetirlo.

JULIO: Haz lo que él dice, Tomás.

TOMÁS: ¿Estás de su lado ahora? Traidor.

JULIO: Estoy de tu lado, de tu salvación, por favor.

VÍCTOR: No hay salida, haz las cosas más fáciles.

TOMÁS: Sí la hay. [Deja caer a SOLEDAD al suelo junto con el cuchillo, se voltea para correr, las luces se apagan. Se escucha un disparo en la oscuridad. Cuando se vuelven a encender, JULIO está de pie. TOMÁS se ha quedado inmóvil, al igual que VÍCTOR.]

Silencio. JULIO cae al suelo.

SOLEDAD: ¡No! ¡Padre, no! [Se arrastra hasta JULIO.] ¡No, no, no! ¿Por qué? [Llorando. Se dirige a TOMÁS] ¡Mira lo que pasó, todo por protegerte! Padrecito no se me muera por favor. [Perturbada sobando la cabeza de JULIO] ¿Qué me le hicieron? [TOMÁS se voltea y se acerca a él.]

TOMÁS [Impávido]: ¿Julio?

JULIO: Perdóname, Tomás. [Expira. VÍCTOR se adelanta y toma preso a TOMÁS. Sólo se escucha el sollozar de SOLEDAD. TODOS se quedan paralizados viendo a JULIO.]

Hay un largo silencio. Las luces se apagan y se enciende el seguidor sobre TODOS. Se levantan y caminan al proscenio.

JULIO: Me hacen culpable como si yo hubiera elegido ser el que soy…

TOMÁS: …y como si por haber elegido ser el que soy…

SOLEDAD: …fuera culpable de haber hecho lo que he hecho...

VÍCTOR: Pretenden ignorar que todo esto fue desde un comienzo…

JULIO: …una coartada de la providencia.

Oscuro.

FIN

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Los demás son espejo, colectivo.
Pausa: no me encuentro en ellos.
Jorge Gustavo Portella, *A corto plazo*

Escribir una historia pensando en su futura representación escénica no es tarea fácil. El teatro nunca lo ha sido. Considerar los aspectos literarios, técnicos y simbólicos en la construcción de un drama, son esenciales para comprender −y domar− las fuerzas creativas que permiten convertir un impulso sensitivo en una lógica consecución de acciones que develen la naturaleza humana de forma coherente.

La poesía de Juan Calzadilla es el fuego que impulsa los avatares de la genialidad creativa; son las palabras que evocan nuestro diario habitar en una ciudad que asfixia y oprime nuestra primitiva tentación de *sentir*. Por suerte, la buena disposición a respirar otros aires aún existe. Descubrir la potencialidad que tienen los versos de *Puñal*, fue un recorrido que acumuló un conjunto de teorías que parten de una misma idea progenitora: rebelarse contra el status quo de la decadencia a la que nos impulsa el automatismo de la modernidad. Tanto de ayer como de hoy.

El teatro y la poesía se fusionaron en esta oportunidad para validar el objetivo propuesto de crear un producto audiovisual inspirado en una composición literaria y simbólica. La poesía es algo que hace del signo y de los vocablos su punto de partida. Un poema es un espacio en el tiempo de las palabras que no pueden, por sí mismas, representar el todo a lo que se refieren. Es aquí cuando el teatro levanta la mano y se dispone, humildemente, a develar la verdad connotada dentro de los versos poéticos a través de la reinterpretación de sus postulados dramáticos.

En un primer estadio, entender la biografía del autor y los aspectos que lo impulsaron a dedicarse al arte de la poesía −casi por coincidencia, como llegó a revelar− fueron esenciales para comprender su trayectoria artística, su habilidad para, diplomáticamente, enfrentarse al sistema y la sutileza para hablar del arte, tanto del lado del que realiza el trazo, como el del que lo critica; para conciliar una opinión clara entre el creador y la obra, Calzadilla y Puñal.

De la vida y sus peripecias, surgen los objetivos de la poética. Al menos de este lado del hemisferio mundial. Cuando nos adentramos en las posibilidades simbólicas y significativas de la poesía y su capacidad para potenciar el lenguaje a través de la metáfora, descubrimos que al aplicarlo a *Puñal* se resolvieron los pasos propuestos para trasladar su esencia al campo de la redacción dramática.

Todo en el arte de la teatralidad y la poética es interpretación simbólica y connotación, representación y comunicación expresiva. La labor de hallar el sentimiento central que impulsa la creación de Puñal fue esencial para elaborar la premisa dramática del texto teatral. La metáfora fue primaria para comprender el contexto en que se desenvolvería la trama y la opción del sacerdote, como protagonista de la obra, respondía a la necesidad de expresar un ejemplo del amor que tienen las personas que se consagran a una labor; en analogía con la labor poética.

El resultado de la investigación fue la escritura del texto *El día en que me vi morir*, inspirado en la potencialidad teatral del poema de Calzadilla. Es una tragedia contada de forma clásica cuando inicia con la confesión que escucha un sacerdote del asesinato cometido por un amigo de la infancia; se desarrolla con la evasión de responsabilidades, exceso de atribuciones y mentiras para evitar que atrapen al asesino y, finalmente, con el desenlace trágico de la muerte del protagonista que, por amor, encubre al delincuente. La trama es resolutoria porque termina cuando se resuelve el problema. Consta de cuatro personajes ficticios: Julio, Tomás, Soledad y Víctor, encargados de llevar adelante la ficción escénica.

Esta ficción busca ser un llamado a la reflexión social e individual sobre los cambios de paradigmas que se producen en el mundo y en el país, en referencia a las tendencias sexuales de los miembros que la componen. No pretende ser un ensayo sobre la homosexualidad, solo el punto de partida de las interrogantes que impulsan a un individuo a comportarse de una manera, tomando una serie de decisiones determinadas. En esta cuestión, la poesía y el teatro fueron el escenario predilecto para iniciar una propuesta que interpretó las necesidades de un individuo y las relacionó con un discurso que apunta a la interpretación de hechos reales dentro de las comunidades.

La teatralización de *Puñal* fue un proceso cognitivo que acumuló la información recabada sobre la poesía, el texto teatral, la interpretación connotada de las palabras, la creación de la metáfora y la recolección de los datos esenciales para redactar, de manera real y comprobada, la trama sobre la vida de un sacerdote. En este aspecto es importante mencionar las conversaciones que se sostuvieron con sacerdotes y hombres que formaron parte de alguna congregación para entender sus procesos y opiniones.

Todo este proceso fue un intento por documentar y sistematizar la subjetiva labor que implica el mecanismo de tomar la inspiración de una obra de arte y crear otra a partir de la primera, tal como lo explica Oscar Wilde en el prefacio de su novela *El retrato de Dorian Gray*: "Todo arte es a la vez superficie y símbolo. Los que van más adentro de la superficie, hácenlo así a cuenta y riesgo propios. Los que descifran el símbolo, hácenlo así a cuenta y riesgo propios. Es el espectador, y no la vida, lo que realmente el arte refleja". (Wilde, 2010, p.7)

Las limitaciones encontradas en el camino fueron, en principio, el difícil hallazgo de bibliografía específica que tratase la dinámica del funcionamiento del teatro y de la poesía como un todo, del análisis poético y de la redacción de textos teatrales. Este aspecto no fue un impedimento sino más bien una ventaja creativa, pues la necesidad de correlacionar definiciones y teorías influyó en la creación de un producto altamente argumentado desde varias perspectivas. La traducción de varios libros también fue una herramienta excepcional para descubrir referencias específicas surgidas en otros países.

De lo último, surge la recomendación a la Universidad de adquirir mayor bibliografía sobre las artes en general, incluyendo textos en otros idiomas. En la actualidad, el acceso a traducciones ha incrementado y eso consolidará en los estudiantes la capacidad de obtener varios puntos de vista a nivel mundial.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes bibliográficas:

Adorno, T. (1979) *El Teatro y su crisis actual*. Caracas. Monte Ávila Editores.

Apollinaire, G. (1980) *Zona: Antología Poética*. (Trad. S. Constante y A. Cousté). España. Tusquets editores.

Alzuru, P. (2007) *Ensayos en estética contemporánea*. Venezuela. Universidad de Los Andes.

Biord Castillo, R. (2001) *Reglas de juego para los informes y trabajos de grado*. Caracas. Universidad Católica Andrés Bello.

Benveniste, A. (2006) *Teatro y Psicoanálisis: drama público, drama privado*. J. Gavlovski. *Psicoanálisis y teatro. El sueño que no cesa*. Venezuela. Colección Mundo Psicoanalítico.

Bretón, A. (1974) *Manifiestos del surrealismo*. Madrid. Punto Omega: Colección Universitaria de Bolsillo.

Calzadilla, J. (1999) *Corpolario*. Caracas. Fondo Editorial Pequeña Venecia.

Calzadilla, J. (2005a) *Ecólogo de día feriado. Antología personal*. Caracas. Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Calzadilla, J. (2005b) *Fragmentos para un magma.* Caracas. Consejo Nacional de la Cultura (CONAC).

Calzadilla, J. (2006) *Bicéfalo.* Caracas. Fundación Editorial el perro y la rana.

Calzadilla, J. (2009) *Antología. Epigramas y otras irreverencias*. Caracas. Casa Nacional de las Letras Andrés Bello.

Calzadilla, J. (2009) *Noticias del alud.* Caracas. Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Calzadilla, J. (2010a) *Libro de las poéticas.* Caracas. Fondo Editorial Fundarte.

Calzadilla, J. (2010b) *Oh, smog seguido de Una cáscara de cierto espesor*. Caracas. Fundación Editorial el perro y la rana.

Cardozo, L (1993) *El laberinto y la paradoja en la poesía de Juan Calzadilla.* A. López, A Romero, E. Aray. *Juan Calzadilla, Trayectoria Poética o Palabras para un homenaje*. (60). Caracas. Fondo Editorial Tropykos.

Carrillo, C. (s.f.) *La poética de la fragmentación del ser en la obra de Juan Calzadilla.* Documento facilitado por Juan Calzadilla.

Castagnino, R. (1967) *Teoría del teatro.* (3ª. Ed.) Argentina. Editorial Plus Ultra.

Del Carmen Bobes, M. (1987) *Semiología de la obra dramática.* Madrid. Editorial Taurus.

Egri, L. (2007) *The Art Of Dramatic Writing*. Estados Unidos. Wildside Press.

La enciclopedia del estudiante: tomo 3: Literatura Universal. (2006a) (1ª. Ed.) Buenos Aires. Santillana.

La enciclopedia del estudiante: tomo 15: Literatura española e hispanoamericana. (2006b) (1ª. Ed.) Buenos Aires. Santillana.

Ferraté, J. (1968) *Dinámica de la poesía. Ensayos de explicación 1952 – 1966.* (1ª. Ed.) España. Editorial Seix Barral, S.A.

Heidegger, M. (1968) *Höelderlin y la esencia de la poesía*. (Trad. J. García Bacca). Mérida. Universidad de Los Andes.

Macdermott, F. & Mcgrath, D. (2003) *Guionistas Cine*. (1ª. Ed.) Barcelona Editorial Océano.

Maestrojuan, K. (2007) *El surrealismo y el teatro posmoderno.* Trabajo realizado para la carrera de Ciencias de la Comunicación no publicado. Universidad de Buenos Aires.

Oliva, C. & Monreal, F. (1990) *Historia básica del arte escénico.* (2ª. Ed.) Madrid. Ediciones Cátedra, S.A.

Ortega, I (2007) *La indisciplina multidisciplinaria de Juan Calzadilla: Una biografía en progreso*. Documento facilitado por Juan Calzadilla y verificado como biografía permitida.

Pereira, G. (1990) *El peor de los oficios*. Caracas. Academia Nacional de la Historia.

Pinto, G. (2004) *El texto teatral (Notas y contranotas para jóvenes dramaturgos).* Caracas. Fondo Editorial Fundarte.

Pfeiffer, J. (1951) *La poesía.* (Trad. M. Frenk Alatorre). (3ª. Ed.) México. Fondo de Cultura Económica.

Portella, J. (2007) *A corto plazo*. Estados Unidos. Ediciones Baquiana.

Uslar Pietri, A. (2003) *Juana de Arco*. Colección Arcadia Nº 14. Venezuela. Editorial CEC, SA, Los Libros de El Nacional.

Valdivieso, L. (2002) *Artes Audiovisuales. Los Apuntes*. Caracas. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas, Venezuela.

Wilde, O. (2010) *El retrato de Dorian Gray*. Traducción de María Cristina Restrepo. Colombia. Grupo Editorial Norma.

Wills, G. (2001) *Pecado papal. Las deshonestidades morales de la Iglesia Católica*. España. Ediciones B.

Fuentes electrónicas:

Artes escénicas (2009) *El teatro contemporáneo*. [En red]. Consultado el día 27 de diciembre de 2010 en la World Wide Web: http://artesescenicas.byethost15.com /teatro/el-teatro-contemporaneo.htm

Carey, B. (2008) *Palabra e imagen teatral*. [En red]. Consultado el día 07 de marzo de 2011 en la World Wide Web: http://www.dramateatro.com/index.php? option=com _content&view=article&id=90:palabra-e-imagenteatral&catid=7:teoria-dramatica& Itemid=13

Cañasanta (2009) *Breve historia del teatro universal*. [En red]. Consultado el día 27 de diciembre de 2010 en la World Wide Web: http://www.canasanta.com/teatro/breve-historia-del-teatro-universal-000001.html

Cebrián, S. (s.f.) Papel de la metáfora en el discurso ordinario. *Jornades de Foment de la Investigació*. Universitat Jaume I de Castellón. [En red]. Consultado el día 08 de junio de 2011 en la World Wide Web: http://www.uji.es/bin/publ/ edicions/jfi8/hum/2.pdf

Crespo, L. (2010) *Vela de armas, para navegar en el viento.* [En red]. Consultado el día 26 de julio de 2011 en la World Wide Web: http://juan-calzadilla.blogspot.com/

Croggon, A. (2007) *Why don't poetry and theatre mix?* [En red]. Consultado el día 30 de julio de 2011 en la World Wide Web: http://www.guardian.co.uk/stage/theatreblog/ 2007/nov/06/whydontpoetryandtheatremix

El Gran Teatro del Mundo. (2011) *Teatro metafórico*. [En red]. Consultado el día 30 de julio de 2011 en la World Wide Web: http://www.elgranteatrodelmundo.org/

Fernández, F. (2004) *Juan Calzadilla: un artista integral*. [En red]. Consultado el día 26 de julio de 2011 en la World Wide Web: http://www.revista.agulha.nom.br/ag37 calzadilla.htm

Gavaldá Torres, P. (2004) *Taller de poesía.* [En red]. Consultado el día 25 de enero de 2011 en la World Wide Web: http://www.xtec.es/~fgavalda/tallerdepoesia/taller11_ caligramas.htm

Hernández, B. (2011) *El uso de los símbolos en el diseño escénico*. [En red]. Consultado el día 02 de marzo de 2011 en la World Wide Web: http://benjaminhernandez.suite101 .net/el-uso-de-los-simbolos-en-el-diseno-escenico-a35960

Koss, M. (2004) *Teatro, imagen y poesía. Esa difícil comunión.* [En red]. Consultado el día 25 de enero de 2011 en la World Wide Web: http://www.alternativateatral.com/ critica81-teatro-imagen-y-poesia-esa-dificil-comunion

Marcos, J. & Sánchez, J. (2007) *El reto de convertir la poesía en teatro*. [En red]. Consultado el día 02 de agosto de 2011 en la World Wide Web: http://www.madrimasd.org/blogs/documentacion/2007/12/10/80647

Márquez, C. (1996) *Roman Chalbaud o La otra Venezuela*. [En red]. Consultado el día 14 de marzo de 2011 en la World Wide Web: http://www.aporrea.org/ actualidad/a3833.html

Mendoza, N. (2007) *Juan Calzadilla: la reflexión del significado.* [En red]. Consultado el día 26 de julio de 2011 en la World Wide Web: http://www.letralia.com /177/ensayo02.htm

Padín, C. (2009) *Informe del Sexto Festival Mundial de Poesía. Homenaje a Juan Calzadilla.* [En red]. Consultado el día 26 de julio de 2011 en la World Wide Web: http://boek861.com/prorepv/pry/0%20caracas2.pdf

Serrano, S. (2002) *Teatro Latinoamericano*. [En red]. Consultado el día 14 de marzo de 2011 en la World Wide Web: http://usuarios.multimania.es/historia_ teatro/latinoamerica.htm

Suárez, R. (2002) La metáfora, arquitectura sensorial de la imaginación. *Sincronía Primavera 2000*. Universidad de Guadalajara. [En red]. Consultado el día 20 de agosto de 2011 en la World Wide Web: http://sincronia.cucsh.udg.mx/suarez2.htm

Teatro Alibi (2003) *You can't catch me!* [En red]. Consultado el día 23 de agosto de 2011 en la World Wide Web: http://www.theatrealibi.co.uk/educationpacks/You_ Can't_Catch_Me.pdf

Vázquez, M. (s.f.) *Palabra e imagen: De la transformación de los signos a los signos de la transformación*. [En red]. Consultado el día 23 de abril de 2011 en la World Wide Web: http://huespedes.cica.es/aliens/gittcus/lisignoscambio.htm

Zavadivker, M. (2005) La metáfora como recurso epistémico. *A Parte Reí. Revista de Filosofía*. [En red]. Consultado el día 23 de agosto de 2011 en la World Wide Web: http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/index.html

Tesis y trabajos académicos

Barriola, A. (2008) *Ave Crucis Spes Unica. Texto teatral realizado a partir del esquema del viaje del héroe propuesto por Joseph Campbell*. Trabajo de grado no publicado. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas, Venezuela.

Correia, A. (2008) *Alejandra Pizarnik: Poesía y muerte en las tablas*. Trabajo de grado no publicado. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas, Venezuela.

Martínez, E. (2003) *Tiempo para tres voces y un perro. Pieza teatral sobre la vida y obra de Emily Dickinson*. Trabajo de ascenso no publicado. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas, Venezuela.

O'Callaghan, A. (2004) *Clavel Verde y Picadilly… Paseando por la pose de Oscar Wilde, un Teatro de un Retrato*. Trabajo de grado no publicado. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas, Venezuela.

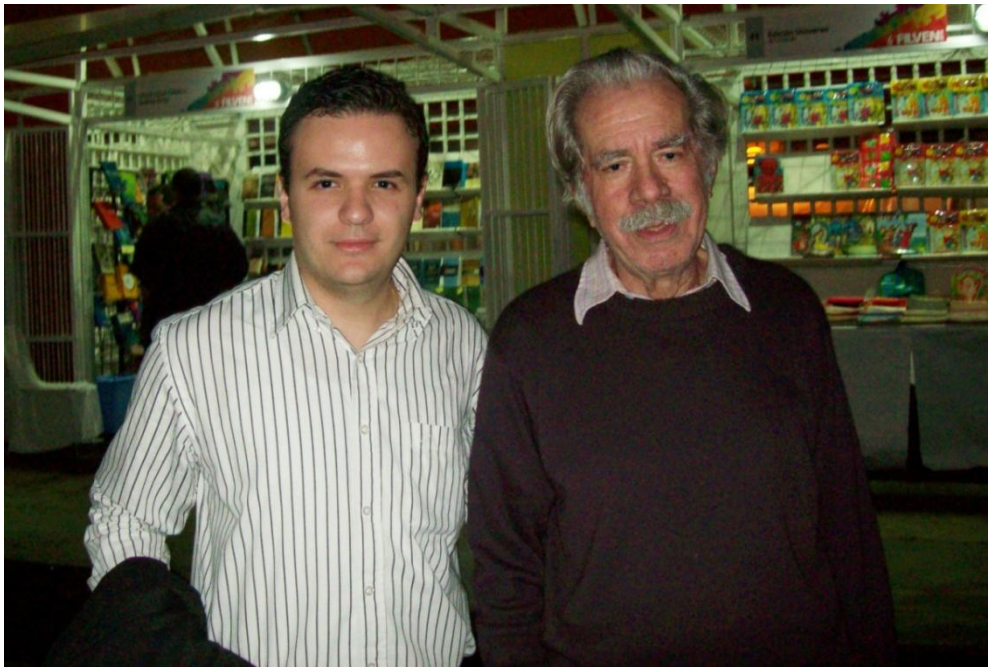
Fuentes vivas

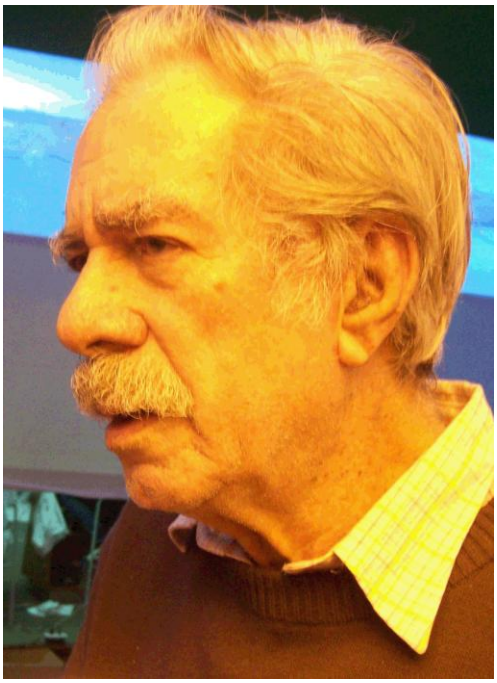
Calzadilla, Juan. Comunicación personal, noviembre 18, 2010.

Portella, Jorge Gustavo. Comunicación personal, diciembre 10, 2010.

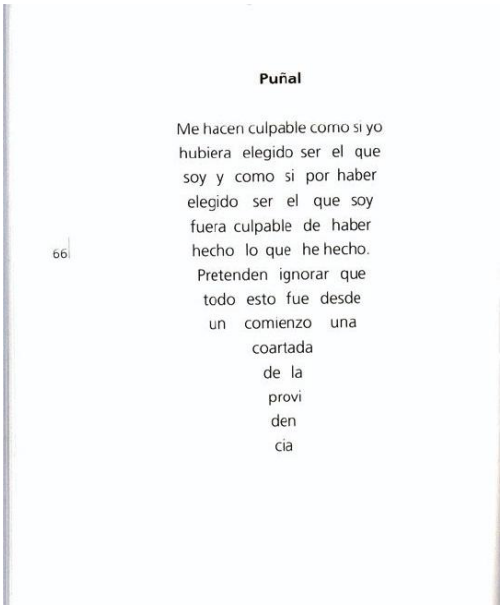
ANEXOS

Junto al maestro Juan Calzadilla (18/11/10)





Puñal escaneado de *Fragmentos para un magma*

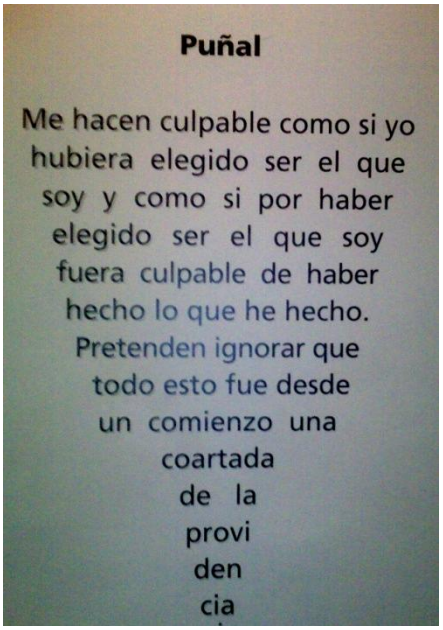


Puñal

Me hacen culpable como si yo
hubiera elegido ser el que
soy y como si por haber
elegido ser el que soy
fuera culpable de haber
hecho lo que he hecho.
Pretenden ignorar que
todo esto fue desde
un comienzo una
coartada
de la
provi
den
cia

66

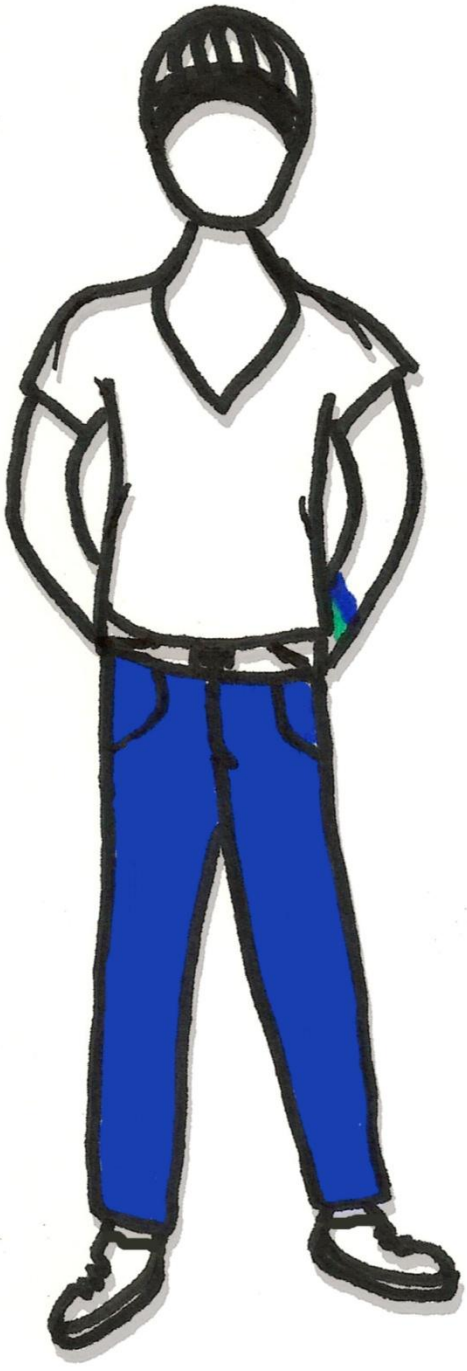
Fotografía de Puñal en la Exposición *Juan Calzadilla* en el Centro de Arte La Estancia, 2009



Puñal

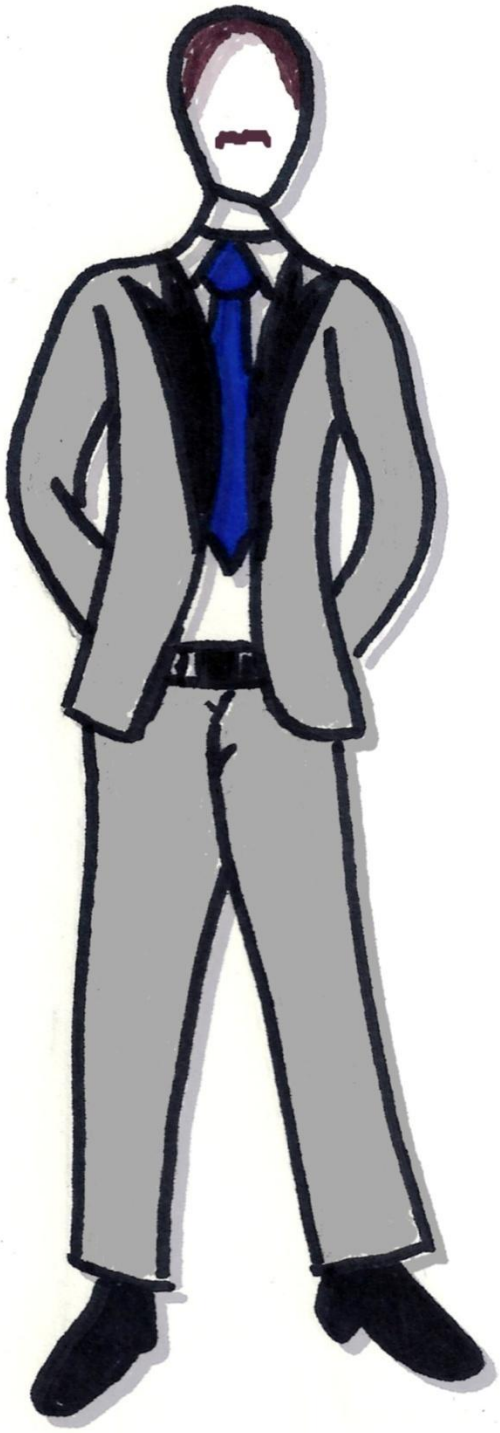
Me hacen culpable como si yo
hubiera elegido ser el que
soy y como si por haber
elegido ser el que soy
fuera culpable de haber
hecho lo que he hecho.
Pretenden ignorar que
todo esto fue desde
un comienzo una
coartada
de la
provi
den
cia

Propuesta de vestuario Julio

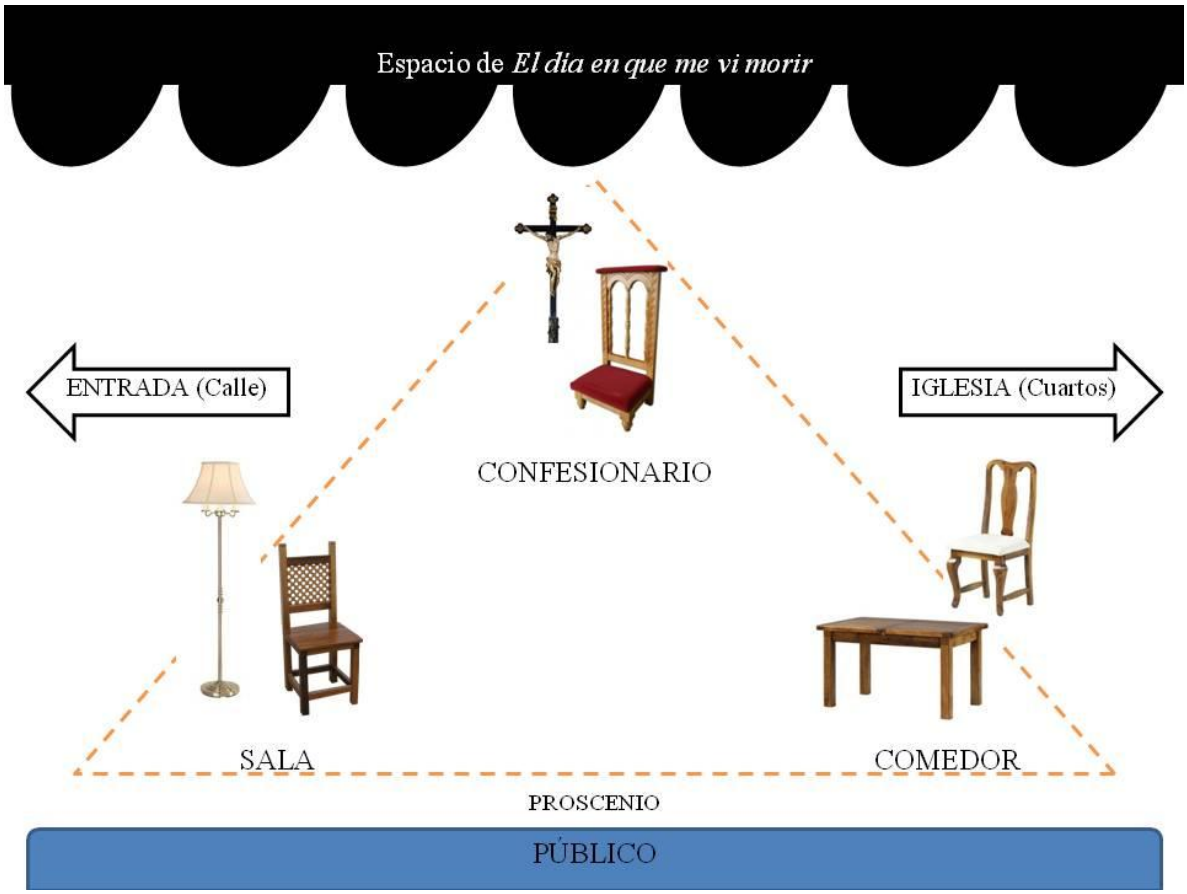


Propuesta de vestuario Tomás

Propuesta de vestuario Soledad



Propuesta de vestuario Víctor



Propuesta de escenografía

Entrevista a Juan Calzadilla realizada el 18 de noviembre de 2010

¿Qué efecto tuvo en usted ser el segundo de ocho hermanos?

Bueno, sabes que en los pueblos, hasta hace algunos años, se acostumbraba una figura de la filiación de la herencia en el hijo mayor. Como yo era el segundo, no tenía la responsabilidad de sustituir al padre porque éste hacía descansar en el primer hijo todo, incluso los negocios, entonces aproveché mucho esa libertad para viajar, para explorar, para leer, fue una experiencia muy buena, porque prácticamente yo me crié en el campo, entre un pueblo muy pequeño y unas serranías que son contiguas a Guatopo, donde unos tíos tenían unas tierras y no desaprovechaba la oportunidad de irme para allá, pasaba bastante tiempo en el campo y eso fue muy enriquecedor para mí porque estaba planteado en forma de aventura: descubrir, ver la presencia del paisaje, todo eso evidentemente me impresionó mucho.

¿Cómo podría decir que se desarrolló su infancia?

Mi infancia no fue muy feliz o alegre porque yo era un niño raquítico y sufría muchas enfermedades, sobretodo en la parte gástrica y cuando tenía alrededor de siete meses me dio cólera, así que estuve a punto de morirme y eso también me impresionó mucho. Luego, dentro de la felicidad que proporciona la libertad que uno encontraba para desplazarse a lo largo de toda la orilla del río, de las montañas, etc., había siempre los problemas comunes que puede tener un niño cuando no es una persona rica, como en mi caso, que era de una familia de recursos modestos que le costaba acceder a ciertas cosas como, por ejemplo, ir al cine cada vez que quería; de modo que no fue una infancia completamente feliz desde el punto de vista de la posición económica, pero feliz en cuanto a que disfrutaba mucho de la libertad y la imaginación, eso creo que fue muy importante sobre todo para mis primeros libros que están muy relacionados con la naturaleza, porque a pesar de que me califican como un poeta urbano, yo pienso que soy urbano dentro de una transición que va de una primera etapa de mucho contacto con el ambiente, que se refleja un poco en el título del libro *Ecólogo de día feriado* (2005) donde hay muchos poemas que se pueden considerar inspirados en la naturaleza, hasta la parte urbana –última– donde está el empoderamiento de la ciudad, que se expresa sobre todo en mis últimos libros.

¿Estudió en la escuela Ángel Moreno y luego se mudó a Caracas?

Sí, pero yo diría que hasta 1945, que entonces pasé al primer año de bachillerato en el Colegio Federado, que después se llamó Ramón Buenahora. Yo me vine a Caracas por voluntad de mi padre, que trajo a toda la familia para acá en 1947, pero no duramos mucho porque él era muy temeroso de la política y por entonces se hablaba mucho de golpes de estado y antes de que cayera Gallegos en 1948 ya estábamos de regreso en mi pueblo. Mi papá siempre estuvo pendiente de las noticias y de lo que estaba pasando, porque por todas partes se decía que ya el golpe de estado era un hecho. Al año siguiente, volvimos a Caracas. Cursé el quinto año en el turno nocturno porque trabaja en el día como secretario

en la empresa de mi tío Rafael Álvarez, que tenía una reencauchadora; pero antes había estado preso. Cuando salí de cuarto año me inscribí en el Pedagógico de Caracas para 1950-1951 y caí en una redada de la Seguridad Nacional, la policía política de Pérez Jiménez y me llevaron a la Cárcel Modelo (lo que fue después el retén de Catia), durante seis meses.

¿Qué impacto tuvo en usted esa privación de libertad y siente que esa época lo marcó desde un punto de vista político?

Fue muy importante porque como estuve bastante tiempo preso dedique todo eso a la lectura. Leía mucha prosa, sobre todo a los novelistas, a Dostoievsky y todas las tragedias y comedias de Shakespeare. Esa forma de convivir con la prisión es importante porque lo hacen a uno muy estudioso. Yo militaba en la Juventud Comunista cuando salí de la cárcel y volví a mi pueblo para dedicarme a las actividades del campo porque mi familia tenía una pequeña finca, aunque no me fue bien con eso, por el contrario, seguí teniendo frente a la dictadura una posición de combatiente, y ocurrió que se perseguía a los que estaban más comprometidos y uno tenía que "enconcharse", aunque fue productivo porque también lo dediqué a leer; esta vez más poesías que novelas. Por eso es que las primeras cosas que escribo son poemas, pero para mí era un pasatiempo, una distracción, yo no tenía ninguna intención de dedicarme a las letras.

¿Qué quería hacer?

Pensaba ver si podía adquirir unos terrenos en la parte del valle más fértil para sembrar, pero ocurrió que los que estábamos en el movimiento contra la dictadura habíamos fundado una biblioteca pública. Por esos días leía mucho a Whitman y escribí un poema muy largo llamado *La torre de los pájaros*, lo mandé a un concurso donde ganó el primer premio. Muy ilusionado me vine para Caracas porque creí que iba a ir a la Unión Soviética como promocionaba el concurso, pero nada de eso ocurrió. Para 1956 me encontré entonces en una situación sin oficio ni profesión y busqué a José Ramón Medina, poeta de Macaira, cerca de donde yo vivía, y me recomendó en *El Universal*, en el cual estuve dos años haciendo una columna llamada *El Papel Literario*, que era un resumen de lo que pasaba en Caracas alrededor de las exposiciones, de los museos y de los libros. Entré también en la Revista Nacional de Cultura como redactor y hacía cuatro reseñas de libros al mes. De eso viví por mucho tiempo.

¿Cómo se involucra con la pintura y su crítica?

En 1957 pasó una cosa bien interesante. Yo me había hecho amigo de una de las primas de Manuel Espinosa, Fidelia Rojas, una escultora de Guárico, cuyo trabajo era muy interesante y demostraba gran habilidad. Ella vino a Caracas y al comenzar estudios en la Escuela de Artes Plásticas, me invitó a ir a varias sesiones de escultura. Me familiaricé mucho con el trabajo de los artistas plásticos, en especial de aquellos alumnos que se reunían fuera de las aulas como Virgilio Trompis, Manuel Quintana Castillo, Luis Guevara Moreno y Regulo Pérez. Quise aprovechar la oportunidad de estudiar dibujo en un taller

libre que impartía Pedro González, pero no aguanté mucho porque me di cuenta que aprendía más copiando de los maestros clásicos que dibujando del natural. Descubrí que uno nunca reproduce un modelo que está viendo, siempre es distinto, nunca se logra captar exactamente el parecido a menos que se copie directamente la obra. Desde entonces combine la escritura con el dibujo, y cuando ejercía la crítica, firmaba con el seudónimo Esteban Muro, porque me parecía que alguien que fungiera de crítico no debería ocuparse de hacer obras, de pintar o dibujar. Adicionalmente, utilizaba ese seudónimo porque los periódicos recomendaban a sus columnistas, que estaban vetados por el régimen o política dominante, firmar con otro nombre puesto que no les convenía que colaborara un enemigo del gobierno.

¿Y su relación con el surrealismo?

Viajé a Maracaibo en 1956 donde trabajé con el grupo Apocalipsis, fundado por el poeta zuliano Hesnor Rivera, y me vinculé mucho con la problemática del surrealismo, con la escritura automática y el cadáver exquisito; aspectos que luego se verán reflejados en el grupo *El techo de la ballena*.

¿Qué fue *El techo de la ballena*?

Es muy complejo decirte eso porque tenía que ver con la política, con la intención de renovar un poco el lenguaje y el estilo para crear un frente o movimiento contra la poesía tradicional, la poesía medida, la métrica. Nos convertimos en una especie de franco tiradores de la literatura, planteando cosas nuevas. Tuvimos mucha actividad política alrededor de las cosas que sucedían con la revolución cubana, la acción despótica de Betancourt para encarcelar a la gente de izquierda y al mismo tiempo escribíamos buscando adoptar ciertas líneas del dadaísmo y del surrealismo que contribuían a cambiar las cosas, a darle otro viraje a la poesía y a la novela. También ocurrió que los movimientos pictóricos de moda para la época eran la abstracción constructiva y la cinética, las cuales contaban con mucho auspicio del Estado y todos pintaban dentro de esas perspectivas, así que cuando en el mundo surgieron propuestas novedosas como el neo expresionismo, que mandaba al diablo toda la racionalidad, la geometría, la matemática, la síntesis de la arquitectura, el arte plástico y el arte programado, fueron adoptados por el grupo. Para 1957 dicho movimiento se llamó Informalismo, nosotros nos hicimos portavoces de esa tendencia y lo formamos para hacerle resistencia a la corriente oficial y triunfamos cuando la misma gente del abstraccionismo comenzó a hacer arte informalista.

Haciendo referencia a la actividad comunista en su vida ¿sigue viendo al comunismo como lo hacía en su juventud o algo cambió?

La evolución de mi obra ha sido algo muy personal pero, como puedes ver en los libros, ha sido una poesía social, siempre comprometida con lo humano, la situación del hombre en las ciudades, la contraposición entre campo y ciudad como una vía para la alienación del ser humano en cuanto cambia su hábitat ecológico por el de la urbe que es

infernal; entonces la parte política que puedo sustentar como posición ética ante la vida está representada en mi obra poética por una corriente urbana, a veces crítica, a veces irónica, pero que no ofrece un compromiso directo con una posición política que caduca en el poema mismo; no necesariamente una poesía política es carcelaria o panfletaria. La posición que yo tenía en esos primeros años que se inclinaba a una posición de izquierda se ha mantenido, ha existido una coherencia o continuidad. ¿Uno tiene que ser coherente con sus ideas, no te parece?

100% de acuerdo.

Usted mencionaba que esperaba poder ir a la Unión Soviética luego de ganar su primer concurso de poesía ¿cree que lo que sentía por el comunismo en esa época es igual a lo que siente ahora? ¿Ha evolucionado?

El techo no deriva del comunismo, era más bien anárquico y yo después de haber estado preso y de haber actuado como dirigente político en Guárico en oposición a Pérez Jiménez y al plebiscito que planteaba, yo no tenía una militancia ortodoxa. Nosotros en *El techo* buscábamos una posición crítica del comunismo como el MIR y el MAS. Peleábamos con los teóricos del partido comunista, que decían que nosotros hacíamos una apoteosis de la basura, escatologías, que eso no se podía alinear con unas posiciones políticas de izquierda sino más bien con las del adversario, como la CIA y todas esas cosas. Éramos más bien como anarquistas y yo he sido muy crítico, incluso ahora ante las posiciones dogmáticas.

¿Se puede decir entonces que su posición personal desde la izquierda ha sido una posición crítica del sistema?

Claro. A todo lo que resulta dogmático y sistemático a un grado que impida la libertad de las personas.

Tuvo una época en la que se dedicó a dirigir extensiones culturales en las universidades y los museos ¿qué puede decirme de esos tiempos?

La experiencia que adquirí en el museo de Bellas Artes, donde estuve desde 1959 hasta 1967, fue clave para mí porque durante toda esa experiencia, cuando se hacían muchísimas exposiciones, se traían muchos artistas nacionales y extranjeros a través de las fundaciones y los convenios con los gobiernos, yo era muy acucioso con respecto a todos esos movimientos que se presentaban. Incluso, todo lo que sé de artes plásticas se lo debo más que todo a la comunicación con las obras y con los artistas mismos. Tu puedes ser un erudito en las artes plásticas, pero si no has visto las obras ni has hablado con los artistas, se comienzan a crear ciertas dudas y eso es lo que está pasando hoy en día con los llamados "críticos", que terminan siendo curadores porque se les hace muy difícil conciliar la parte teórica que se ve en las escuelas, con la parte práctica de hacer obras, la parte manual, artesanal y el contacto directo con los artistas. Hoy el arte se estudia en los libros porque se

ha dificultado muchísimo el acceso a los originales, y ¿dónde están los originales? Los museos son muy pobres y no exhiben constantemente las obras, incluso se han dispersado luego de sus ventas. Tener un conocimiento del arte plástico moderno y contemporáneo en Venezuela es prácticamente imposible, desde el punto de vista de lo objetivo, de lo real.

¿Qué significó el Premio Nacional de Artes Plásticas?

Eso fue muy difuso porque el veredicto no aclaró el porqué me dieron el premio. Dijeron que se debió a mi labor como comentarista y crítico de arte en el país, y que el premio era un reconocimiento a esa labor, pero agregaron que también era un dibujante muy reconocido. El fondo de la cuestión es la siguiente: la tradición de atribución de los premios oficiales de artes plásticas se orientaban a reconocer una vez a un pintor y otra vez a un crítico profesor; quizás yo caí en ese intervalo en que les tocaba dárselo a alguien que tuviera más que ver con la crítica que con la hechura de obras.

En la contraportada de la reedición de su ensayo *Bicéfalo* de 2006, le atribuyen el Premio Nacional de Literatura ¿es esto cierto?

No, yo no tengo premio de literatura. Lo que pasa es que existe una tradición –la cual no está estipulada en las bases– de darle el premio a quien no lo ha recibido, ya que el mismo significa una pensión que, aunque modesta, no es bueno que lo gane alguien por segunda vez; es preferible entregárselo a otro y que reciba su mención. Es algo muy fraternal y solidario. Esa es la filosofía de los Premios Nacionales.

¿Usted está de acuerdo y no siente ninguna inquietud por no haber recibido la mención en Literatura?

Para nada. A mí no me importa eso porque tampoco esperaba el premio. Eso es una cosa sorpresiva, yo no lo quería creer cuando me llamaron e incluso les pregunte el porqué de la mención.