

« MARAVILLA ESTAR », UN OBJETO EXTRAÑO

Víctor Viviescas*

1. TRADICION Y/O RUPTURA

En 1896 en París, precedido de una excitante espera irrumpía el sonoro !Merde! del descomunal señor Ubú de Alfred Jarry, inaugurando la senda escatológica de la vanguardia en su afán provocador y escandaloso de derruimiento del alambicado aparato francés del teatro del romanticismo.

El impacto sonoro, histriónico e histórico de monsieur Ubú resuena todavía en los estudios de la tradición teatral de Occidente, que lo reseñan prolijamente. En nuestro caso se trata de resaltar un rasgo revelador que articula en un mismo gesto lo heurístico con lo propio de una tradición: Ubú y toda su cohorte de mandrines son desmesuras con un tejido «a lo Shakespeare». Es decir, el derruimiento de un cierto aparato clásico moderno del teatro apela a los arquetipos de la tradición fundadora del teatro de la época moderna en el renacimiento. Parecería que la asfixia en la que desemboca el teatro de personaje, después del abandono de la senda de la comedia del arte con su teatro de roles, sólo puede ser superada mediante la provocación del estallido de sus formas y mediante el retorno a la cita de sus formas primigenias.

Es claro que no se trata de una actitud nostálgica, por el contrario su condición provocadora y subversiva se hace evidente. Pero esta misma actitud señala dos características: de un lado la ruptura se acoge a una cierta continuidad, al introducir una refocalización de los elementos -fragmentos- del espíritu original: la tradición es citada como arquetipo, así sea mediante la reconstrucción de un simulacro. Por el otro lado, la revolución de lo teatral apela a la cita de lo teatral mismo exhibiendo una voluntad intertextual y autorreflexiva: el teatro para provocar su ruptura con lo teatral se autorefiere a sí mismo, remitiendo al espectador a un referente que es él mismo un texto.

En nuestro acercamiento a «Maravilla Estar» queríamos advertir al lector de esta condición de continuidad en la ruptura de la que participan algunas obras que en un momento dado actúan como articulación de dos momentos cualitativamente distintos de un modo de producción dramática.

**Dramaturgo y director teatral.
Maestría en Literatura
Universidad Javeriana*

2. ELEMENTOS QUE CARACTERIZAN A MARAVILLA ESTAR COMO OBRA DE TRANSICION

Señalemos desde ahora que «Maravilla Estar» no es una ópera prima, la obra no desdice, ni repudia, ni reniega de características propias de la dramaturgia de García, las que por lo demás se solaza en citar: la carnavalización como procedimiento estilístico en la construcción de la situación y el personaje; el extrañamiento como procedimiento discursivo; la inclusión del espectador en las consecuencias éticas del discurso ficcional; la apelación al humor y, de modo preciso, a la ironía como tropo y como senda epistemológica, entre otros varios aspectos.

Si podemos permitirnos el citar una tradición que antecede a «Maravilla Estar», exhibir cómo la misma se transparenta en ella, tenemos por fuerza que buscar su extrañeza no en una pretensión de originalidad sino en una potencia de alteridad. Más que en una condición heurística en una voluntad de otredad, de ruptura.

El análisis del presente ensayo está animado por una percepción de la obra como texto de transición. Así, buscará resaltar los elementos que se inscriben en la tradición ya del autor, ya del teatro colombiano. Pero, al tiempo, buscará exhibir los procedimientos, los elementos o los momentos de la obra en que aquella tradición se encuentra rebasada.

Son tres las categorías fundamentales que especifican a «Maravilla Estar»: la voluntad de juego, la fricción de temporalidades heterogéneas y concomitantes y la autonomía referencial de la dimensión espacial de la obra.

La voluntad de juego aparece como actitud que impregna al texto y que tendrá consecuencias abrumadoras en la construcción de la fábula, en la estructuración de la dimensión discursiva del texto, en los aspectos temáticos de la obra y en la estructura de recepción del espectador. Claramente pueden intuirse las consecuencias de tal actitud en los aspectos semánticos de la obra.

La dimensión temporal se articula a la voluntad de juego mediante procedimientos de tematización y trammatización de la misma. De modo privilegiado soporta la función de deconstrucción y relativización de la lógica de la obra, desplazándose de ser condición que posibilita el relato a nudo argumental y también -de modo definitivo- a modalizador de la recepción del espectador.

Finalmente, la dimensión espacial soporta la función de extrañamiento del relato, lo que llamaremos voluntad de exotismo, que instaura la autonomía referencial del relato, construyendo un ámbito autónomo, privilegiadamente ficcional y auto suficiente.

No obstante, esta misma espacialidad proveerá la clave de lectura que permitiera develar cierta fractura de la obra que a nuestro juicio aparece en el último cuadro; fractura que opera como postergación del proyecto disgresivo que la ha animado y que provoca una reificación de sus procedimientos clásicos, lo que denominaremos «sujeción a la voluntad de sentido».



3. LA OBRA:

DESCRIPCION SUMARIA

«Maravilla estar»(1) se estructura en diez escenas o fragmentos cortos, cada una de ellas con un título:

- I PRESENTACION
- II ALICIA LA MENTALISTA
- III LA TORMENTA
- IV EL CAMBIO
- V EL REGRESO DE ALICIA
- VI LA PRIMERA MUERTE DE BUMER
- VII LOS JUEGOS DE ALICIA
- VIII LA BODA DE ALICIA
- IX RECAPITULACION
- X EL SALTO

Los personajes que aparecen en la pieza -Aldo, Bumer, Alicia, Fritz y Marcos- presentan una primera diferencia formal: la continuidad presencial. La presencia de Aldo es continua: su ingreso al espacio de representación inaugura la obra y su abandono del mismo la clausura. Los demás personajes no participan de esta estabilidad.

Otra diferencia formal notable se presenta en la continuidad del personaje: Aldo se mantiene estable e igual a sí mismo a lo largo de la representación. Por contraste, Bumer aparecera inicialmente como tal en las tres primeras escenas; en la cuarta se transformará a los ojos del espectador en un hombre joven que es Fritz; en la sexta escena morirá como Fritz-Bumer, para reaparecer en la escena VIII como el Bumer original, el que se mantendrá hasta el final de la obra.

Un proceso similar sufrirá Fritz, quien en la escena IV intercambiará su rol con Bumer hasta la escena VI en que retoma su condición original.

Alicia se presenta en la obra en la escena II como una mujer joven mentalista. Hacia el final de la escena sufrirá un desmayo que explica por estar embarazada. En la escena V reaparece con Marcos su hijo de cinco años. Y en la escena VII se presenta como una Alicia más joven. En su última aparición en la escena X estará acompañada de su hijo Marcos, ahora de siete años.

Esta diferencia formal de los personajes expresa una condición de la obra que llamaremos su elusividad. Como relato se resiste a la reductibilidad. Mas aún: intentar su síntesis supone la asunción de una cierta lectura. Pero la obra ofrece un modelo de lectura bifurcado: continuamente se abre a dos o más posibilidades de relato.

4. RASGOS Y SINTOMAS:

INVENTARIO

4.1 ESCENA/ESCENARIO

4.1.1 UN ESPACIO QUE ES UN LUGAR VACIO TRANSITORIO

La escritura dramática permite el juego de dos dimensiones espaciales; el texto debe describir el espacio de representación e inscribirlo en el escenario. La inscripción del espacio figurado se obtiene mediante la escritura por indicaciones o inferida en los diálogos de los personajes.

«Maravilla Estar» se aprovecha de esta condición del género para articular un doble texto, para introducir desde la categoría espacial la no solución de lo que llamaremos el relato y su doble.

El espacio es un vacío; espacio de transición que por momentos coincide con un escenario vacío y en otros con un lugar devastado, despojado. Esta doble valencia se verá reforzada por la acción de los personajes sobre el espacio que, simulando la labor de los tramoyistas, traerán al espacio (=a la escena) los objetos y muebles que requiera la acción.

Es un espacio también de transición, que al inscribirse en la historia de Aldo adquiere el valor de zona de articulación del «allá» de donde proviene en su huida y del «enfrente» al cual, finalmente no llegará, pero es también un lugar indeterminado, que Aldo no logrará nunca determinar:



Fotografía: Enrique Carriazo

(1) García, Santiago. Maravilla Estar, Rev. Tramoya, No. 23, Universidad Veracruzana, pp 90-134.

«En medio de un escenario vacío aparece un hombre vestido de explorador con una maleta en la mano y un maletín colgado en el hombro. Mira a todos lados.

ALDO

!Ah de la vida!... (Pausa) ¿Nadie me responde? Ni el más leve ruido... Ni del impreciso horizonte a mis espaldas; ni de esta oscura presencia delante de mis ojos. (...) Sólo un lívido vapor... quizá nubes de polvo.. allá a lo lejos... allá enfrente.... (...) Bien, entonces, comprobada mi soledad total, aquí me quedo. Por fin la paz, la libertad, el campo ancho y abierto. (...) Este será el término de mis dudas, el fin de mi cruce por la estepa que queda atrás.

(...)

VOZ

¿Qué, pensó que la cosa era tan fácil? !Ni se crea mi amigo!" (2)

Y más adelante:

«ALDO

¿Irá a llover? (BUMER lo mira sonriente.) No sé... lo preguntaba sólo... por saber.... por enterarme...

(...)

BUMER

!Claro! !Muy ingenioso! Mire, no se haga el idiota, con esas preguntas no va a encontrar lo que quiere. En dónde está. Es eso lo que quiere saber, ¿no?



ALDO

Claramente, señor.» (3)

O, en la misma escena, p.105:

«ALDO

(...) Usted tiene que comprender mi situación. No tengo ni idea dónde estoy y sobre todo qué hay allá... adelante. (...) O... por ejemplo usted... o Bumer... o (Señala a Fritz.) ¿De dónde salen?»

4.1.2

INTRAESCENA-EXTRAESCENA

Señalamos ya la condición de articulación del espacio entre un atrás y un adelante que no están representados. Esta extra escena, digamos longitudinal, se amplía también, enigmáticamente, a unos laterales difusos que el espectador no ve y que tampoco Aldo visita. Esos laterales, confundiendo de nuevo con los propios de un teatro son prohibidos y, aparentemente, pletóricos de objetos: de allí provienen personajes, vestidos, butacas, mesitas, muebles, cuerdas y lazos, trapecios y carpas de circo. La homología de estos laterales con las bodegas de un teatro son sospechosas, y articulan de nuevo esa vocación equívoca de texto y su doble: una lectura puede reducir todo a una simulación propiamente teatral. Pero al tiempo, la posibilidad de que este espacio esté profusamente poblado y tenga su propia entidad figurativa queda flotando en la percepción, en la del espectador, pero también en la de Aldo.

De una manera sintomática, Aldo no abandona nunca el fragmento de espacio visible para el espectador (=no sale nunca de escena), de algún modo esta extraescena sería un espacio de mayor inseguridad para el personaje y, en todo caso, vedada para él como extranjero.

Finalmente, queda por señalar la autonomía del espacio, que no representa nada, y que en cambio está dotado de una gran plasticidad que le permite convertirse en ámbito de cualquiera de los ceremoniales que se realizan, plasticidad y carácter que adquiere de los disímiles objetos con que lo pueblan. De nuevo aparece aquí la ostentación de los mecanismos de enunciación, una especie de provocación de creencia del espectador en la realidad virtual que la escena construye. Valga mencionar cómo el procedimiento no se confunde con el propiamente brechtiano en

(2) García, Op. cit. p.97

(3) Ibidem, p.102

(4) Excepto en la escena final, como tendremos ocasión de demostrar adelante.

la medida que el proceso de desmitificación de la ficción nunca es completo(4): solamente se insinúa, se provoca, sin estabilizarse y, por lo tanto, sin poder ser denominado por el espectador: es sólo un procedimiento alusivo.

4.2 TIEMPO Y TIEMPOS

Una primer dimensión del tiempo es el AHORA ESTANCO, que corresponde a un eterno mediodía que apenas sí se ve alterado por tormentas que caen desavisadamente y que cesan de la misma manera; recurrentemente es el medio día:

I PRESENTACION

«ALDO

Por la posición del sol podríamos deducir que debe ser medio día. Ni una sola nube en el cielo.» p.96

II ALICIA LA MENTALISTA

«ALDO

¿Cómo qué horas son?

BUMER

Medio día. Oiga

(A lo lejos suena una sirena.)» p. 101

(...)

(Aldo mira hacia al cielo por un momento.)

ALDO

Parece que no va a llover. No hay una sola nube en el cielo.» p. 103

Más adelante:

«ALDO (Mira al cielo.)

Sí, ya debe ser por lo menos la una.» p. 104

Y al final de la misma escena:

«(FRITZ mira hacia arriba y se queda así con la boca abierta.) (ALDO mira hacia arriba, el cielo se ha nublado rápidamente.)

ALDO

!Justo era lo único que faltaba! !Ahora va a llover!» p. 106.

De esta forma se construye una primera secuencia, no obstante, luego de la fuerte tormenta de la escena III LA TORMENTA y de la penumbra de la IV EL CAMBIO, lo que se restablece en la escena V EL REGRESO DE ALICIA es de nuevo el medio día: «*La luz cambia: regresa el medio día radiante*» p.110

Y así se conserva:

VI LA PRIMERA MUERTE DE BUMER

«ALDO (Mira hacia arriba.)

Dado que es aproximadamente medio día y que el sol cae directamente, preferiría (un whiskey que le ofrecen) con soda y hielo.» p. 114

Para de nuevo ser amenazado por la tormenta, en el mismo cuadro:

«(El cielo se ha nublado. Hay amenaza de tormenta.) p. 115

(...)

«FRITZ

...Rápido, de un momento a otro se descarga el aguacero.

(...)

(ALDO queda solo en la mitad del escenario, desconcertado. Mira hacia el cielo.)

ALDO

El cielo se ha nublado y de pronto va a llover. Imposible saber la hora sin el sol..» p. 116

Pero el sol aparece en la escena VII LOS JUEGOS DE ALICIA, conjurando a la tormenta:

«ALDO

...Hace sólo un momento parecía que se iba a descargar el diluvio universal... y ahora...

ALICIA

(Sonríe.) ..y ahora...

ALDO

...ahora, por ejemplo, usted me parece más joven.» p. 117

Pero es sólo por un momento, la escena VIII LA BODA, termina con la tormenta, la penumbra y la desesperación de Aldo:

«ALDO

(Mira al cielo.) *Este maldito clima es una desgracia. Deberíamos retirarnos de aquí. Parece que va a llover.»* p. 124

Lo que en efecto ocurre a continuación, sumiendo a ALDO en una desesperación que acompaña la noche que, por fin, se hace en la obra en la escena IX RECAPITULACION:

«ALDO

Pero, hace frío.

FRITZ

Cae la tarde.

ALDO

Se diría que anochece.

FRITZ

(...) Mejor es que se cubra. Podría atrapar un resfriado.

ALDO

(...) Mire: las estrellas.

FRITZ

(...) Sí señor. Son las constelaciones de verano.

ALDO

(...) Me siento como si estuviera en el centro del universo.

FRITZ

Bueno, más bien yo diría, si me permite el señor, que vamos hacia el centro.» p. 127

Para terminar la obra, en un tiempo no atmosférico, de circo, en la escena X EL SALTO, y en una penumbra «totalmente teatral», al final de la misma escena y de la obra.

¿Qué clase de tiempo es este que hemos denominado TIEMPO ESTANCO? Ahora podemos saber que es un tiempo inmóvil que aunque no evoluciona, termina a pesar de todo, transformándose: describe una extraña jornada de una o dos horas de medio día, que termina en un oscuro ocaso.

Una jornada de una o dos horas, que coincide de forma providencial con el previsible tiempo de la representación. Notamos acá un procedimiento de amalgamiento del tiempo objetivo de la representación y el tiempo transcurrido para Aldo. Este amalgamiento tiene consecuencias reveladoras.

Uno de los aspectos que determinan a «Maravilla Estar» es lo que denominamos la competencia, la tensión, de un doble relato. Esta ambigüedad no está resuelta en la obra, y la permite la coexistencia de dos temporalidades de estructura diversa. Es esta coincidencia del tiempo de Aldo y el tiempo del espectador, la que funciona como uno



de los elementos de apertura del texto, como uno de los elementos que lo deconstruye incesantemente y posterga su estabilización.

El otro tiempo es el ARBITRARIO TRANSCURRIR.

Atrás señalábamos la no sujeción a la continuidad del tiempo para los personajes del campo de Alicia. Sí es posible que el espectador deconstruya el sintagma de la representación y reconstruya una estructura de acontecimientos con un orden lógico y causal, pero la obra no lo promueve. Quiere esto decir que el espectador lo puede hacer pero corriendo el riesgo de que sea arbitrario.

En la diferencia del recurso a la deconstrucción y la intertextualidad entre la modernidad y la postmodernidad, podemos señalar cómo una voluntad de formalización y de ostentación de esta formalización aparece ya en la modernidad, pero el resultado es estable, se cierra en su significación. En la postmodernidad, y ese sería el caso de «Maravilla Estar», esta alteración consciente de la cadena causal y temporal no está reconstituida. Puede completarla el espectador, pero a riesgo de estar cometiendo una arbitrariedad.

Este funcionamiento del tiempo, que no puede ser descrito por procedimientos sensibles, que es en sí mismo una categoría meramente escritural-ficcional, permite la recurrencia al procedimiento del relato en abismo, forma de autoreferencia que obtiene como resultado una bifurcación y una densificación del objeto «relato» el cual, a la manera de las escaleras de Scher, construye una geometría que es meramente virtual, que no puede ser verificada sensiblemente.

En «Maravilla Estar» la conjunción de los procedimientos de temporalidades friccionantes y de autoreflexión, de «relato en abismo» operan como responsables de la postergación del sentido, de lo que cita Pavis (5) como «depósito de sentido»; que posterga tanto tiempo como es posible la inscripción de la representación en unas precisas coordenadas espacio-temporales y socio-históricas.

Es conveniente recordar, aunque se deduce de lo dicho, que esta aportación a la postergación del sentido es compartida por lo que más adelante expondremos como voluntad de juego.

Antes de ello, veamos el momento en que ALDO se enamora de una Alicia «más joven», escena que está íntimamente relacionada con la autoreflexividad del texto, el texto en abismo.

VII LOS JUEGOS DE ALICIA

«(...Entra Alicia en bicicleta. Lleva una falda muy corta y la cabellera negra suelta. Da una vuelta alrededor de Aldo, éste se queda maravillado viéndola. Se ajusta el gabán y los anteojos y se acerca a ella.)

ALDO
Alicia...

ALICIA
¿Cómo dijo? (Para la bicicleta.)

ALDO
Alicia.

ALICIA
¿Sabe mi nombre?

ALDO
Claro.

ALICIA
¿Me conoce?

ALDO
Según usted, hace cinco años.

ALICIA
¿Y según usted?

ALDO
Hace una hora... (Mira al cielo.) ...o algo más.

ALICIA
¿Está seguro?

ALDO
Ahora no sé... todo es tan inseguro... Hasta el tiempo... Mire (Le señala el cielo.) Hace sólo un momento parecía que se iba a descargar el diluvio universal.. y ahora...

ALICIA
(Sonríe.) ...ahora...

ALDO
...ahora, por ejemplo, usted me parece más joven.

ALICIA
¿En relación a quién? ¿A mí misma?

(5) Pavis, Patrice. La herencia clásica del teatro postmoderno. Rev. Apuntes de Teatro, Primavera 90 - Verano 91, Universidad Católica de Chile, pp.117-127.

ALDO
Claro, a usted.

ALICIA
A mí. (Ríe.) Si ahora es la primera vez... Este no es un juego, pero si usted quiere yo le podría proponer uno. (Ríe) ¿Le gusta jugar?» p. 117

Son claros en la secuencia los desafíos y las ambigüedades que propone el texto. Tanto para el espectador como para los personajes. Y no sólo para Aldo, sino también para Alicia, la cual no hace en ningún momento ostentación de conocer la clave de funcionamiento del tiempo, ni delata su arbitrariedad. Tan sólo, a veces, se afirma en la condición del juego como especie de plasma universal que acoge las posibles incoherencias, incoherencias que no lo son para ella.

Además del entramado del tiempo, señalábamos la geometrización y densificación del relato a su interior mismo por el procedimiento de su autorreflexión.

La secuencia del libro «El castillo de ho-an-ho», puede servir de ejemplo.

El libro es introducido en II ALICIA LA MENTALISTA:

«ALICIA
(Adivinando lo que Aldo trae en su maleta.) ...un libro.

BUMER
¿Título?

ALICIA
El palacio de HO-AN-HO

(...)

BUMER
¿De quién es el libro? Autor.

ALICIA
Garga Saka. Sanka Garga.

BUMER
Sin interés.» p.100

Reaparecerá luego en la escena V EL REGRESO DE ALICIA, vinculado con la renovación de las prendas, la involución del tiempo y el vínculo con Alicia en un pasado que se renueva ahora, antecediendo la escena citada de la bicicleta:

«ALDO
Inventario. Ahora, como dicen, estoy cerrado por inventario. Veamos: dos camisas... blancas, un pantalón

marrón, dos mudas de ropa interior... dos medias... un libro. El Palacio de HO-AN-HO. (Lo hojea lentamente. De él cae una foto, la mira y dice:) Una joven en bata... Parece ella; pero es menor que Alicia. (...) Ahora, mirando con mayor detenimiento... todos estos objetos... no sé... me parecen más nuevos.... (...) y no estaban así cuando salí... y el pantalón... ahora me parece en un excelente estado. Extraño, pero recapacitemos...» p. 113

Y se insertará finalmente, en la solución de la obra, en X EL SALTO, en el cual emerge del nivel del libro para articular el tiempo de Aldo y el de Alicia Maravilla Estar:

X EL SALTO

«(Bumer vestido de presentador-domador de circo aparece en medio de la música de fanfarria que ha llegado a su máximo nivel.)



BUMER

(Secándose el sudor con un pañuelo.)

!Señoras y señores, damas, caballeros y niños! Ante ustedes la rutilante, la maravillosa, la internacional, venida nada menos que del legendario palacio de Ho-an ho, la funambulista y mentalista de fama internacional: !Alicia Maravilla Estar!

(Entra Alicia vestida de trapecista con malla de lentejuelas multicolores y capa de fantasía oriental, seguida de su hijo Marcos, también en resplandeciente atuendo de acróbata.)» p.131.

4.3 VOLUNTAD DE JUEGO

Hemos mencionado la condición elusiva del texto. Debemos señalar que la obra elude tanto su definición como alude varios desarrollos virtuales. Discurso que elude la estratificación y alude una potenciación de relato o, incluso, de mejor manera, de relatos.

Exhibíamos como síntoma de esta condición la renuencia de la obra a dejarse sintetizar. Debemos avanzar en esta condición señalando en la obra una voluntad de estructuración progresiva que presagia distintos relatos concomitantes o relatos virtuales que podrían coexistir en la representación. Esta condición es la que exige en mayor medida un trabajo de escritura del espectador.

Esta doble productividad se manifiesta en la obra como voluntad de juego: el texto se autorrefiere como juego, como virtualidad no dejándose reconocer como verosimilitud, como mimesis ni, incluso, como coherencia clausurada.

Al tiempo, esta ostentación de su virtualidad tendrá consecuencias en dos esferas distintas: en el plano filosófico, en el cual promueve una estructura de universo ficcional en la que el destino aparece como protocolo que se impone en contra o a pesar de la voluntad de Aldo. Y en el plano de la escritura, en el que promueve una dimensión del texto como virtualidad, como rasgos dispersos no estables.

Señalemos algunos de estos procedimientos.

A. Protocolo y conciencia de rol

La irrupción de Aldo provoca una separación, una fragmentación: existen dos universos fenomenológicamente diferenciados: el que funda la lógica, la razón y la percepción de Aldo. Y el otro: el fundado por la particular lógica de los demás personajes.

Llamemos a este segundo universo el universo de Alicia. Este universo no se funda en la lógica, tampoco en la razón y exhibe un desenfado para considerar la percepción. No es un mundo sensible, es un mundo formal: su



lógica es la del protocolo. Su evolución es por saltos, no progresiva ni causal ni temporalmente. El juego puede introducir modificaciones a su estado, las que tienen un estatuto ontológicamente similar al de los acontecimientos.

Veamos cómo funciona en la boda:

«Entra Bumer vestido de sacerdote. Detrás viene Fritz, con frac y dos valijas enormes.)

BUMER

(Obispo y oficiante.) !Aleluya! !Aleluya! Mis queridos, mis amorosos pichones. Ya les tenemos todo listo para la ceremonia que en breve se llevará a cabo en este mismo sitio, donde han ocurrido tantos y tan maravillosos acontecimientos.

(...)

ALDO

(Retrocede.) Pero cómo es posible... no era usted... (Señala a Bumer.)

(Fritz toma la bicicleta y la saca de la escena. Después abre las valijas y va sacando un vestido de novia, un sacoleva y un cubilete.)

ALICIA

!Usted no puede hacer esto así, Bumer! Está precipitando los acontecimientos. El tiene que pensar un poco más sus decisiones.

BUMER

Querida hija mía, tú cumple con los sagrados deberes que te impone el destino. No pretendas desviar el curso de lo señalado por la necesidad. No tenemos tiempo que perder. Disponemos sólo de escasos minutos, que deben ser estrictamente respetados. Como debe ser. ¡Obedece!»
p. 122

La respuesta a la demanda del protocolo, su asunción, afecta también a Bumer, en la escena IV EL CAMBIO:

«**BUMER**

(Se para del asiento donde se estaba desmaquillando y empieza a retroceder.) Le suplico que no se meta en mi vida privada, Fritz. Yo no soy ninguno de esos miserables como para que usted piense en tratarme igual. Jamás he faltado a mis obligaciones, Fritz, jamás, usted más que nadie es testigo.

(...)

¡Reblandecido! Nadie puede acusarme de eso. Ni siquiera de tolerante. Todo lo contrario porque entiendo, tal vez mejor que usted, el peligro que representan esas cucarachas.

(...)

FRITZ

... Usted necesita beber porque no soporta ya la tensión de este trabajo. ¿No es así?

(...)

BUMER

Está bien, está bien. No más sermones. Déjeme; voy a terminar de arreglarme. (Bumer se pone un gabán negro, largo, de cuero, unos anteojos de chofer y una cachucha. Es como si hubieran cambiado de papeles.)» p. 109

B. Autorreflexión

El juego se reconoce como proclive al sin sentido y a la confusión. Su sanción no se busca ni en la verosimilitud, ni en la coherencia, sino que se adquiere por su condición misma de juego:

«**ALICIA**

¿Usted no cree en el juego de la imaginación? Bien, tiene toda la razón. Pero de todas maneras es un juego de trucos, de señales, tonos, entonaciones... un juego... pero difícil... créame, agotador...

ALDO

Sí, me imagino. De todas maneras no ha respondido a mi pregunta.

ALICIA

¿Qué era?

ALDO

Cómo supieron con tanta precisión...

ALICIA

Pero si le acabo de decir... no tiene nada de misterioso... es un juego... Imposible que no entienda. « p. 104

C. Comedia de Equivocaciones

Los límites dilatados que propone el juego autosancionado, permitirán la transferencia de los datos del protocolo al universo fenomenológico de Aldo. La articulación entre estos dos universos heterogéneos la promueve el equívoco; como procedimiento para incorporar a la historia de Aldo lo que sensiblemente no ha experimentado pero que, a juicio de los otros personajes, debe asumir.

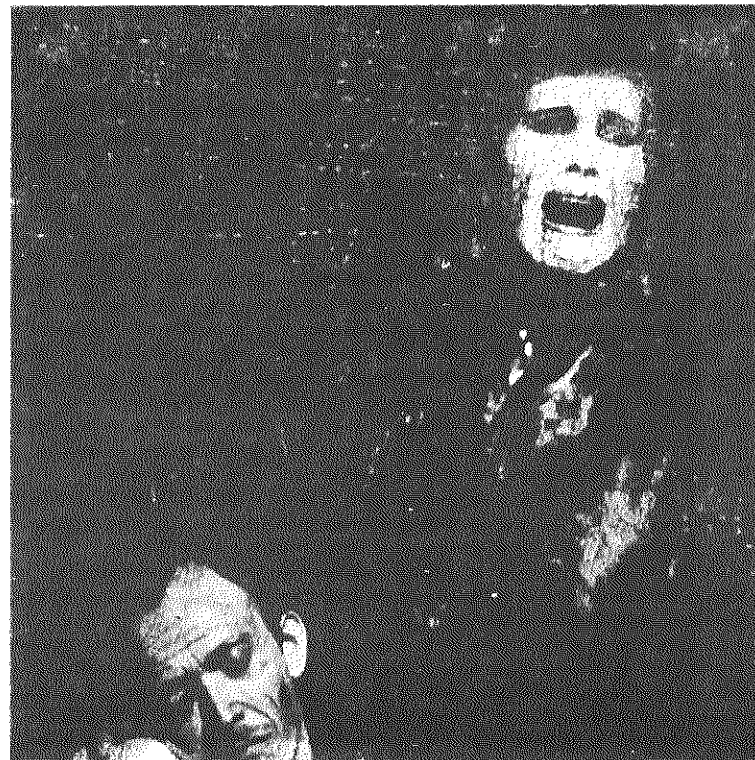
Por el desmayo de Alicia:

«**BUMER**

Ayúdela! No ve que se va a desmayar....por su culpa.

ALDO

Cómo por mí... ¿Qué le hice yo?» (p. 103)



Antes, cuando Alicia se encuentra agotada, Aldo ha asumido la responsabilidad de su agotamiento. Esta culpa, que desde Aldo se genera por ser él el objeto de adivinación de Alicia, para los demás personajes funciona como culpa por ser el autor del embarazo. El equívoco evolucionará hasta acomodarle a Aldo la paternidad de Marcos, hecho que todos asumen sin necesidad de explicación y frente al cual Aldo se rebela.

No obstante, en la escena V EL REGRESO DE ALICIA, Aldo empieza a dudar de su verdad sensible y a inscribirse en el supuesto de ser el padre de Marcos. La transferencia se verifica al final de la escena, en la que Aldo se reconoce con una historia con Alicia:

«ALDO

Tengo que poner mi mente en orden. En orden. Está bien, han pasado cinco años... supongamos. Yo no tengo el mas mínimo recuerdo de ello. El más mínimo, pero es posible. Supongamos. ¿He estado dormido? ¿En un estado similar a la catalepsia; totalmente inconsciente? ¿Es posible? Sí, es posible.

(...)



!Aceptamos, aceptamos! Aunque cuando yo te conocí ya estabas embarazada... ¿Te acuerdas? ¿Te acuerdas de tus famosos desmayos?

ALICIA

Si vas a empezar con eso otra vez, me retiro.

ALDO

No, si acepto, carajo, acepto. Pero tienes que entender que lo hago forzado por las circunstancias, lo cual no quiere decir que yo sea uno de esos personajes que no sabe decir no.» p. 111.

D. Incorporación de los modos de simulación teatral

Vinculado con la conciencia de rol, el universo de Alicia ha internalizado una cita a los procedimientos de simulación teatral. La escena IV EL CAMBIO, evidencia esta incorporación. El procedimiento mediante el cual Bumer y Fritz se intercambian por sus sucesores hace parte de su universo, es decir, no se trata de una operación de distanciamiento ni de teatro en el teatro: es un procedimiento que la lógica del universo de Alicia ya ha incorporado:

«(Fritz entra al escenario con un pequeño tocador parecido a un camerino de actor. Lo coloca a su lado.)

FRITZ

(Con voz enérgica a Bumer.) !Rápido, cámbiese!

BUMER

Sí. Lo que pasa Fritz es que esto me tiene agotado. (Habla con dificultad.) !Llega un momento en que uno le toma verdadera rabia a estos infelices! (Empieza a quitarse el maquillaje. Fritz trae un pequeño armario que coloca a su lado.)

(...)

(Bumer se pone un gabán negro, largo, de cuero, unos anteojos de chofer y una cachucha. Es como si hubieran cambiado de papeles.)

FRITZ

Listo.

(FRITZ se dirige a ALDO, le quita la chaqueta de encima, lo sienta en la maleta y le da unas leves cachetadas para despertarlo.)



ALDO
(Se despierta.) *¿Qué pasa?*

FRITZ
Tranquilícese, señor Tarazona. Ya pasó todo, usted está en buenas manos.

(...)

Permítame presentarme. Yo soy el doctor Bumer, estoy aquí únicamente para servirle.

ALDO
¿Bumer? ¿Tiene algo que ver con Bumer?

FRITZ
Usted seguramente se refiere a mi padre. Por desgracia murió hace más de cinco años.» p. 109

Más que autorreflexividad, se presenta una invasión de los procedimientos discursivos en el universo ficcional, éstos se han dramatizado.

Este procedimiento delata la voluntad no mimética del texto. Reclama su esencia de escritura.

El mismo procedimiento toca un límite de tensión en la escena VIII LA BODA DE ALICIA, cuando Bumer se apropia del monólogo de Lear y cuando, luego, Fritz denuncia que Bumer es un actor fracasado que aspiró siempre a representar ese monólogo.

«BUMER
«!Oh, detestable suerte! (Blande el hacha hacia Aldo.) !Púdranse todos, viles asesinos! (Estira sus brazos hacia Alicia.) Pude haberla salvado; ahora se me ha ido para siempre!...» (Se desmaya.) (Cae por tierra.)

FRITZ
!Cómico de pacotilla, así siempre termina! (...) (Con voz grave, casi recitando.) Su sueño dorado siempre fue representar a Shakespeare y miren en qué tristes circunstancias lo ha logrado!

ALICIA
(Mismo tono de Fritz.) *Le tocó un mundo donde los sueños se destrozan unos a otros.*

ALDO
Aunque era un hombre violento, era un hombre de principios.

ALICIA
Fue como un padre para mí. Todo lo que sé, se lo debo a él.

ALDO
Era un iluso.

FRITZ
Era un imbécil. (Se agacha sobre él.) O para ser más exactos, es un imbécil, porque no está muerto. Este hombre lo que está es borracho como una cuba.» p. 126

5. FRICCIÓN DE LAS TEMPORALIDADES: ESCENARIO DE LO DISTINTO.

El elemento que querríamos privilegiar en la obra «Maravilla Estar», en tanto objeto extraño, es el de la misma como escenario de fricción. Este escenario lo provoca la coexistencia de dos temporalidades de diferente escala, como describíamos antes y tendremos ocasión de argumentar más adelante. Pero esta fricción reaparece también en el plano del estudio estético como pugna entre una potencia de ruptura y una tendencia de conservación. «Maravilla Estar» se revela, entonces, como un escenario de tensión entre aquella dinámica propiamente moderna y un cierto afán de muerte que presagia el abandono de lo estético y lo ontológico moderno, para aventurarse en un terreno disgresivo que no pertenece ya a ese plano. Aunque este presagio de abandono es en la pieza justamente sólo una señal o, lo que a menudo diremos, una potencia.

Existen varios antecedentes en la tradición occidental en los que se aborda la dramatización de la temporalidad y la tematización de lo representacional en el teatro, que son a nuestro juicio dos elementos que identifican a «Maravilla Estar».

En «Así que pasen cinco años», García Lorca hace del tiempo el objeto y el núcleo dramático, volviéndolo a la vez tema y núcleo argumental. La pieza se convierte en un desafío y una invitación al lector para que se disponga a aceptar otras estructuras temporales.

En torno a un objeto diverso, pero con análoga pretensión de tematizar, «Seis personajes en busca de autor» de Pirandello, hace de las diferencias y homologaciones entre la realidad sensible y la realidad ficcional el asunto de ella misma en tanto obra dramática y, de modo similar, se constituye en una provocación al espectador, en un desafío a su percepción de los límites que separan estas dos distintas realidades.

Adicionalmente, este proyecto de tematización y tramitación de la frontera entre lo ficcional y lo sensible, constituirá uno de los cantones que explorará Bertolt Brecht en su teatro épico: teatro que desafía al espectador con la exhibición-tramitación de sus propios procedimientos discursivos.

«Maravilla Estar», en algo, refiere estas posturas y estas indagaciones. Y, en mucho, se aparta de ellas para presagiar nuevos caminos en la relación del texto con su lector-espectador.

De modo provisional señalemos que tanto García Lorca, como Pirandello, como Brecht construyen su diferencia desde la confianza en la legalidad de un cierto teatro tradicional que aportará el aparato de focalización desde

su propia estabilidad teleológica. Dicho de un modo simple, construyen su diversidad desde la confianza que permite la existencia del teatro convencional.

Por contraste, cierto aire de alteridad rezuma «Maravilla Estar».

La provocación es su esencia. Provocación no en términos de escándalo o de desafío, sino en términos de invitación al abandono de unas ciertas coordenadas de comprensión y experimentación de lo estético y demanda de espíritu aventurero para recorrer un camino nuevo e inhóspito.

Pero esta provocación, este riesgo de abandonar lo trasegado y lo estable, no es un desafío exclusivamente para el espectador -o para el autor- sino que es un desafío igualmente para el texto que se estructura a partir de las mismas sendas que su trasegar inaugura. Este riesgo, esta potencia de aniquilación, es lo que hace a «Maravilla Estar» un objeto y una experiencia reveladoras.

6. LA HETEROGENIDAD TEMPORAL COMO ARQUETIPO EN «MARAVILLA ESTAR».

En «Maravilla estar» el escenario simula la página en blanco: es el espacio vacío donde de improviso y aparentemente sin programación -por más que después desconfiemos de este azar- se densifican y estabilizan momentáneamente una situación y una condición argumental -una presencia férrea-, para luego disolverse en el aire: espacio y tiempo.

Pero ocurre que en el aire no todo se disuelve: permanece siempre un resto que, aunque aparentemente no perceptible, termina por constituir un sustrato narrativo, por potenciar un cierto relato.

Relato que más que construirse se potencia. Voluntad elusiva que más que rastro busca promover la aspiración de la huella, que más que relato pretende construir su aspiración, provocar su deseo: proyecto narrativo que indenta al espectador más con su ausencia provocadora que con su estabilidad cierta, instalado más en el deseo que en el goce.

Esta potencia elusiva dista de ser hermética: es más bien un proyecto de estructura que se bifurca, es decir que involucra al espectador en su proyección narrativa -constructiva-.

Esta potencia de narratividad se instala en una dinámica de alusión-densificación-estabilización y elusividad. Fragua momentánea de una identidad que se desdice a sí misma a continuación; estratificación de una potencia que no se deja asir por su voluntad de etereidad, de no programación: proyecto, potencia que busca su ser sien-



Fotografía: Carlos Lema

Esta dinámica de estabilidad/disolvenca se construye en el filo de navaja de una fricción, de un encuentro imposible entre dos ejes coexistentes pero contradictorios: el tiempo como continuidad, progresión y manifestación sensible de una lógica de lo causal y el tiempo como proliferación y redundancia a-lógica: coexistiendo en el mismo homogéneo espacio discursivo y ficcional.

El rasgo revelador entonces, a nuestro juicio, es la provocación de yuxtaponer, más aún, hacer coexistir, dos heterogeneidades temporales -que también son causales y lógicas- en un mismo ámbito espacio temporal «sin limar las asperezas» sino, incluso, exacerbandolas.

«Maravilla Estar» provoca la mezcla del agua y el aceite, no por desconocimiento de la imposibilidad de la fusión, sino justamente por su reconocimiento. En ello se funda su provocación: porque el espectador -el lector- es testigo de la imposible coexistencia de dos universos friccionantes que pretenden amalgamarse, porque el espectador es testigo de esta pretensión de simbiosis imposible. Y, por tanto, el espectador puede optar por reconocer en la obra simplemente un impostura o -aceptando la aventura que propone-intentar también esta juntura. En esta provocación funda la obra su potencia de relato. Es decir, no reclama para sí la estabilidad de un relato, sino que demanda del lector -espectador- la operación constructiva del relato: el trabajo del lector.

7. EL RELATO Y SU DOBLE

«Maravilla Estar» juega el juego de las dobleces, del doble sentido, de la internalización de su propia negación: Maravilla e-star, como estrella maravilla según la fonética inglesa tan cotidiana para el oyente espectador. Y Maravilla estar como frase confusa de la grafía española.

«Maravilla Estar» se constituye en un enunciado que, más que hacer ostentación, deja entrever su condición de enunciación. Siendo así, se constituye en texto que se nombra como texto. Pero no se nombra: se insinúa.

Existe una enorme distancia entre su procedimiento discursivo y el de la obra épica de Brecht: en Brecht hay ostentación de las marcas enunciativas del enunciado, el relato de ficción Brechtiano se desenmascara como ficción, se descubre como trabajo. En Maravilla Estar nunca se abandona -quizá sí: al final- el terreno «que podría ser ficción». Su procedimiento es alusivo al tiempo que elusivo, el texto no se desenmascara: se insinúa.

Dicho de otro modo, el texto es menos autorrevelador -épico- que autorreflexivo: más que provocar el distanciamiento, provoca el extrañamiento. Extrañamiento que se construye propiamente en una frontera -mejor aún, en un terreno movedizo- en una zona de transición entre la

ficción y la realidad: la consecuencia es reveladora: extrañamiento de la ficción por la abusiva inclusión de informaciones técnicas o pragmáticas, al tiempo que potencia de ficcionalización de la discursividad del relato.

Lo que en Brecht es diferenciación ontológica: el universo ficcional y el marco de la representación, en García se vuelve un continuo enigmático, mutuamente invadido por el abuso, simultáneamente inestable.

Dos categorías del relato moderno empiezan ya a ser conculcadas: la verosimilitud y la coherencia. La verosimilitud en tanto atributo de la obra mimética por excelencia. Pero la coherencia también y ésta como proyecto estabilizador del sentido. Ateniéndonos al programa que Kristeva prescribe para la novela, la ruptura de la mimesis, de la verosimilitud no es suficiente: es preciso acometer contra la coherencia como condición del sentido, como sujeción programadora.

Es en este terreno de provocación de la coherencia donde mejor se ejercita la autogeneración del relato. Es allí donde se ilumina la voluntad y el riesgo desprogramador del relato, donde, como decíamos atrás, el relato ejercita su propia provocación de aniquilación, su propia potencia de muerte.

8. VOLUNTAD DE ESTILO

¿Qué desafío a la razón promueve «Maravilla Estar»?

Para descubrir si existe una voluntad de estilo en «Maravilla Estar», querríamos indagar por las tres dimensiones que constituyen esta voluntad de acuerdo con la cita que de Platón y Hegel hace E. Subirats (6). Esta triple dimensión del estilo se expresa en: el placer de la forma en sí, la aspiración de una utopía -un principio ordenador de lo real- y la aspiración de consenso, proyecto global humano que integra la producción del artista a una aspiración de saber de la humanidad.

«Maravilla Estar» se constituye en una experiencia de placer. La obra se disfruta a sí misma. Despliega un placer de la palabra, del acontecer y de la acción. En la caracte-

(6) «Quiero considerar, por último, una tercera dimensión de la forma que, en cierto modo, sintetiza las dos precedentes. He considerado la forma bajo el aspecto de su determinación subjetiva, como intencionalidad, proyecto de futuro, utopía. A continuación he examinado la forma como metáfora de un orden universal, ya sea cósmico o social, o más bien ambas cosas a la vez. El tercer aspecto de la forma, el que ofrece el concepto artístico de estilo y el de cultura, vinculan lo intencional y lo subjetivo, con el orden consensual y objetivo de la sociedad.» Subirats, Eduardo. *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Ediciones Libertarias, Madrid, 1985, p. 139.

de la palabra, del acontecer y de la acción. En la caracterización de los personajes concita materiales que nos traen ecos de trujamanes, bufos y espíritus trágicos que crean un fondo de pesadez, de solidez, una específica presencia ineluctable de lo teatral.

El desenvolvimiento de la acción potencia el juego de lo imprevisto e inesperado provocando al tiempo el desconcierto y la risa. La risa, sobre todo. Pero no una risa que se agota en el guiño o el gesto o el juego de palabras: una risa promovida por el mecanismo de la ironía.

La ironía, entonces, funciona como tropo, como modelización de la experiencia perceptiva del espectador, al tiempo que promueve la actitud epistemológica de construcción de un modelo específico de universo: específico, pero irónico, deconstruido.

¿Existe una condición utópica en *Maravilla Estar*? Es decir, ¿se agota la obra en su propia performatividad o promueve un nivel de transformación ética del espectador?

El funcionamiento de la ironía como modalizador de la actividad receptiva del espectador, nos permite arriesgar que existe ese principio utópico en la obra, principio utópico que constituye su voluntad de estilo, en los términos antes referidos.

¿Cuál es el principio de su utopía? De forma ostensible «*Maravilla Estar*» repudia la inmediata recontextualización. Toda su estrategia intertextual y de autonomía referencial ostenta esta negación a ser recuperada de forma inmediata en una lectura referencial realista. La obra se propone como fábula o como mito, pero en un allende la experiencia sensible. Exhibiendo una voluntad de exotismo, aspira a construir un universo autónomo, una nueva modalidad de lo sensible. Así, sus figuras son míticas, provienen de otros textos, son en sí mismas menos personajes que arquetipos teatrales. Su universo es autónomo con relación al universo sensible y construido desde la vocación intertextual.

Este gesto de autonomía ficcional adquiere su elocuencia expresiva al comparar la obra que la precede en la trayectoria del autor. Sin agotar su caracterización, casi toda la obra del autor se inscribe en una indagación temática de la historia de nuestra sociedad y de la crítica social de

nuestras condiciones de existencia. Fenómenos modernos y antiguos de nuestro devenir social e histórico han alimentado la senda de investigación del autor en todos sus trabajos precedentes.

Existe, por tanto, una voluntad de extrañamiento en este universo construido como alteridad del real sensible, en este privilegio de lo textual a lo referencial, en este alojarse en la escritura más que en la historia.

¿De qué forma el universo de Alicia implica el nuestro y lo contiene? Es precipitado decirlo ahora. La exigencia de fabulación, la ostentación de esa voluntad debe tener consecuencias que es preciso indagar. Nos interesa ahora es iluminar el gesto mismo de la autonomía, es el gesto el que es elocuente.

¿De qué modo se vincula el espectador a este universo de ficción? Todo sistema de lectura y de representación promueve un esquema de identificación, de hacer partícipe al espectador del acontecimiento representado, de involucrarlo en su suceso. El esquema de identificación en esta obra es complejo.

Y es justamente allí, en la relación con el espectador, en donde la obra se dilapida como el juego que ha sido hasta el momento del último cuadro, y se estratifica mediante una férrea voluntad que violenta la identificación del espectador para provocar la crítica de Aldo y, de allí, de todo el relato.

Es allí, en el momento en que la obra denuncia su temor al vacío y se apresura en otorgarle un sentido a todo lo que hasta entonces ha sido exhuberancia, derroche y gasto, donde claramente se percibe a «*Maravilla Estar*» como objeto extraño, por cuanto promueve un hedonismo que la obliga a flaquear y a sujetar, en el último instante, mediante una vocación política de sentido.

Y todo ello en una textura de valencias que se niega a la violenta estabilización.

El héroe que busca, aquel que previsiblemente representa la voluntad de afirmación de la individualidad, ese viajero que es Aldo, está cargado de un signo regresivo cuando la duda lo hace desistir del viaje y cuando intenta detener a Alicia en su salto transformador. Pero, al mismo tiempo, Bumer y Fritz, que actúan como oficiantes del vuelo de Alicia, han representado a lo largo de la pieza un papel autoritario, demiúrgico de una situación ofuscante para Aldo. Y la misma Alicia, ¿cómo interpretarla en la interfase de esos dos bandos que representan de un lado Aldo y del otro Bumer y Fritz? La obra no se deja atrapar.

El desafío mismo, como trabajo de percepción, parece representar la voluntad de utopía de la obra. Más que en el plano de la significación, en el mismo plano de la recepción la obra manifiesta su voluntad de utopía. El



ejercicio de dramatización, el obligarlo a realizar él mismo la valoración de los personajes, a que sea él quien construya el cuadro de valores de la obra, es esta demanda la que manifiesta la voluntad de utopía de la obra.

En esta estrategia, la obra implica al espectador al obligarlo a un acción en la lectura, acción que es también valoración y asunción de una actitud ética. En esta provocación ética la obra, a través de su intertextualidad y de su aparental superficie desprogramadora, promueve una vinculación del espectador en el universo de ficción y -lo que es más notable- una proyección del universo de ficción en el universo del espectador.

Es esta nueva modalidad de distanciamiento/implicación de la obra y el espectador lo que le confiere un sentido humanista al proyecto expresivo de la misma. Este proyecto humanista es también político y ético y delata en la obra su profunda voluntad programadora, su voluntad de estilo.

9. SENTIDO MODERNO EN «MARAVILLA ESTAR»

Señalábamos al inicio del trabajo a «Maravilla Estar» como obra de transición y como campo de tensiones.

A lo largo del mismo hemos podido exhibir cómo la obra arriesga el recurso a procedimientos que podrían identificarse como propios de una voluntad desprogramadora: intertextualidad, performatividad, autorreflexión, simulación, etc.

Hemos querido ilustrar también cómo la obra se inserta en un proyecto humanista de significación y de operación de transformación del lector. En este imperativo la obra se reconcilia con el sentido. Dicho de otro modo, mediante la exacerbación de las significaciones, la obra aspira a una voluntad de sentido.

Pero esta sujeción a un proyecto de sentido no es exclusivamente ideológica, se manifiesta también en el plano sensible de la escritura.

Si en el plano de tensiones que caracteriza a la obra, encontramos la actitud desprogramadora como tensión a la que se opone la voluntad de sentido, correspondiendo a dos actitudes estéticas y éticas de un espíritu creador que en un extremo promueve una mayor autonomía del arte y en el otro promueve la inserción de ese arte en un proyecto humanista más global, a algún tipo de sujeción a una finalidad que lo trasciende. Si señalábamos, decíamos, esta tensión en el plano de las voluntades, debemos encontrar en el plano de escritura cómo se expresa esa tensión.

Podemos ahora señalar cómo la obra sigue siendo un objeto extraño en la medida en que todavía aloja -aunque de forma crecientemente precaria- una voluntad despro-

gramadora sujeta por una voluntad programadora. Señalamos que esa sujeción programadora se manifiesta en la escritura y que se manifiesta propiamente como traición a sí misma.

10. RUPTURA DE LA ESCRITURA

Hemos tenido oportunidad de señalar la ambigüedad en que se construye la relación escenario/espectador, la autonomía referencial del espacio que juega también a una percepción dual del escenario/el lugar representado, y finalmente, hemos señalado la forma elusiva/alusiva con que la obra se autorrefiere en tanto ficción/enunciación.

Es este terreno de lo ambiguo lo que se escapa en el último fragmento de «Maravilla Estar»: lo ambiguo se densifica, los roles se establecen, la enunciación se auto-define, la elusividad se estratifica:

«(...Del fondo avanza ALDO hasta llegar al centro. Hace una pausa y mira al público. Trae una pequeña maleta que deja a un lado. Habla con serenidad a los espectadores.)

ALDO

Bien señoras y señores, damas, caballeros y niños... Aquí estamos... nada por el norte, nada por el sur.. por el oriente o por el occidente. Arriba, detrás de la carpa, las estrellas. La calma, calma... Bien... Alicia y Marcos han saltado... señoras y señores, damas, caballeros y niños... han saltado. Han traspasado su línea de tormento y ahora están al otro lado... allá. (Señala al público.) En cambio yo, Aldo Tarazona Pérez, de profesión explorador, como dicen ellos, cuando dentro de breves instantes tome mi pequeña maleta de viajero y de la vuelta para regresar a esa «oscura región de donde provengo» sólo dejaré una huella evanescente en este círculo de luz. Como debe ser... como ellos no quisieran que fuese... ni ella.. ni, hay que reconocerlo, ni ustedes, señoras y señores. Ni ustedes... Quizás tengan razón, y no yo... Quizá, y por eso mismo tal vez encuentren a la salida de esta sala a Alicia Maravilla Estar, a ella o a sus juegos de magia, de adivinación y de futuro... Señoras y señores, damas, caballeros y niños...

(ALDO toma su maleta, da la vuelta y se pierde por el fondo.)» (7)

(7) García, p.134

Contrastemos este final con el principio:

«(En medio de un escenario vacío aparece un hombre vestido de explorador con una maleta en la mano y un maletín colgado en el hombro. Mira a todos lados.)

ALDO

!Ah de la vida!... (Pausa.) ¿Nadie me responde?.. Ni el más leve ruido... Ni del impreciso horizonte a mis espaldas, ni de esta oscura presencia delante de mis ojos. Ni una respuesta, ni una señal... nada. Ni de este lado, ni de este otro... nada.

(Se fija con más detenimiento al frente.)

Sólo un lívido vapor... quizás nubes de polvo.. allá a lo lejos... allá en frente... Algo así como nubes muy borrosas... espejismos.. Nadie...nada.» (8)

Entre el inicio de la obra y el final, la frontera ambigua que separa al escenario de la platea se ha disuelto por estratificación: Aldo se ha asumido como rol diferenciado que puede interpelar al público. El público, ese «espejismo», también se ha reducido a sólo público, a sala, a teatro. El doble juego del relato también se estratifica, al sancionar Aldo al relato de la huida, sanción que le confiere al volverse narrador del mismo. Toda la duda que hasta el momento del salto ha acompañado a Aldo, previsiblemente, se disuelve al sancionar al otro relato. Finalmente, Aldo mismo se reduce a ser sólo un personaje de ficción con autoconciencia de esta ficción. Todo lo cual corresponde a una estrategia discursiva que, para sintetizar, denominaremos épica, brechtiana, pero, en suma: moderna.

Es nuestro interés analizar el procedimiento escritural y no la eficacia ética del espectáculo.

Lo que importa exhibir es que este procedimiento final aspira a provocar en el espectador la crítica del personaje, con lo cual todo el recorrido de la obra se dirige a la razón, a la articulación de un significado, a una voluntad de sentido. Pero, lo hace abandonando de algún modo la propia estrategia discursiva que ha desplegado a todo lo largo de la obra.

11. ABSURDO O CARNAVAL: EL SALTO DE ALICIA

La etereidad de «Maravilla Estar» se fundamenta en su capacidad de ser un esto que se disuelve en un lo otro, provocando sucesivas alteraciones de la continuidad y obligando a una continua refocalización de la historia, del acontecimiento. Alternancia de focalización que no permite -que no desea- que la obra se resuelva en objeto, que se establezca (excepto, como ya señalábamos, al final, cuando la obra rompe su estrategia discursiva).

Su fugacidad, su levedad, es su capacidad de disolverse y resolverse en lo otro transfigurado. De allí su provocación al lector, de allí su apelación a la doble productividad, a la lectura como un hacer, es decir, como puesta en cuestión de un saber, aprehensión de ese saber y experimentación del mismo.

Para lograr esta condición leve y ambigua, la obra apela a la intertextualidad, los materiales de construcción del universo ficcional son materiales literarios, míticos, teatrales, más que sensibles. Es así como recurre menos a la experiencia sensible y más a la fabulación del mito. De forma ostensible, la obra se niega a la recuperación contextual, a amalgamarse con la experiencia sensible. Ostenta así una doble codificación, se propone como texto de textos, como virtualidad que no puede ser cuestionada por la experimentación, que exige la asunción de una estrategia de lectura que permita descifrar y enriquecer la doble codificación.

Pero esta potencia evanescente, se aquilata, se torna programa al ser recuperada por la voluntad de estilo, mediante la ruptura con la estrategia escritural de la obra. Esta recuperación de la voluntad desprogramadora y su sujeción a un proyecto ético que apela a procedimientos brechtianos que se perciben extranjeros en la obra, evidencia su condición extraña de obra de transición en lo que puede ser una interfase del teatro moderno y del teatro postmoderno en nuestro país.

Esta voluntad de sentido debilita en «Maravilla Estar» su pretensión evanescente, evidencia su voluntad de hacer flaquear una norma para estabilizarla. Su provocación, así, es escándalo, pero escándalo que puede ser recuperado por el juego de la razón, que puede ser reificado como sentido. No anarquía, sí actitud contestaria.

La violencia que esta contradicción evidencia en la obra, se manifiesta en la ruptura de su vocación discursiva. De este modo, el salto de Alicia no es un salto al vacío, es, por ahora, sólo una amenaza.

(8) Ibid, p.96