

El Teatro del Absurdo en Ecuador

Paúl Puma



Serie Magíster

El Teatro del Absurdo en Ecuador

Paúl Puma



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CASA ANDINA

Serie Magíster
Vol. 232

El Teatro del Absurdo en Ecuador
Paúl Puma

Primera edición
Coordinación editorial: Casa Andina.
Corrección de estilo: Guillermo Maldonado
Diseño de la serie: Andrea Gómez y Rafael Castro
Impresión: Ediciones Fausto Reinoso
Tiraje: 300 ejemplares

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador: 978-9978-19-867-4
Derechos de autor: 054024
© Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Toledo N22-80
Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426
• www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

La versión original del texto que aparece en este libro fue sometida a un proceso de revisión de pares ciegos, conforme a las normas de publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Impreso en Ecuador, julio de 2018

Título original:
«Teatro del Absurdo en *Procedimiento* de Juan Manuel Valencia, *Bajo la puerta* de Ernesto Proaño y *Álvaro Rosero* y *El estigma y el ladrón* de Fabián Patinho»

Tesis para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura,
con mención en Literatura Hispanoamericana

Autor: Paúl Puma

Tutora: Alicia Ortega

Código bibliográfico del Centro de Información: T-1393

A Ana Paula y a Alicia Ortega

CONTENIDOS

Introducción.....	7
Capítulo primero	
El Teatro del Absurdo en la dramaturgia contemporánea	13
1. Aproximaciones al Teatro del Absurdo	13
1.1. La categoría literaria.....	14
1.2. El Teatro del Absurdo: Una literatura distinta	17
1.3. La libertad de los sentidos en el Teatro del Absurdo.....	20
1.4. El Teatro del Absurdo y la cultura	22
1.5. El Teatro del Absurdo y los medios de comunicación	23
1.6. El Teatro Poshistórico frente al Teatro del Absurdo: Una diferencia necesaria.....	25
2. El Teatro del Absurdo en la dramaturgia latinoamericana.....	26
2.1. La dramaturgia ecuatoriana	34
2.2. Autores y obras dramáticas ecuatorianas	36
2.3. El teatro del Absurdo en textos dramáticos ecuatorianos.....	38
Capítulo segundo	
El Teatro del Absurdo en <i>Procedimiento, Bajo la puerta y El estigma y el ladrón</i> , textos dramáticos ecuatorianos.....	47
1. El Teatro del Absurdo en <i>Procedimiento</i> de Juan Manuel Valencia	48
1.1. El autor	48
1.2. El texto dramático	48
1.3. El Teatro del Absurdo en <i>Procedimiento</i>	49
2. El Teatro del Absurdo en <i>Bajo la puerta</i> de Ernesto Proaño y Álvaro Rosero	59
2.1. Los autores.....	59
2.2. El texto dramático	60
2.3. El Teatro del Absurdo en <i>Bajo la puerta</i>	61
3. El Teatro del Absurdo en <i>El estigma y el ladrón</i> de Fabián Patinho	69
3.1. El autor	69
3.2. El texto dramático	69

3.3. El Teatro del Absurdo en <i>El estigma y el ladrón</i>	70
3.4. Colofón	84
Conclusiones	85
Referencias	89

INTRODUCCIÓN

El texto dramático entendido como género literario, distinguido de la escenificación o las artes visuales, ha sido casi inexplorado en el país. Pocas son las obras teatrales escritas que son publicadas antes, durante o después de ser llevadas a escena. Al igual son escasos los estudios críticos o interpretativos en el campo de la dramaturgia ecuatoriana.

Los textos dramáticos ecuatorianos *Procedimiento* (2006) de Juan Manuel Valencia, *Bajo la puerta* (2009) de Ernesto Proaño y Álvaro Rosero y *El estigma y el ladrón* (2010)¹ de Fabián Patinho fueron creados y representados como obras teatrales en diferentes escenarios de Quito, en la primera década del siglo XXI. Sus autores son dramaturgos de ocasión, se dedican, a más de la dramaturgia, a otras actividades artísticas o profesionales. Sus textos no han sido estudiados y sus tres creaciones literarias, diversas en sus temáticas, tienen una constante: el uso de la categoría del Teatro del Absurdo, sin querer afirmar que en dichas creaciones no se pueda observar otras categorías.

Este libro indaga sobre el lugar que tiene la dramaturgia en los estudios contemporáneos desde la literatura en una perspectiva cultural. Este género occidental revitalizado en Latinoamérica ha sido permanentemente desatendido, olvidado o relegado por los otros géneros, incluso

1 Los textos de análisis de este trabajo de investigación forman parte del archivo privado del autor.

por el propio teatro cuando se ejerce como escenificación o representación teatral. Es preciso mencionar que incluso otros géneros considerados menores, como el testimonio, el diario, la crónica, reciben mayor atención por parte de la crítica especializada, pero el texto dramático es inexistente o ha sido desatendido como literatura. No ha sido incluido o reivindicado desde su memoria o su potencialidad creativa que escenifica una ideología política, una mirada estética y en muchos casos una firme crítica social, entre otras connotaciones. Es necesario repensar la forma en que se asume el género occidental de la literatura teatral y considerar su subversión, rica en contenidos políticos (mírese el aporte de la dramaturgia de nuestro continente en los 60 y 70, que constan en el abanico de producciones dramáticas recogidas en el capítulo primero de esta investigación), sociales (desde donde los dramaturgos se manifiestan sobre la cosificación que sufre el ser humano en una sociedad alienante, dedicada a la producción y al consumo) y culturales (reveladas en una práctica ideológica que supera la noción de la obra teatral como arte literaria/estética). La obra se catapulta al discurso y la reflexión sobre los sistemas de pensamiento actual y su praxis cotidiana.

En los tres textos dramáticos, objeto de estudio de esta investigación, la dramaturgia actúa, como se verá en nuestro contexto ecuatoriano, desde la constante de una sostenida crítica al poder, a partir de inquietudes y miradas diversas, pero bajo los códigos de la estética del Teatro del Absurdo. Más allá del vínculo literario-cultural que se desprende de las temáticas de las obras que se tratan aquí: la burocratización extrema, la metáfora sobre el nacimiento o renacimiento en una sociedad de consumo o la especulación estética sobre el fin de la poesía y el reconocimiento de la espiritualidad (el bien y el mal) en una sociedad que banaliza lo divino, hay nexos inequívocos con las manifestaciones culturales tanto teóricas como prácticas.

En el análisis que Aníbal Romero (1998) realiza sobre el pensamiento de Max Weber, el autor observa que, frente a «la burocratización de la vida moderna», el sociólogo alemán apuesta por la ética creativa y el esfuerzo político de los individuos como una respuesta ante su desencanto por un contexto sin mito o valor imperativo. Es pertinente, entonces, a raíz de la lectura de *Procedimiento* de Juan Manuel Valencia —un texto dramático cíclico con un gran gesto político, una obra cerrada en su concepción paroxísmica de la destrucción de un burócrata—, retomar el criterio de

Weber en cuanto al rescate de «un sentido a la existencia social» en que el factor carismático actúe como potencia creativa útil para superponerse al aparato burocrático. A la activa propensión política también se le suma la mirada científica. Los dos serían derroteros «creativos capaces de contrarrestar en alguna medida el desencanto del mundo», según Weber (en Romero 1998, 2). Valencia conecta con la cultura y coincide con Weber o Romero cuando se afilia a la noción de que «la racionalidad instrumental propia de nuestra época técnica, es decir, el proceso de *racionalización* que elimina el misterio de la existencia [...] nos hace sentir capaces de dominarlo todo a través de la ciencia [pero no logra] calmar la ansiedad humana por hallarle un sentido trascendente a la vida» (2).

En el análisis que Michel Foucault (1999) realiza del discurso y su orden, el autor reconoce que debe continuar, aunque no pueda y que tiene que agenciar palabras mientras existan y hasta que le permitan el encuentro de un instante penoso, extraño y ausente. Debe continuar y duda de sus pasos o sus expresiones. Duda de que el lenguaje le haya llevado hasta el umbral de su historia. Su propio discurrir abre la paradoja sobre el orden del discurso que entaña y entaña su propia voz y le permite inquirir sobre el poder y el peligro, la exclusión y lo prohibido (procedimientos sociales), el deseo y el poder (que en el discurso implica la manifestación expresa o no silenciosa del deseo y su objeto). Foucault subraya ese principio excluyente de la sociedad que separa/rechaza y que opone a la locura contra la razón. Lo loco se separa por sí mismo de la sociedad cuando habla y se asume como «una razón más razonable que de la gente razonable» —¿se puede ver aquí la injerencia del absurdo?— (Foucault 1999, 14-7).

Los mismos mecanismos del discurso que Foucault menciona se pueden encontrar en la lectura de *Bajo la puerta* de Álvaro Rosero y Ernesto Proaño (2009). El texto se alía con esa imposibilidad del lenguaje, su extrañeza o, en último término, su ausencia. En su alocución, la duda de que dicho lenguaje le haya ubicado a las puertas de su propio devenir es irrefutable: la posible existencia de una puerta que nos permita renacer es una construcción en ciernes. En el seno de su mirada se evidencian la manipulación de procedimientos discursivos —por ende, culturales— del poder y el peligro de quien lo apela. También se observan la exclusión y lo prohibido (lo impertinente, aquello que los personajes no deben o no pueden decir: «Tabú del objeto, ritual de la circunstancia»: ¿la misma

puerta o el umbral?) y el deseo (asociado con el psicoanálisis) tanto como el poder que es un objeto de disputa permanente, un trofeo que todos quieren alcanzar. La puerta es el umbral a penetrar: la prohibición encarnada. El hoyo histórico se revela iridiscente. Frente a él los individuos deben aferrarse a sus palabras y al sin sentido de su búsqueda que enfrenta locura versus razón: su irracionalidad es un discurso que no podría o debería circular. Su absurda razón es la enunciación de una oculta verdad que, en palabras de Foucault (1999, 14-7), cumpliría la función de «una verdad enmascarada [...] en ese minúsculo desgarrón por donde se nos escapa lo que decimos».

Cuando Roque Espinosa se refiere al Teatro del Absurdo subraya la crítica de la razón de Nietzsche, traducida en crítica de la razón occidental de carácter colonizador y logocéntrico. Crítica a la razón en tanto razón instrumental, cuyo debate se afincó en la Escuela de Frankfurt. Espinosa habla de lo que está detrás de la razón instrumental como una «razón de medios afines: razón racional al margen del aspecto dionisiaco de la razón [...] lo que ha sido escamoteado por científicos como Kant que impiden ver el cuerpo en su realización, la sensualidad [...] la palabra y la mala palabra» (Espinosa 2013, entrevista personal). Dicha razón, según Espinosa, escatimaría lo corporal en función de una aparente verdad espiritual, oponiéndola al goce de los sentidos, al color. Sin embargo, para Espinosa, hay otras formas de comprensión que no acostumbramos. Si bien el análisis de las estructuras literarias revela el discurso sincrónico, paradigmático y los códigos discursivos, hay otra forma que despoja, fuertemente, a la obra de su sentido. Esa es la hermenéutica, cuyos fines no son establecer un «diálogo con el autor implicado». La función de este autor sería abrir un «círculo hermenéutico» que es un santiamén o un texto que se abre para que el lector lo aborde una y otra vez.

Al profundizar en el campo del discurso es pertinente acudir a la relación que Paul Ricoeur establece entre el mundo del texto y del lector, a la que alude el profesor Roque Espinosa. Es intensamente rica la libertad para la interpretación que la hermenéutica genera a partir de una lectura, desde donde «el autor aporta palabras y el lector la significación [...]. Todo texto, aunque sea sistemáticamente fragmentario, se revela inagotable a la lectura, como si, por su carácter ineluctablemente selectivo, la lectura revelase en el texto un lado no escrito» (Ricoeur 2003, 883). Este autor habla de una nueva escritura sobre la lectura que da infinitas

posibilidades al análisis, a la reflexión y a la interpretación. Qué importante resulta esta posición escritural dados los factores estéticos que manifiesta el texto *El estigma y el ladrón* de Fabián Patinho (2010), donde hay un esfuerzo por repensar la función de la propia poesía en el mundo y al mismo tiempo un cruce de miradas (¿éticas, morales, espirituales?) con respecto al mal, el bien y el propio destino de la sociedad que todo lo ennoblece o lo desacredita.

La postura específica de Ricoeur ha sido vital para el diálogo que se ha establecido entre el Teatro del Absurdo y las tres obras de este libro.

En el primer capítulo se hará una aproximación al fenómeno del Teatro del Absurdo para dilucidar su categoría, sus claves, su época y sus autores representativos. Para ello se revisará el uso del Teatro del Absurdo en la dramaturgia internacional contemporánea que tiene su auge a finales de los 60. Luego indagaré la influencia y uso del Teatro del Absurdo en la tradición contemporánea y actual de la dramaturgia latinoamericana y ecuatoriana y se insertará los tres textos dramáticos, objeto de estudio de esta investigación, en la tradición de la dramaturgia del Ecuador.

En el segundo capítulo se registrará cómo se manifiesta el Teatro del Absurdo en los textos dramáticos ecuatorianos *Procedimiento* (2006) de Juan Manuel Valencia, *Bajo la puerta* (2009) de Ernesto Proaño y Álvaro Rosero y *El estigma y el ladrón* (2010) de Fabián Patinho. Para ello se establecerá un diálogo reflexivo-interpretativo entre dichos textos y el Teatro del Absurdo, a sabiendas de que las mencionadas dramaturgias se han construido bajo la influencia o referencia de dicho teatro.

Los textos estarán pensados a la luz de la estética del Teatro del Absurdo y sus elementos característicos: la ruptura de la lógica en el discurso, el descrédito de la realidad o la ilógica dramática para desvelar el vacío existencial de la condición humana. Se reflexionará sobre cómo las tres obras subvierten al Teatro del Absurdo y le brindan plena vigencia en la construcción de sus diferentes visiones que vinculan a la literatura teatral con los estudios de la cultura en sus aristas estéticas, políticas y sociales.

Es muy valioso el aporte a la teorización o la discusión de la dramaturgia del Ecuador que nos debe su vigencia, persistencia o renovación. Dicho aporte nos puede servir para recuperar nombres y creaciones dramáticas de los autores, en este caso vivos, de mediana edad, que constituyen el teatro ecuatoriano contemporáneo y actual. La presente investigación quiere aportar a la memoria de la creación dramática

del país. También incluir en el diálogo literario/cultural y académico/social a creaciones dramáticas subsumidas en el anonimato. El objetivo es darlas a conocer o mediar entre ellas y el lector-espectador. La dramaturgia del país está viva y corre el peligro de perderse en el olvido o, lo que es peor, de desaparecer. En el ámbito académico se busca contribuir a la incorporación del texto dramático (obra literaria) en el debate de la literatura hispanoamericana. En el espacio social se desea estimular a los autores y a los lectores a crear y recrear textos dramáticos —base de representaciones efímeras realizadas en el país—, que puedan aterrizar en su lectura y relectura pública.

Esta investigación está trazada, en su metodología, como un ejercicio metacrítico, en primera instancia, que luego se abre a la interpretación discursiva de los textos dramáticos mencionados. Es importante señalar que en este trabajo no interesa el análisis teatral formal (tarea específica de los estudiantes de teatro) sino reparar en la libertad de los sentidos que produzca la lectura de los textos dramáticos (una relación libre e íntima entre el texto y el lector). Dicha lectura permitirá revisar los puentes entre lo real y lo absurdo en la creación dramática simbólica. Sus vasos comunicantes, su conjugación estética que revele una coyuntura cultural en función de una crítica política o social. Este estudio se enmarca en el género literario del teatro. Busca ampliar los límites de la literatura, que tiene su base en el texto literario teatral, al facilitar su vínculo con otros ámbitos del pensamiento en el campo de los estudios de la cultura.

CAPÍTULO PRIMERO

EL TEATRO DEL ABSURDO EN LA DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA

1. APROXIMACIONES AL TEATRO DEL ABSURDO

En el presente capítulo se hará un acercamiento al fenómeno del Teatro del Absurdo y se registrará sus influencias en la tradición de la dramaturgia latinoamericana y ecuatoriana, a lo largo de los 60 hasta la primera década del presente siglo. Es interesante y provocativo pensar cómo el uso de una convención que apareció y se practicó en los 60 y 70, se ha resignificado en la dramaturgia contemporánea y actual. El Teatro del Absurdo, más que una técnica, es un sistema de pensamiento y creación literaria que se manifiesta, con mayor o menor fuerza, en las obras de dramaturgos latinoamericanos o ecuatorianos. ¿Las preocupaciones planteadas en las obras de los escritores teatrales de Europa e Hispanoamérica en los 60 son las mismas que las de los autores de esta época: ¿la ausencia de comunicación, la erosión del lenguaje, la falta de un sentido vital del individuo frente a la sociedad? ¿Por qué subsiste el uso de la categoría literaria Teatro del Absurdo? ¿Cómo se cultiva o se subvierte este subgénero en la actualidad? Estas son algunas de las preocupaciones que guían el presente trabajo.

1.1. LA CATEGORÍA LITERARIA

El denominado Teatro del Absurdo abarca un conjunto de obras producidas por dramaturgos europeos, norteamericanos y de varias partes del mundo que expresan el vacío del ser humano de manera ilógica. Su propuesta dramática trabaja con personajes que representan imágenes poéticas en el escenario. Sus constantes son la «incoherencia», el «sin sentido», la arbitrariedad, la incomunicabilidad —a veces ridícula, grotesca o caricaturesca— de la condición humana.

Fue el crítico literario británico Martin Esslin quien usó, por primera vez, el término «Teatro del Absurdo» a propósito de su diálogo con la dramaturgia internacional contemporánea en 1961, en su libro del mismo nombre. Dicha categoría describe un tipo de teatro que destaca la marcada carencia de sentido existencial o histórico, así como el descrédito de la realidad y la ilógica dramática. Dichos elementos se evidencian y son una constante en escritores como Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov, Jean Genet, Alfred Jarry, Harold Pinter, Fernando Arrabal, entre otros. También están presentes elementos del Teatro del Absurdo en un sinnúmero de autores vanguardistas, especialmente, de Europa y Norteamérica —que en su mayoría se radicaron en París— a finales de la Segunda Guerra Mundial (Esslin 1964, 7). La influencia de este teatro abarcó varios países latinoamericanos y, también, al Ecuador. Demetrio Aguilera Malta fue uno de los escritores que alternó la escritura del realismo social con su propuesta dramática trabajada desde este tipo de teatro, por ejemplo, en su obra *Una mujer para cada acto* (1970).

Los citados dramaturgos del absurdo viven en una época confusa pues sus condiciones históricas alternan ideas retrógradas con el pensamiento racionalista del siglo XVIII y marxista del siglo XIX. En ese contexto, los dramaturgos del absurdo encuentran un desahogo expresivo y artístico. La guerra los afecta directamente. El holocausto barre con los «valores» de una religión —católica— en caída, también con la esperanza progresista, el nacionalismo y los diferentes embustes totalitarios. La pérdida del sentido de la vida habría sido expuesta claramente por Albert Camus en *El mito de Sísifo* (1942). El suicidio sería una eventual puerta de salida irónica —cuasi justificable— del individuo frente a su sociedad; los dogmas habrían sido despedazados: la extranjerización del ser humano, el destierro inminente, la extraviada patria o la promesa de una tierra cercana, serían palpables. En ese tiempo, las relaciones disyuntivas entre

humanidad/existencia o actor/escenario habrían sido un claro dispositivo para la constitución del «sentimiento del absurdo» (Esslin 1964, 15).

Así, por ejemplo, en *Tres sombreros de copa* (1952), el español Miguel Mihura, uno de los dramaturgos precursores del Teatro del Absurdo poco conocidos, junta creativamente el humorismo y la tragedia, lo profundamente verdadero y lo gracioso del ser humano escindido de su hábitat. No descarta la caricatura del hombre, más bien la destaca, la ensancha, conectándola con «la verdad de las cosas». Estilísticamente presenta su dramaturgia como un discurso de la irracionalidad que, ya en la propia construcción literaria, abre mejores oportunidades al pensamiento que el formal racionalismo o la mecánica dialéctica. Asimismo, el autor expresa las acciones de contradicción permanente, estúpida y absurda que manifiesta la humanidad y su espíritu. Su ingrediente fantástico es revelador. Se constituye en un sistema para el conocimiento en el que lo imaginario absoluto es verdadero y lo verdadero radica en la imaginación (Ionesco 1959, 63).

El Teatro del Absurdo abre una posibilidad de expresión humana genuina —ciertamente compleja— frente al Holocausto luego de la guerra que adoleció la humanidad. A propósito, el filósofo Alain Badiou (2007) ha observado la dificultad para interpretar los textos dramáticos de Samuel Beckett, por ejemplo, con respecto a sus alegorías a los campos de concentración. En el uso de estas figuras literarias, Beckett abre la comprensión y la referencia de lo signico y empuja a una re-apertura crítica del fenómeno literario del absurdo. Lo alegórico o lo metafórico trascienden el «sin sentido» de lo puramente estilístico. Badiou trata, con dificultad, de «establecer [...] lo que subsiste en el orden de la pregunta, del pensamiento, de la capacidad creadora», así como de entender la propuesta literaria beckettiana como una interrogante que necesitaría ser contestada y que «reniega a la vez que acepta toda posible respuesta» (19).

A la falta de una conclusión sintética, el Teatro del Absurdo se vislumbra, entonces, como convención, técnica, corriente o fenómeno teatral. El absurdo caracteriza a varios autores en su ejercicio dramático. Los dramaturgos del Teatro del Absurdo no están adscritos a movimiento o escuela de manera consciente. Contrariamente, cada uno de estos escritores se expresa de manera individual. Se contempla en la soledad, el encierro o el aislamiento de su propia visión personal. Lo mismo ocurre hoy con los dramaturgos de Latinoamérica o del Ecuador, que apelan al

absurdo en sus obras, y que son parte del objeto de estudio de esta investigación. Cada uno de los escritores teatrales de Latinoamérica o del Ecuador accede de modo propio a una misma fuente: sustancia y carácter, desde sus propias especificidades. En sus voces se reconocen el cavilar, el ansia, la emoción y el pensar de otros escritores del mundo contemporáneo de Occidente. Precisamente, en la agrupación de voces dramaturgicas diferentes del absurdo, reside la importancia del estudio-ensayo crítico literario de Esslin. El autor ha observado las constantes en los autores teatrales y ha sistematizado desde una perspectiva singular, mediante la designación conceptual o la categorización, su obra vinculada a lo que él llama Teatro del Absurdo. Estos autores se oponen al teatro realista, e indagan en una dramaturgia cuya tendencia es experimentar radicalmente el lenguaje y buscar una resultante poética de las imágenes objetivas y concretas del trabajo en escena. La obra de estos dramaturgos, analizada en su historicidad y en su contexto, así como descubierta en la intimidad de sus sentidos, establece su trascendencia sobre el pensamiento de la contemporaneidad y constituye al Teatro del Absurdo como un verdadero «movimiento literario» (Esslin 1964, 13-9).

Los autores contemporáneos y actuales del Teatro del Absurdo recurren a la ilógica del «pensar-actuar» de un personaje, en la búsqueda de su propia vida o sentido existencial. Sus lúdicas interrogaciones se confrontan en la ensoñación de una trama descompuesta. La repetición dialógica recae en la dificultad comunicativa. La ausencia o el trastorno de la construcción argumental descifran cuestionamientos humanos, sociales o culturales. Sin embargo, a propósito de lo que dice Esslin, cabe resaltar que en esta época no existe un «movimiento literario». Esto se debe, en primera instancia, a que la dramaturgia fluctúa en importancia en el quehacer teatral de acuerdo con los requerimientos del espectáculo. Puede ser trabajada como teatro de autor, como creación colectiva o como pautas de escritura no formal que surgen cuando se escenifica una obra. Este hecho determina que aparezcan dramaturgos de ocasión (como los autores que han trabajado los textos objeto de estudio de esta investigación y que se dedican a varios oficios, muchas veces disímiles, que alternan con la dramaturgia). La ausencia de «movimiento» también se debe, en otra instancia, a que algunos montajes son plasmados desde la improvisación escénica. Pocos son los textos que se realizan como guiones para ser puestos en escena después (como teatro de autor). Pocos siguen el texto a raja tabla.

HAMM: ¿No estás harto?

CLOV: ¡Sí! (*Pausa.*) ¿De qué?

HAMM: De... de... esto.

CLOV: Desde el comienzo. (*Pausa.*) ¿Tú, no?

HAMM: (*Sombrío.*) Entonces, no hay motivos para que cambie.

CLOV: Puede terminar. (*Pausa.*) Toda la vida las mismas preguntas, las mismas respuestas.

[...]

HAMM: ¿Qué tal tus ojos?

CLOV: Mal.

HAMM: ¿Qué tal tus piernas?

CLOV: Mal.

HAMM: Pero puedes moverte.

CLOV: Sí.

HAMM: (*violentemente*): Entonces, ¡muévete! (*Clov va hasta la pared del fondo, apoya en ella la frente y las manos.*) ¿Dónde estás?

CLOV: Aquí.

HAMM: ¡Vuelve! (*Clov regresa a su sitio, junto al sillón.*) ¿Dónde estás?

CLOV: Aquí.

HAMM: ¿Por qué no me matas?

CLOV: Desconozco la combinación de la despensa.

Al Teatro del Absurdo se lo debe estudiar desde la literatura y la crítica literaria. Dicho emprendimiento permitiría comprender los textos dramáticos en una tradición y, al mismo tiempo, revalorizar el uso de una convención que se abre a la contemporaneidad desde su revolucionaria perspectiva estética e ideológica. Empero, la literatura teatral muestra su evidente fragilidad en la memoria, su carácter efímero. La biblioteca teatral que se desprende del conocimiento del autor, actor, director, productor y hasta del propio público, es muy susceptible de caer en el abandono y el olvido. Influye mucho el papel de la industria editorial. Aunque la falta de editoriales para imprimir textos dramáticos es evidente en cualquier parte del mundo, en Ecuador, por ejemplo, la falta de publicaciones teatrales es preocupante.

Es preciso operar esta categoría más allá del contingente que pueda brindar lo escénico. Hay que pensar literariamente este tipo de teatro y especificarlo dentro de una clasificación literaria más abarcadora, que conste de elementos que constituyan al teatro como género. Dichos elementos corresponden a las bases de la construcción del drama

(el espectáculo, los personajes, la acción). Sin embargo, hay una singularidad en la forma en que se comporta este teatro que ha recibido otros nombres como *anti-teatro*, por ejemplo. Esto debido a que el Teatro del Absurdo «es un género anti-convencional, anti-tradicional», que disloca, trastoca o subvierte las categorías dramáticas aristotélicas como el inicio, el desarrollo, el clímax, el final, los conflictos de los personajes, la propia temática de la obra, el sentido de la construcción coherente de una trama o de un argumento. Al subvertir, este teatro no destruye o sustituye dichas categorías, sino que las concibe transformándolas radicalmente (mediante el uso del sin sentido) (Núñez 1981-1982, 631-2).

Eugène Ionesco, precursor y teórico del Teatro del Absurdo, busca enseñar cómo ve su propio universo a partir de esa dificultad que tienen sus personajes para entablar comunicación —a veces llega al paroxismo—. El dramaturgo demuestra cómo hay personas que hablan y no dicen nada, cómo presentan diversas actitudes emocionales arrastradas por un «jaleo inmenso, un mundo como decía el héroe de Shakespeare: de ruido y de furor, sin ningún sentido y sin ningún significado» (Ionesco 2010). En sus dramas, que son parodias sobre sí mismas o ridiculizaciones de las formas de ser de la humanidad, se visibiliza lo impredecible del día de mañana. Sus espectáculos son insólitos, trágicos y grotescos. Revelan la propia dificultad de Ionesco para integrarse en sociedad. El autor propone en sus obras la alienación que siente acerca del mundo. Dicho mundo, para él, es producto de la fabricación de demonios incomprensibles. En *La cantante calva*, Ionesco ([1952] 1964, 5) escribe:

SRA. SMITH: El yogurt es excelente para el estómago, los riñones, el apéndice y la apoteosis. Eso es lo que me dijo el doctor Mackenzie-King, que atiende a los niños de nuestros vecinos, los Johns. Es un buen médico. Se puede tener confianza en él. Nunca recomienda más medicamentos que los que ha experimentado él mismo. Antes de operar a Parker se hizo operar el hígado sin estar enfermo.

Sr. Smith: Pero, entonces, ¿cómo es posible que el doctor saliera bien de la operación y Parker muriera a consecuencia de ella?

SRA. SMITH: Porque la operación dio buen resultado en el caso del doctor y no en el de Parker.

Sr. SMITH: Entonces Mackenzie no es un buen médico. La operación habría debido dar buen resultado en los dos, o los dos habrían debido morir.

SRA. SMITH: ¿Por qué?

SR. SMITH: Un médico conciencizado debe morir con el enfermo si no pueden curarse juntos. El capitán de un barco perece con el barco, en el agua. No le sobrevive.

SRA. SMITH: No se puede comparar a un enfermo con un barco.

SR. SMITH: ¿Por qué no? El barco tiene también sus enfermedades; además tu doctor es tan sano como un barco; también por eso debía perecer al mismo tiempo que el enfermo, como el doctor y su barco.

SRA. SMITH: ¡Ah! ¡No había pensado en eso!... Tal vez sea justo... Entonces, ¿cuál es tu conclusión?

SR. SMITH: Que todos los doctores no son más que charlatanes. Y también todos los enfermos. Solo la Marina es honrada en Inglaterra.

SRA. SMITH: Pero no los marinos.

SR. SMITH: Naturalmente.

1.3. LA LIBERTAD DE LOS SENTIDOS EN EL TEATRO DEL ABSURDO

Una de las riquezas del Teatro del Absurdo es la inclusión de otras tendencias anteriores a él. Su originalidad o diferencia radica en la visión literario-estética novedosa que construye. Este teatro no pretende narrar sino inventar imágenes poéticas. Tiene una apertura a la pluralidad de las significaciones y se sirve del surrealismo (dadaísmo, cubismo, abstraccionismo). También emplea el psicoanálisis para yuxtaponer sus situaciones de ensoñación mediante la constante de un azar impuesto por «la ambigüedad» y el des-dibujamiento (en el que es lícita la caricaturización) de los personajes: el discurso se descompone y es intraducible por los vacíos que proporciona. El ejercicio escritural «es una realidad ambigua: por una parte, nace, sin duda, de una confrontación del escritor y de su sociedad; por otra, remite al escritor, [en] una suerte de transferencia trágica, desde [la] finalidad social hasta las fuentes instrumentales de su creación» (Barthes [1972] 2005, 24). La complejidad de la ensoñación muestra una poderosa imaginación de gran contenido creador. El lector/espectador podrá construir su propio «dibujo complejo de la imagen poética» del texto dramático. Sin embargo, aunque este tipo de teatro entrega libertad, es importante no reducirlo a una etiqueta.² ¿Podría llevar otro nombre en el futuro? ¿Podría superar su propia categorización

2 Rafael Núñez Ramos (1981-1982) coincide con Martin Esslin en la apertura a los sentidos que brinda el uso de esta convención teatral en la creación dramática — en el texto dramático y también en su representación escénica—.

para obtener infinidad de lecturas o para producir diferentes placeres en la lectura de nuevos lectores/escritores?

Los textos dramaturgicos escritos en el uso de esta técnica no podrían ser juzgados con otras reglas, pues habría el peligro de que estas resultaran «insolentes imposturas». En el Teatro del Absurdo, la ausencia de argumento, la falta de sutileza en el carácter y los motivos de los personajes —que, por lo general, están dados al reconocimiento y a la mecánica del sentido lógico de la obra—, han dejado de *cosificar* a los protagonistas como muñecos ante el espectador y les han insuflado vida propia. Este fenómeno teatral *va más allá de o rompe con* la temática totalmente explicada, expuesta y solucionada. Sus textos, casi siempre, se abstienen de un inicio o de un final. La naturaleza, la costumbre y los modismos de una época en la búsqueda de la belleza y el cuidado se oponen al absurdo de la ensoñación o de la pesadilla, que son elementos sustantivos de la dramaturgia del Teatro del Absurdo. Los diálogos coherentes (bajo la recreación del ingenio y la agudeza de obras de teatro *políticamente bien escritas*) pierden importancia frente a la incoherencia del habla —y la arbitrariedad solemne— en el absurdo. El teatro convencional (naturalista, realista, costumbrista) se ve en peligro cuando se enfrenta al uso de la metodología distinta de un teatro *otro*, que solo podría ser juzgado «por los [propios] cánones del Teatro del Absurdo» (Esslin 1964, 13-4).

El redescubrimiento de la categoría Teatro del Absurdo, que prescinde de trama, de caracteres en los personajes y propone el «sin sentido», entraña la reflexión del subgénero literario dramático vinculado a la cultura y a otras fuentes del conocimiento. Es posible relacionarlo con la psicología, la filosofía y la ciencia a fines del siglo XX e inicios del siglo XXI. Su objetivo meramente poético mediante la puesta en texto (o en escena) le otorga a este tipo de teatro un espacio que supera la idea de comercialización o *marketing*: uno de los fines principales del espectáculo de los medios de comunicación. ¿Podrá provocar el género del Teatro del Absurdo un imaginario donde se crucen los diferentes sistemas del pensamiento, y sea factible la asistencia de un público masivo a sus representaciones teatrales? ¿Podrá esta forma de teatro, que revela el ridículo vacío de la condición humana, abrirse desde el espacio de un pequeño público teatral/dramaturgico —compuesto por actores, directores, dramaturgos de ocasión o de oficio, productores, etc.— a la maduración de una amplia conciencia, tal como lo hizo en las décadas de los 60 y 70? ¿Podrá el Teatro del Absurdo

penetrar en la conciencia individual, colectiva, contemporánea, actual o, en última instancia, podrá llegar a lo que llamamos «conciencia»?³

1.4. EL TEATRO DEL ABSURDO Y LA CULTURA

A continuación, para ilustrar la relación de este tipo de teatro con el fenómeno cultural, me servirán algunos apuntes de Antonin Artaud (autor del Teatro del Absurdo y creador del Teatro de la Crueldad) en su ensayo *El teatro y su doble* (1964) de crucial aporte teórico y propuesta estética para el absurdo. Dicho escritor colige una visión mística dramática/espectacular que cuestiona a la «vieja cultura europea y francesa» a la que llama mausoleo. Esta cultura agencia una visión de civilización y hegemonía que se cree única y separada de la vida —aunque esté inmersa en ella—. El autor ensaya un *mea culpa* cuando dice:

lo que nos ha hecho perder la cultura es nuestra idea occidental del arte y el provecho que de ella obtenemos. ¡Arte y cultura no pueden ir de acuerdo, contrariamente al uso que de ellos se hace universalmente! [...] La verdadera cultura actúa por su exaltación y por su fuerza, y el ideal europeo del arte pretende que el espíritu adopte una actitud separada de la fuerza, pero que asista a su exaltación. Idea perezosa e inútil que engendra la muerte a breve plazo. [...] En México, pues de México se trata, no hay arte, y las cosas sirven [...] los mexicanos captan los Manas, las fuerzas que duermen en todas las formas, que no se liberan si contemplamos las formas como tales, pero que nacen a la vida si nos identificamos mágicamente con esas formas (Artaud 1964, 11).

-
- 3 El Teatro del Absurdo (la realidad ilógica representada en la escena teatral) toma atajos distintos a la racionalidad y coherencia de los personajes en obras de la costumbre o la psicología o el realismo a las que estamos habituados. La conciencia de los personajes se trastorna y por ende se trastorna su historia, he allí su riqueza creativa e inesperada frucción en el papel dramático. Dichos personajes representan sueños alterados de los propios seres humanos. ¿Qué pasaría si el mundo sostuviera solo una conciencia coherente y lógica todo el tiempo? El profesor Steve Potter del Instituto de Tecnología de Georgia trasplanta células de tejidos cerebrales de rata a un ordenador. El objetivo es que se puedan replicar ciertos patrones del pensamiento de un humano a una computadora. El ordenador puede tomar decisiones sin problema (que reflejan las decisiones de quien lo programó) pero no puede tomar otros atajos. Carece de individualidad o conciencia (llámese alma) porque no tiene «experiencias subjetivas privadas» que le permitan cometer errores absurdos o ridículos y recuperarse de ellos racionalmente, por ejemplo. El hardware no puede ser siquiera la «copia suficiente» de una conciencia. Véase en *Secretos del universo, la conciencia 3*, Discovery Channel (documental), 2010.

Artaud habla de una mirada que petrifica al drama y que obtiene, también, como consecuencia, una petrificación cultural vacía. Solo en la escena habría completud del espíritu, solo en la vivacidad de los seres y en los gestos del actor al interior de un escenario (vivo). El contenido mágico de sus ideas se asocia al «desecamiento del lenguaje» del que hablará Eugène Ionesco, más adelante, como una manera de *fossilizarlo*. También se relaciona con uno de sus propios postulados: «destruir el lenguaje para alcanzar la vida es crear o recrear el teatro [...] extender infinitamente las fronteras de la llamada realidad» (Artaud 1964, 10-3). Esto último en cuanto a la idea metafísica de romper las barreras de un teatro naturalista o realista que el autor propone con vehemencia.

1.5. EL TEATRO DEL ABSURDO Y LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

El fenómeno del Teatro del Absurdo rebasa los límites del propio género literario dramático como expresión estética, y se amplía al ejercicio de nuevos lenguajes. Se abre a una nueva perspectiva filosófica que supera el pensamiento de grupos intelectuales pequeños y se dirige a un público más numeroso (Esslin 1964, 7). Lo dicho ya es un hecho: hay varios filmes que se han servido de este recurso. Por ejemplo, en *Rubber* (2010), filme francés del director Quentin Dupieux, el personaje principal es un neumático que cuando no ve satisfechos sus deseos usa la telequinesis para destruir a las personas o cosas que se cruzan en su camino de modo grotesco, arbitrario y absurdo. En 1947 se realizó la adaptación al cine de la novela *El proceso* (1925) de Kafka, que André Gide y Jean-Louis Barrault esbozaron desde la perspectiva del absurdo, por primera vez en el siglo XX. El filme *Pequeña Miss Sunshine* (2006), de Jonathan Dayton y Valerie Faris, usa elementos propios del psicoanálisis, el valor del silencio, el distanciamiento, la destrucción del lenguaje, lo simbólico, lo verosímil y lo inverosímil siempre con la constante del Teatro del Absurdo. Estos filmes no deben confundirse con otras películas como *The Monty Python's Flying Circus* (1989) o *Top secret* (1984) de Jim Abrahams, David y Jerry Zucker o *El jovencito Frankenstein* (1974) o *La loca historia de las galaxias* (1987) de Mel Brooks donde el fin es el humor paródico *per se* (Escariz 2010, 10-3). Es importante reflexionar sobre este tópico en la actualidad debido a la influencia que tiene la pantalla grande en la Modernidad, en su producción ideológica y sobre los imaginarios o formas de pensar que crea y recrea. El cine tiene tanta potencialidad que genera opinión colectiva.

Ya en el tiempo en que se produjo el apogeo del Teatro del Absurdo, los medios de comunicación (televisión, cine, redes) habrían falsamente opacado a la actividad teatral. Lo mismo ocurre ahora, el ejercicio teatral que implica, casi siempre, su escritura se halla relegado por la televisión, el cine, el internet y las redes sociales. El teatro como actividad es «la última rueda del coche» o «el patito feo de los géneros literarios».⁴

La inversión en teatro es pequeña. Sin embargo, en Ecuador, la falta de recursos para alquilar una sala para ensayo o presentación, por ejemplo, es un obstáculo que se quiere superar desde la autogestión. En la actualidad, actores ecuatorianos como Diana Borja o Pablo Tatés, quienes además son dramaturgos, han optado por convertir sus casas en pequeños teatros para difundir las propuestas de teatro. Así, dan cabida en sus escenarios a pequeños grupos del país como Tentempié de Lorena Rodríguez y Marcelo Luje, o Cactus azul de Paloma Dávila y Zaydum Chóez, o de actores que sin grupo presentan continuamente sus monólogos como *El carnicero de Okeville* (2011), de Mauricio Gallegos y Salomón Reyes, o *Malatinta* (2010), de Bladimir Centeno. Aquí cabe decir que grupos ecuatorianos como Zero no Zero de Peko Andino y Beatriz Vergara, Espada de Madera de Patricio Estrella, Contraelviento de Patricio Vallejo Aristizábal, Mandrágora de Susana Nicolalde o Teatro del Cronopio de Guido Navarro, han luchado y conseguido espacios para convertirlos en pequeñas salas en las instalaciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito. No ocurre lo mismo con el grupo Malayerba (de Arístides Vargas, Charo Francés y Santiago Villacís) y el grupo de Juana Guarderas, Martha Ormaza y Elena Torres, que tienen espacios escénicos propios. A escala internacional y nacional, se invierte grandes sumas de dinero en *reality shows*, series, novelas, películas para el cine, la televisión o el sistema de cable o el internet. Empero, solo en naciones del «primer mundo» como Estados Unidos, Inglaterra o Francia se presentan espectáculos teatrales con actores de la pantalla grande que alternan los escenarios de «las tablas» con el *plató* del cine.

Se ve, claramente, que a esas naciones les interesa el nexo de la dramaturgia que se dedica a un escenario teatral —allí donde se alcanza a

4 Más pequeño todavía se ve el teatro, frente a eventos espectaculares como conciertos masivos de cantantes extranjeros que, por ejemplo, llegan al Ecuador y llenan estadios de 34 000 asistentes, como el canadiense Justin Bieber que presenta canciones en el escenario como *Baby* de la que es fácil imaginar el rumiante estribillo y la poca inteligencia de su alienante lírica.

un público minoritario— y su entrenamiento en la caja negra con el propósito de llevarla a la escena o al guion del filme para su reproducción masiva.

1.6. EL TEATRO POSHISTÓRICO FRENTE AL TEATRO DEL ABSURDO: UNA DIFERENCIA NECESARIA

El Teatro Poshistórico estudia los comportamientos del inconsciente colectivo y asocia las pequeñas historias —personales o privadas— con la dramaturgia. Plantea lo histórico desde lo minúsculo de la cotidianidad de un personaje que se refleja a sí mismo, en escena, con su «pensamiento autónomo, con su propia psicología y su comportamiento específico, en donde la perfección no tiene lugar» (Araque 2011, 16-7). Tal personaje ya no pone en conflicto «fuerzas sociales» sino solamente se nutre de su sociedad y cultura para cuestionar al acto teatral en todos sus componentes —el Teatro del Absurdo también lo cuestiona de manera arbitraria y no siempre en todos sus elementos—. Este personaje está ayudado por elementos performáticos modernos (la alusión a lo moderno actúa, aquí, como lo que ocurre *en este instante*), tecnológicos, espectaculares (un descomunal ventilador simula una tormenta) o narrativos (la fonomímica, imitación sobre la imitación de una canción, por ejemplo) en una experimentación intertextual permanente.

Al Teatro del Absurdo le corresponde construir su dramaturgia con los elementos de «la historia de los grandes sucesos» puestos en escena para «llegar a ser la representación de los aspectos terribles de la humanidad» o la condición humana. Utiliza (entre otros recursos) una mirada típicamente satírica, grotesca o caricaturesca que revela una filosofía de pensar, una posición estética, una forma de interpretación ideológica, una cosmovisión ante el mundo sin descartar el escenario de la ensoñación.

En el caso de *Bajo la puerta* (2009) de Ernesto Proaño y Álvaro Rose-ro, una de las obras objeto de estudio de esta investigación, la acotación del uso de una puerta giratoria en el escenario, por la que cruzan los personajes o el propio público cuando sale al final del espectáculo, no pretende una espectacularidad o una Modernidad en el planteamiento dramaturgico. Más bien utiliza un elemento de utilería de forma minimalista de gran contenido simbólico.

2. EL TEATRO DEL ABSURDO EN LA DRAMATURGIA LATINOAMERICANA

La influencia del Teatro del Absurdo que se generó en Europa ha tenido repercusión en los dramaturgos de América Latina. Varios son los grupos que han reutilizado, hasta hoy, los elementos de esta técnica, convención o subgénero literario. La influencia puede estudiarse en una época en que se produjeron dictaduras como las de Chile y Argentina que constituyen hitos con gran influjo en el quehacer teatral de América Latina.

Desde la década de los 70 hasta la de 2010 no es sencillo rastrear la dramaturgia de autor (hay apogeo de grupos que realizan «creación colectiva»), ya que no existen tantas publicaciones de piezas teatrales (el género ha perdido vigor editorial, muchos de los textos se mantienen como manuscritos) y pocos son los dramaturgos que se mantienen en el oficio de escribir obras de teatro para ser escenificadas. También hay pocos estudios realizados o antologías sobre dramaturgia latinoamericana. Investigadores teatrales y americanistas, como la ecuatoriana Lola Proaño Gómez o el argentino Gustavo Geirola, se dedican a indagar sobre las creaciones dramáticas que se crean y que muy pocas veces se publican (ocurre comúnmente que las obras se llevan a escena por una temporada o una sola vez). Los dramaturgos se convierten en actores, directores o productores de espectáculos teatrales y, a veces, se dedican también a otros oficios artísticos o no. También alternan con la creación dramática original o propia, y en otras ocasiones la abandonan dedicándose a realizar adaptaciones (otra forma de creación dramática) por considerarlas de mayor beneficio económico. Hay una dispersión en cuanto a la creación dramática en América Latina. Sobre todo, en cuanto al Teatro del Absurdo se refiere, su uso es arbitrario. Las temáticas son totalmente disímiles. Está demás decir que el teatro y, por ende, la actividad dramática, tienen una frágil memoria. Sin embargo, es posible rastrear fragmentos del Teatro del Absurdo —en mayor o menor medida— en textos dramáticos contemporáneos y actuales (la mayoría inéditos, recopilados en antologías, textos manuscritos o publicados virtualmente en internet). Si bien se podría encontrar al absurdo en muchas obras, presentaré aquí algunos ejemplos.

En Chile,⁵ el prolífico dramaturgo chileno Jorge Díaz escribe *El cepillo de dientes* y *Réquiem para un girasol* (1961), *El velero en batalla* (1962) o *La víspera del degüello* (1965). En dichas obras, Díaz muestra el absurdo a partir de la dificultad en la comunicación o en las relaciones entre seres humanos. Su mayor acercamiento a Antonin Artaud se produce en su texto dramático *La cosiacosa* (1969) (Robles Poveda 2013).⁶ Más tarde trabaja los textos dramáticos *Viaje a la penumbra* (1995), *El desvarío* (1999), *La mirada oscura* (2000) o *En demencia propia* (2003). En *Muerto, luego existo* (1985), Díaz (2010, 356) escribe:

ENFERMERA: ¿Qué enfermedades ha tenido?

ZOILO: Oiga, yo no he tenido nunca...

ENFERMERA: ¿Infecciones? ¿Venéreas? ¿Hepáticas?

ZOILO: No le digo que...

ENFERMERA: ¿Alcoholismo? ¿Anemia? ¿Desnutrición?

ZOILO: Bueno, alguna vez me ha...

ENFERMERA: ¿Cirrosis? ¿Tuberculosis?

ZOILO: No le entiendo ni jota, palabra.

ENFERMERA: ¿Tose?

ZOILO: (*Tosiendo.*) No.

- 5 Para hablar del Teatro del Absurdo en Chile, es ineludible apuntar las condiciones para el desarrollo del teatro que fueron difíciles en una nación fragmentada por la dictadura militar y los crímenes de Pinochet. Es necesario destacar el 11 de septiembre de 1973 (día en que el Orden de las Fuerzas Armadas defenestró a Salvador Allende y a la Unidad Popular) y 1990 (año de retorno a la democracia). La década de los 90 marcaría la crisis económica y protestas nacionales atenuadas por la represión violenta. También la división del país a favor y en contra de Pinochet hasta que el dictador comparece ante la justicia.
- 6 Sus obras están contenidas en un teatro vanguardista que se afilia con el Teatro del Absurdo desde la construcción dramática y la estética de «lo grotesco». Aunque no se lo puede clasificar a rajatabla como absurdo, sus ideas en escena se vinculan íntimamente con ese ingrediente caótico en el lenguaje (en la inaprehensibilidad de la comunicación humana) que manifiesta el Teatro del Absurdo como subgénero literario. Sin embargo, en Díaz hay un resquicio que permite ver una luz de esperanza en sus escritos, una pretendida «reordenación del mundo». La capacidad reflexivo-poética de su dramaturgia se asocia al lenguaje grotesco, a la institución social, a la relación humana desde una perspectiva sumamente original de un escritor que jamás se reconoció a sí mismo como un dramaturgo y en su defecto se presentó como un artífice de la intuición que conjugó lo sensorial con lo irracional. Para Díaz la escena representada promueve el goce y la magia de alguien que imaginó sus textos en la voz y en el cuerpo de otros.

ENFERMERA: ¿Escupe flemas?

ZOILLO: ¿Qué es eso?

Un compatriota suyo, Luis Alberto Heiremans, también incursiona en un tipo de teatro influido por el cristianismo y la crueldad que propone Artaud. Asimismo, el chileno Egon Wolff recurre a Harold Pinter y Jean Genet en *Los invasores* (1962) y *Flores de papel* (1970) (De Toro 1990, 122). En su primera obra mencionada, Wolff escribe:

PIETÁ: No sé... Tal vez la gente de esta noche. Al verlos a todos tan..., desfachatados. ¡Insolentes, sí! (Como recolectando recuerdos.) De repente pensé que era el fin. Risas que celebraban el fin. Una perfección corrupta. (Se vuelve hacia él.) Tengo miedo, Lucas.

MEYER: ¿Miedo? Pero ¿de qué?

PIETÁ: No sé. Miedo simplemente. Un miedo animal. Esta noche donde los Andreani, rodeada como estaba de toda esa gente, sentí de pronto un escalofrío. Una sensación de vacío, como si me hundiera en un lago helado..., en un panorama de niebla y chillidos de pájaros.

MEYER: ¡Absurdo!

PIETÁ: Sí, absurdo, pero ¿qué es miedo? Existe. Es como un presagio.

MEYER: (Cortante, de pronto.) No sé de qué estás hablando. Debes sentir insomnios.

PIETÁ: (Alarmada.) No sufro de insomnios Lucas.

MEYER: ¡Niebla y chillidos de pájaros! ¿Cómo puedo interpretar tamaño tontería?

PIETÁ: Tú sabes. Has sentido lo mismo. ¿Qué es?

MEYER: Te digo que no sé de qué estás hablando (Wolf 1963).

El dramaturgo y cineasta chileno Benjamín Galemiri (1958) crea su dramaturgia, casi siempre en su grupo Bufón Negro. En sus textos *Escaparate o la constelación de los hermanos Siam* (1980), *Das Kapital* (1993), *El solitario* (1994), *El seductor* (1996), *Edipo Asesor* (2001), *Los principios de la fe* (2002) es constante la irracionalidad que presentan los hombres por alcanzar plenitud en la sexualidad y el poder. Su obra *El coordinador* (1993) gana el VIII Festival de Teatro del Instituto Chileno Norteamericano de Cultura y premio al Mejor Texto Dramático en su mismo año de publicación. He aquí un fragmento que incorpora el Teatro del Absurdo:

MARLON: ¡Milán actúe, actúe, actúe, actúe! ¡Ejecute su misión! Arrogancia. Reciedumbre. Dominaciónnnnnnnnn...

Milán se lanza sobre Brigitte ante los gritos enfervorizados de Marlon, y los de reprobación de Amiel, lo que lo enfurece más y más. Trata de hacerle el amor pero no puede. Marlon desesperado se acerca a él y lo empuja hacia ella, para que lo haga.

MILÁN: ¡No puedo, Marlon, por favor no me obligue!

MARLON: Tiene que poder Milán, no me decepcione ¡por favor! ¡Son las 15:60 y usted no ha comenzado la copulación! ¡Vamos Milán, vamos!

MILÁN: ¡No puedo! ¡No puedo! ¡No sé!

MARLON: Es tan sencillo... ¡Es fácil! (Galemiri 1998, 55).

La dramaturga chilena Ana Harcha Cortés (1976) realiza una obra iconoclasta que irrumpe con textos poéticos o cuasi poéticos en el texto dramático que, por lo general, realizan una crítica mordaz al *establishment*. Su prosa se articula o desarticula (con pocas o sin acotaciones) en escena de modo tan absurdo que llega a violentar el lenguaje compulsivo de sus personajes monológicos (no funcionan en cuanto a una trama o argumento). Sin embargo, después de la pretendida incoherencia en su discurso se puede vislumbrar ciertas claves ideológicas (políticas), que la dramaturga quiere que permanezcan en la conciencia del lector/espectador. Algunos de sus textos son *¡Perro!* (1999), Premio a la mejor dramaturgia; *Ah, sí, sí, no sé, mejor no, ja, ja, ja* (2000); *Kínder* (2003), Premio Altazor a la mejor dramaturgia en Chile. En su texto dramático *Lulú* (2004), Harcha dice:

EL ESCENARIO TAMBIÉN ESTÁ LLENO DE BOOMERANGS BLANCOS QUE LLEVAN INSCRITAS LAS PALABRAS: DINERO, AMOR, IDIOTA, PERRA, CASTRADO, ÉXITO, DESCENDENCIA, FAMILIA, INDIFERENCIA, SEXO, SIN AMOR, AMOR SIN SEXO, CEMENTO, COMPROMISO, ARTE, GANA, DA, PULSO DEL TIEMPO, TERREMOTO, POLÍTICA, LÍMITE; O TAMBIÉN LLENO DE PAREJAS DE MUÑEQUITOS BARBIE Y KENT; O DE BOTELLAS DE VODKA, EN MEDIO, ADELANTE, ATRÁS, ARRIBA, ABAJO, ADENTRO DE ESTO, ELLA, HABLA (ELLA PUEDE SER LA SURFISTA O LADY WITH O LULÚ Y MÁS ESCENCIALMENTE LA HABLANTE, QUE ORDENA SU CEREBRO COMO EN UN CD, POR TRACKS).
TRACK 1

he estado pensando en todas las cosas posibles de recordar, y después de dar muchas vueltas he vuelto a estar aquí, o sea, al principio, o sea en mí recordando cuando me paraba y pensaba en cuáles serían todas las cosas posibles de recordar

Así/ Rodeada/ I talk/ I talk/ I talk/ I talk/ I talk/ I talk I talk/ I talk/ I talk [...]. (Harcha Cortés 69).

TRACK 6

¿qué sabe usted del rey Salomón?/ ¿qué sabe usted de Franco?/ ¿qué sabe usted de Videla?/¿qué sabe usted de Pinochet?/ ¿qué sabe usted del rey Wenceslao?/ ¿qué sabe usted de Castro?/¿dónde nació Gabriela Mistral?/ ¿y Neruda?/ ¿y Horacio Saavedra?/ En Pitrufuquén, creo/ Meyerhold, Kantor ¿le suenan?... (80).

En Argentina,⁷ la dramaturgia del Teatro del Absurdo sirve para elevar una voz de protesta en un ámbito represivo. Griselda Gambaro escribe *El desatino* (1965) y Carlos Manuel Varela *Alfonso y Clotilde* (1980). Sus discursos subversivos usan el absurdo para dislocar la preeminencia del discurso oficial y su consecuente situación inaudita. Cuando la horrorosa realidad supera a la imaginación teatral, es posible colindar con el realismo «procedimientos desrealizantes» de efectos ambiguos. Lo real y lo absurdo se conjugan para denunciar los procesos de asechanza ideológica y sus derivaciones funestas para el ser humano. El Teatro del Absurdo se pronuncia desde las huellas y los testimonios reales. El texto real se combina absurdamente en lo travestido y velado del contexto dictatorial (Dubatti 1994, 461-2).

El Centro de Experimentación del Instituto Di Tella, de Buenos Aires, es el escenario para la presentación de grupos influenciados por el Teatro del Absurdo. La experimentación con las técnicas de Artaud desembocaría en la puesta en escena de la *Antología del Teatro de la Crueldad* (1966), brindada por el grupo El Teatro de la Peste (De Toro 1990, 123). En ese contexto, destaco textos de autores argentinos que recurren el Teatro del Absurdo como: *Una libra de carne* (1954) de Agustín Cuzzani, *La valija* (1969) de Julio Mauricio, *Una de culpas* (1979) de Óscar Lesa o *Desesperando* (1997) de Carlos Moisés.

7 En relación con el contexto argentino —que condiciona el teatro de ese país—, es interesante observar cómo se construye la memoria del pasado traumatizante a partir de la Dictadura Militar de Jorge Videla (1976), en torno al activismo de las Abuelas-Madres de la Plaza de Mayo. Su lucha-protesta permanente con objeto de rememorar las masivas violaciones de derechos humanos, en una multiplicidad de narradores y narraciones. La memoria —teatral— apela a reconocer los hechos, apoyar víctimas y proponer transformaciones políticas sustanciales. Véase el artículo de Ana González Bringas, «Abuelas-Madres de Plaza de Mayo: La construcción social de la memoria» (Gómez 2006, 581-5).

En Cuba, los dramaturgos Antón Arrufat, José Triana, Virgilio Piñera, Nicolás Dorr, escribieron imbuidos por Ionesco, Beckett y Genet en años posteriores a la Revolución cubana. De estos autores destacan Arrufat, que produce los textos *El caso investiga* (1957), *La zona cero* (1959), *La repetición* (1963), *Todos los domingos* (1965) y el dramaturgo José Triana que presenta las obras *El incidente cotidiano* (1956), *El Mayor General hablará de teogonía* (1960) donde Beckett y Ionesco están presentes con sus postulados. Su texto dramático *La noche de los asesinos* (1966) emplea, de manera especial, conceptos de Artaud, tal como consta en el estudio de De Toro. Otros autores que trabajan el Teatro del Absurdo en sus obras son Abelardo Estorino en su texto dramático *Vagos rumores* (1998), ganador del Premio a la crítica literaria cubana. También Abel González Melo quien se caracteriza por presentar reflexiones discursivas, propias del Teatro del Absurdo, en sus acotaciones teatrales —el espectador no las verá forjadas como imágenes en escena, pero el lector podrá imaginarlas en el texto dramático: una diferencia esencial que brinda cierta supremacía del texto sobre el espectáculo—. En *Chamaco, informe en diez capítulos* (2005), que ganó el Premio del Primer Concurso de Dramaturgia de la Embajada de España en Cuba, González Melo escribe:

Con torpeza Kárel intenta sacar la cuchilla. Saúl lo descubre y se la arrebató.

SAÚL: ¿Qué pensabas hacer con esta mierda? (Lo pateo aún más.) ¡Habla!
¡Habla!

Kárel levanta las manos. Va a hablar, va a decir algo. Uno piensa que el héroe al final siempre tiene que decir algo. Para que no se apague su llama. Para «emanciparme», piensa Kárel, recordando los libros de Historia de la Patria. Saúl tira sobre Kárel la cuchilla, que choca contra el asfalto.

¡Qué asco!

Escupe y desaparece en la moto. Kárel Darín es un cuerpo que jadea en un rincón de la ciudad (González 2010, 101).

En Puerto Rico, los autores Francisco Arriví y René Marqués recogen el Teatro del Absurdo en sus obras. Lo mismo ocurre en Uruguay con el dramaturgo Carlos Maggi. Colombia tiene entre sus dramaturgos, que se sirven del absurdo, a Enrique Buenaventura. También al director y dramaturgo Juan Monsalve que, en el seno de su grupo Teatro de la Memoria, adapta en 1990 la obra *Pavesas* (1959) de Samuel Beckett. Monsalve usa el monólogo minimalista, desde una mirada original, absurda

y heterodoxa, para difundir el Teatro del Absurdo por los escenarios de América Latina y el mundo hasta la actualidad.

En México, Alejandro Jodorowsky se constituye en uno de los principales dramaturgos que asume el Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud y los modelos de Alfred Jarry, así como el surrealismo de Marcel Duchamp, el teatro de Norteamérica (Eugene O' Neill) y la técnica del *happening* para proponer *El teatro pánico* (1965) (De Toro 1990, 123). Polifacético y carismático, Jodorowsky llega a México a finales de los 60. Su irrupción teatral transgresora le conminó a formar, junto a Fernando Arrabal y Roland Topor, un tipo de teatro que buscaba una metafísica teatral: volver a la acción teatral un suceso difícilmente repetible mediante actos espontáneos de pánico efímero: una forma de liberar al actor y al propio espectador. Su teatralidad tuvo un carácter eufórico, humorístico y terrorífico. También hay otros dramaturgos que fabrican el absurdo como Víctor Hugo Rascón en su texto dramático *La daga* (1997) o Hugo Salcedo en *El viaje de los cantores* (2002) o Vicente Leñero en sus obras *La mudanza* o *Alicia tal vez* (1985), *Que pronto se hace tarde* (1997). La dramaturga Concepción (Concha) León Mora, apela al Teatro del Absurdo en sus textos dramáticos *El Ogrito* (2002), *Mestiza power* (2005) o *Crónica del presentimiento* (2007). De este último texto, extraigo el siguiente fragmento —poético— que usa una palabra, por ejemplo: «siento», que se junta al inicio del diálogo del otro personaje en la alternancia del diálogo teatral. Esta licencia poética presenta a varios personajes que hablan, «absurdamente», desde sus voces pero que no corresponden sino a una sola voz:

THELMA: (*Uniendo su primera palabra con la última palabra de Elisa [el personaje anterior]*) Siento que si me despierto en este momento el cocodrilo va a estar acostado a mis pies. Todas las noches este sueño. Avanzo sobre el mar sin hundirme. Caminando sobre las aguas como una santa. Veo las plantas de mis pies caminando libremente sobre el agua tibia... de pronto, siento algo duro en las plantas de mis pies, se mueve, el agua se hace transparente y es cuando veo que estoy parada sobre un cocodrilo, trato de hablarle, de explicarle que no tengo la menor idea de cómo fui a parar sobre su espalda, pero él avanza muy rápido y me lleva a un lugar que recuerdo pero que no reconozco, las plantas de mis pies están contraídas y a pesar de que vamos muy rápido no caigo al agua, alcanzo a ver otros cocodrilos con el hocico abierto esperando verme caer y muy en el fondo una sirena.

ANGI: (*Al mismo tiempo que Thelma*) Una sirena, el cadáver de una sirena en el pozo de la casa de mi infancia. Me fui a meter, porque quiero desaparecer

todos mis miedos, en un artículo de selecciones la pregunta número cinco es: ¿a qué le tienes miedo? Me fui a meter al pozo seco (León 2018, 3).

La mexicana Virginia Hernández, en su texto dramático *Border santo* (2000), refleja la sarcástica manera en que los pueblos idolatran a sus santos. La ilógica del texto dramático se dibuja desde la ironía o la sátira del fanatismo religioso. Constantemente raya en lo grotesco y surrealista, ingredientes del Teatro del Absurdo:

EL ENCARGADO: (*Anunciando con un megáfono*) Atención, todas aquellas personas que deseen entrar al Altar, formen una línea aquí junto a la puerta de acceso. Se les desea a las personas que deseen entrar al altar, formen una línea junto a la puerta de acceso. Tengan lista su aportación y les recordamos que no se recibe moneda nacional. No se recibe moneda nacional. Los que no traigan dólares pueden cambiar en el tráiler. Me informan que acaba de llegar y está ubicado junto al puesto del pulque. Les recordamos que es cupo limitado. Las mujeres que traigan niños, deben dejarlos afuera o encargárselos a alguien. No se aceptan niños. No nos hacemos responsables de personas enfermas del corazón. Dentro de breves momentos daremos inicio... En este momento se va a empezar a repartir las fichas...

Las personas se acomodan en la fila apresuradamente, algunos van hacia el tráiler a comprar sus dólares. Se escuchan exclamaciones como. «A la cola», «Yo llegué primero», «Hágase pa'tras», «Apúrate mujer», «Véndame su ficha, le doy lo que quiera», «Cuideme el lugar mientras cambio», etc. (Hernández 2000, 664).

En Brasil, Augusto Boal es el creador del *Theatro do oprimido* —cuyo eje narrativo se sustenta en la interactividad entre el actor y el público para establecer un diálogo entre los dos, si falla el emisor o el receptor (el que actúa o el espectador) en ese proceso entonces aparece el factor que oprime a los sujetos, es necesario que siempre se inmiscuyan en la lúdica teatral—. Dicho teatro admite que en su línea dramática se incorpore los axiomas de Artaud. No se puede descartar la influencia del Teatro del Absurdo en los grupos de «teatro de creación colectiva», que alternaron con las propuestas políticas de Bertolt Brecht, en una dramaturgia violenta (iconoclasta, performática, irreverente) contrapuesta a la burguesía. Artaud y el Teatro del Absurdo fueron claves para ese paso decisivo en la modernización y posmodernización del teatro latinoamericano. Su recepción fue disímil en varios países de Sudamérica, tal como lo apunta De Toro.

2.1. LA DRAMATURGIA ECUATORIANA

Con respecto a la historia del teatro ecuatoriano, hay que decir que son muy pocas las sistematizaciones o estudios críticos de la tradición dramática en este país. Pocas son las investigaciones que registren los textos teatrales de autores ecuatorianos.⁸ En cuanto a los también escasos investigadores teatrales, Santiago Villacís, actor e integrante del Grupo Malayerba, manifiesta que Patricio Vallejo Aristizábal es, quizá, el crítico teatral más importante del Ecuador en la actualidad (Villacís 2013, entrevista personal). Vallejo ha realizado varios estudios sobre el teatro ecuatoriano dentro y fuera del país. Uno de los ensayos más profundos en el que Vallejo Aristizábal documenta —incluso con fotografías— grupos, obras e imaginarios claves del teatro ecuatoriano, es el libro *La niebla y la montaña: Tratado sobre el teatro ecuatoriano desde sus orígenes*, del que Milton Benítez subraya su capacidad de «vislumbrar el entramado difícil de las luchas del cuerpo colectivo de la sociedad ecuatoriana en su afán por establecerse en el mundo de la vida» (Vallejo 2010, 18). También es destacable el trabajo periodístico que ha realizado la revista *El Apuntador* bajo la dirección de Genoveva Mora, por varios años, como reflexión periodística cercana al ejercicio del teatro ecuatoriano. Entonces, desde los vacíos y los aportes, es posible rastrear algunos de los hitos importantes de la dramaturgia del país.

En las décadas de los 60 y 70, se presenta una transición de la dramaturgia de autor a un trabajo dramático condicionado por lo que ocurre en escena: el actor se forma, domina la técnica y surge el «director escénico» en lo que se llamó el Nuevo Teatro (Vallejo 2011, 221-7). En esta época aparecieron grupos como el Teatro Íntimo, que por ejemplo estrenó *El niño soñador* (1954), de Eugene O'Neill. También el Teatro Independiente que fue dirigido por Francisco Tobar García con creaciones propias como *La llave del abismo* (1959) o *El César ha bostezado* (1965). De la misma manera, el Teatro Experimental Universitario, bajo la dirección de Sixto Salguero en Quito y Francisco Villar en Guayaquil, que puso en escena *La tierra de cristal obscurecida* (1957) y llegó a un gran público. Desde 1955 hasta 1965, la Casa de la Cultura Ecuatoriana alberga la actividad teatral conducida por Fabio Pacchioni. Los setenta estuvieron marcados por el «teatro de grupo» de la Universidad Central del Ecuador

8 Más adelante se dialogará con importantes esfuerzos que, sobre este tema, se han realizado en el país.

cuya propuesta teatral/dramatúrgica se sustentó en la «creación colectiva» y en un teatro experimental bajo la influencia de los Tzántzicos. El Teatro Ensayo de Antonio Ordóñez (exalumno de Pacchioni) presentó la adaptación teatral de *Boletín y elegía de las mitas* de César Dávila Andrade y *Huasipungo* de Jorge Icaza en 1966.⁹ Otros grupos teatrales de este período son el Teatro Barricada, el Teatro Popular, el Teatro Ensayo Libre y el Teatro Experimental de la Universidad Católica (Vallejo 2011).

En los 70, el Grupo Malayerba integra actores ecuatorianos y foráneos como Aristides Vargas, Susana Pautaso, Charo Francés, Carlos Micheleña¹⁰ o María Escudero. «Malayerba» adquiere importancia por enfocarse en el factor identitario latinoamericano y presentar un buen sustento en el desempeño actoral, así como una dramaturgia propia. En los 80 continúan en escena grupos como: La Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central,¹¹ el Teatro Ensayo, la Compañía Ecuatoriana de Teatro, el Teatro Estudio de Quito, el Taller Teatral El Tinglado con una constante académica (de seria formación profesional) y una dramaturgia que abandona la creación dramatúrgica colectiva y adapta obras nacionales disímiles como *El dictador* (1873) de Juan Montalvo o *La sangre, las velas y el asfalto* (1969) de Enrique Gil Gilbert. Ernesto Suárez dirige en Guayaquil el grupo El Juglar (1977), usa la sátira y el humor para hablar de la marginalidad del hombre en la ciudad. Bolívar Andrade dirige el grupo La Trinchera, en Manta, junto a Nixon García, Ubaldo Gil Flores, Rocío Reyes, Fredy Reyes y Magaregger Mendoza. Son algunos de ellos quienes logran organizar, por más de una década, el Festival Internacional de Teatro de Manta (Mora 2002, 8).

9 Es posible rastrear a Freud y al psicoanálisis, teorías que luego serán vertientes teóricas que constituirán el Teatro del Absurdo, en las obras de Jorge Icaza *¿Cuál es?* (1931) y *Sin sentido* (1932).

10 Michelena constituye un caso singular en la actuación y dramaturgia contemporánea del Ecuador, por su riqueza en la oralidad y por su trabajo constante, hasta la actualidad, en la difusión de un teatro popular que tiene como escenario el parque de El Ejido en la ciudad de Quito.

11 En la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador los rigurosos niveles de enseñanza (la carrera dura cuatro años, los horarios son en el día y en la tarde) implican, de modo esencial, el aprendizaje de la dramaturgia del Teatro de la Grecia antigua, el paso por la Comedia del Arte, el Teatro Realista y la dramaturgia del Teatro del Absurdo. Va desde la práctica de la técnica de la improvisación hasta el estudio de la teoría de Konstantín Stanislavski, Bertolt Brecht, Alfred Jarry o Antonin Artaud.

Desde los años de 1990 hasta 2010 aparecen los grupos El Callejón del Agua con la dramaturgia y dirección de Jorge Mateus, Contraelviento de Patricio Vallejo Aristizábal, La Espada de Madera de Patricio Estrella, La Rana Sabia de Fernando Moncayo y Claudia Monsalve, La Trinchera de Nixon García, Zero no Zero de Peko Andino y María Beatriz Vergara, Teatro del Cronopio de Guido Navarro, Mandrágora de Susana Nicolalde. También el Teatro del Quinto Río de Isidro Luna, Fidel Román y Pablo Aguirre, Tentempié de Lorena Rodríguez y Marcelo Lujé, Muégano Teatro de Santiago Roldós, Cactus Azul Teatro de Paloma Dávila y Zaydum Chóez, Teatro Ojo de Agua de Roberto Sánchez Cazar y María Elena López, Entretelones de Patricio Guzmán, Teatro de la Vuelta de Carlos Gallegos, entre otros. Además, sobresalen dramaturgos (a veces actores o directores o dramaturgos de ocasión) como Javier Cevallos, Paúl San Martín, Pablo Tatés, Viviana Cordero, Marco Vinicio Romero, Bladimir Centeno, Pablo Roldán, Raymundo Zambrano, Sara Utreras Montúfar, Diana Borja, Ximena Ferrín o Paúl Puma, entre otros.¹²

2.2. AUTORES Y OBRAS DRAMATÚRGICAS ECUATORIANAS

La frágil memoria del texto dramático se acentúa por el desinterés de una industria editorial por las publicaciones de teatro. Muchas de las obras dramáticas se mantienen guardadas en los hogares de los dramaturgos como textos manuscritos. Tales textos muy pocas veces se publican o, cuando se editan, se suben al internet en blogs o webs como fragmentos o textos completos en formato PDF. A veces se conservan como un borrador o manuscrito tachonado: una bitácora o el resultado del proceso de escritura —cuando se realiza la tarea que a veces dura meses o años— que va de la mano con la puesta en escena. Otras ocasiones se mantienen como un arte final que va a concursar en alguna de las pocas convocatorias que las instituciones realizan sobre dramaturgia. Sin embargo, en Ecuador sí se escribe teatro contemporáneo y actual.

12 Verónica Peñafiel Ayala incorpora en su tesis al *Patio de comedias* como uno de los grupos contemporáneos de teatro ecuatoriano, pero en realidad este es un escenario, infraestructura teatral administrada por Juana Guarderas. Sin embargo, es necesario señalar que Guarderas junto a Martha Ormaza y Elena Torres pusieron en escena por muchos años en ese escenario *La Marujita se ha muerto con leucemia* del escritor Luis Miguel Campos, que realiza una dramaturgia de connotación costumbrista-comercial (Peñafiel 2007, 35).

En cuanto a las recopilaciones o antologías en Ecuador, es interesante la inquietud que Jorgenrique Adoum se planteó, en la década de los 60, a propósito de la publicación recopilatoria crítica de Ricardo Descalzi con sus seis tomos de *Historia crítica del teatro ecuatoriano* (1912-1990). Adoum se preguntó irónicamente: «¿Cómo se puede escribir seis tomos de algo que no existe?» (Viñamagua, 2002).

Después de la *Historia* de Descalzi se produjo la transición abrupta a esa antología-compilación llamada *Teatro ecuatoriano* publicada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana a propósito del Concurso Nacional de Teatro que la Casa convocara en 1990. Luego apareció la Revista *Hoja de Teatro* (—Revista de artes escénicas—, Año I, Número II, XII-2002, Producción: Malayerba y Ojo de Agua). Posteriormente la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, en 2002 publicó la *Antología de teatro contemporáneo ecuatoriano*, editada por Genoveva Mora. En Quito la Casa de La Cultura Ecuatoriana, en 200, publicó la *Antología del teatro ecuatoriano de fin de siglo*, editada por Lola Proaño Gómez, con un estudio introductorio comparativo del ecuatorianista Michael Handelsman acerca de las obras y autores reunidos allí. Dichos emprendimientos sobresalen positivamente entre los escasos estudios (llámense antologías, compilaciones, investigaciones) serios que se han realizado acerca de la dramaturgia ecuatoriana.

Con respecto a los dramaturgos importantes del país, es necesario señalar algunas obras y nombres que se consideran imprescindibles para la literatura teatral del país. En primera instancia, esta investigación se remite a *Las obras para el gusano* (1962) de Francisco Tobar García (1928-1997); *La herida de Dios* (1978) o el *Ojo de la aguja* (1991) de Álvaro San Félix (1931-1999) o *La dama meona* (1976) de José Martínez Queirolo (1931-2008). Después, aparecen *El espejo roto* (1992) de Jorge Dávila Vásquez, así como *Adiós siglo XX*, publicada en el mismo año, de Abdón Ubidia. Textos de dos dramaturgos, pero narradores por excelencia. También encontramos *Morir en Vilcabamba* (1988) de Eliécer Cárdenas, aislado por el tiempo y la falta de reediciones que puedan mantener vigente su obra. No ocurre lo mismo con el texto dramático *El sol bajo las patas de los caballos* (1969), de Jorgenrique Adoum (1926-2009), que fue reeditado, después de casi tres décadas, por la Campaña Nacional Eugenio Espejo, en edición de lujo (1974, 2009).

A continuación, algunos títulos de textos dramáticos contemporáneos y actuales del Ecuador (muchas veces inéditos) como:

La Marujita se ha muerto con leucemia (1990), de Luis Miguel Campos; *Cochinillos color de cielo* (1999), o *No todos los días se casa un amigo* (2000), de Patricio Guzmán Massón; *Heredarás el sueño* (2002), de Marco Vinicio Romero; *Actuar para ser otro* (2002), de Viviana Cordero; *Plush* (2002), de Carlos Gallegos; *Herodías* (2003), de Patricio Vallejo Aristizábal; *Variaciones para el tema de un asesino* (2003), y *Janlet «El héroe»* (2004), de Roberto Sánchez Cazar; *Danzante* (2005), de Javier Cevallos; *Conspiración 33* (2006), de Pablo Tatés; *Relato de una criatura* (2006), de Pablo Roldán y Gerson Guerra.

También están *No se vale llorar* (2007), de Cristian Cortez; *La noche de los tulipanes* (2007), de Jorge Mateus; *Adiós Santiago* (2008), de Paúl San Martín; *De un suave color blanco* (2009), de Aristides Vargas; *Procedimiento* (2006), de Juan Manuel Valencia; *Bajo la puerta* (2009), de Ernesto Proaño y Álvaro Rosero y *El estigma y el ladrón* (2010), de Fabián Patinho, entre otros.

2.3. EL TEATRO DEL ABSURDO EN TEXTOS DRAMATÚRGICOS ECUATORIANOS

En la creación dramática ecuatoriana es posible registrar la manera cómo se manifiesta el Teatro del Absurdo. Varios de sus textos dramáticos son parte de antologías, otros se conservan en manuscritos. Algunos son creados como literatura dramática para luego llevarse a escena o se conciben en el trabajo mismo de la creación escénica. Reviso, entonces, algunas obras de autores que he citado en el párrafo anterior y que asumen el Teatro del Absurdo en su elaboración dramática, con énfasis en las últimas décadas en Ecuador desde los 90 hasta 2010.

Uno de los primeros autores en dejarse influir por el Teatro del Absurdo es Demetrio Aguilera Malta. El autor guayaquileño desvelará muchos rasgos de este tipo de teatro en su obra *Una mujer para cada acto* (1970). En su texto dramático *Infierno negro* (1967) incorpora fragmentos poéticos, tanto ajenos como arbitrarios, de autores desconocidos (sin importarle la copia), con respecto al texto y al tema de la negritud. En él es visible la impronta del Teatro del Absurdo:

Negros descalzos frente el Campo
de Marte
o en el tibio mulato camino de
Petionville,
o más arriba, en el ya frío blanco camino de

Kenskoff;
negros no fundados aún,
sombras, zombis,
lentos fantasmas de la caña y el
café,
carne febril, desgarradora,
primaria, esponjosa, vegetal... (Flores 2010).

José Martínez Queirolo (1931–2008) adapta en 1997 el cuento de Joaquín Gallegos Lara «El guaragu» que forma parte de *Los que se van* (1930), cuya coautoría corresponde a Demetrio Aguilera Malta y Enrique Gil Gilbert. Más allá del realismo de protesta inteligente asentado en el vivir diario que caracterizó a Queirolo, se descubren, en esta adaptación, matices antropomórficos que evidencian la animalidad de la ilógica condición humana: el Teatro del Absurdo se manifiesta de manera innegable:

Todos: ¿Qué? (*Tomando precauciones para no ser óídos por el pajaraco.*) ¡Recurrir a la astucia! ¡La astucia es el valor del gallinazo! (*Cuadrándose en dirección al Guaragu.*) ¡Mi capitán! ¡Permiso, hablo mi capitán! (*Descuadrándose.*) ¡Gracias! Después de dos interminables días de famélica espera, mis compañeros gallinazos me han delegado para que con todo respeto y la consideración que como oficial de nuestra especie se merece, le solicite permiso para poder acercarnos a picotear la presa, la presa..., esa presa a la que Ud.—cosa increíble—, no le ha dado hasta ahora...

Todos: ¡Ni un solo picotazo!

1. ¡Es cosa tan difícil de creer que, cada vez que uno de nosotros ha intentado acercarse —a la presa, no a Ud.—, Ud., mi capitán!

2. ¡Nos ha recibido a picotazo limpio!

3. ¡Dejando a unos casi tuertos!

4. ¡Y desplomados a todos los demás!

Todos: ¡Arf! ¡Arf! (Martínez 2009, 65).

Arístides Vargas, ecuatoriano de origen argentino, escribe *Jardín de pulpos* (1998), *Pluma* (1999) o *La razón blindada* (2005), de las que es posible extraer fragmentos de la dramaturgia del absurdo en variada medida. En su texto dramático *Nuestra señora de las nubes* (2003) llega a extremar el «sin sentido» de los diálogos mediante reflexiones hilarantes y absurdas que permiten encontrar la ironía o la paradoja de un Teatro del Absurdo axiomático:

Primer encuentro entre Bruna y Óscar.

BRUNA: Me parece haber visto su cara en otro lado.

ÓSCAR: Imposible, mi cara siempre anda conmigo.

BRUNA: ¿Qué hace?

ÓSCAR: (Pausa.) Miro los pájaros.

BRUNA: Empajaritado.

ÓSCAR: ¿Cómo?

BRUNA: Nada, que en mi país los pájaros enloquecen a las seis de la mañana como si un maestro de canto neurótico por el silencio les tirara de las colas.

ÓSCAR: En el mío sin embargo los maridos golpean a sus esposas.

BRUNA: (Pausa.) En el mío también y cada cuarenta puñetazos tiene una gentileza: llevan a sus esposas al cine a ver películas mudas en blanco y negro (Pausa larga.)

ÓSCAR: Perdón. ¿De qué país es usted?

BRUNA: De Nuestra Señora de las Nubes.

ÓSCAR: ¡Ah! Yo también soy de ahí.

BRUNA: ¿De Nuestra Señora de las Nubes?

ÓSCAR: Sí.

BRUNA: ¿Y cómo nunca le vi?

ÓSCAR: Es que yo nunca salgo de noche.

[...]

ÓSCAR: En mi país hubo un señor que orinó un arco iris.

BRUNA: Perdón, ¿de qué país es usted?

ÓSCAR: De Nuestra Señora de las Nubes.

BRUNA: No se preocupe, hay cosas peores.

ÓSCAR: Sí, ser de Nuestra Señora de las Nubes, por ejemplo (Vargas 2010, 555-6).

El mismo autor pone en escena los textos de Pablo Palacio, desde su acostumbrada inmersión en el lenguaje cotidiano que conforma nuestra identidad, en su texto dramático *De un suave color blanco* (2009). Su dramaturgia se caracteriza por la economía y la eficacia de los recursos escénicos, así como por el minimalismo de las acciones de sus personajes. El texto dramático nos remite al estilo de Palacio, representado en la conjugación o mixtura de varias de sus obras narrativas. Primero aparece el inspector frente al caso del asesinato de Ramírez, el personaje-víctima del cuento «Un hombre muerto» a puntapiés que ausculta sus propios archivos abiertos. En una siguiente escena se representa a las siamesas cortadas por la sierra de un médico y los dones absurdos de su doblez perfecta o el diálogo de su ella o sus ellas que remiten al cuento «Doble

y única mujer» del autor lojano. Consecuentemente, Vargas empuja al público a una de las imágenes más sórdidas de la obra: un hombre que acaricia a una criatura, que se enoja con ella, que se cansa de ella y que luego la mordisquea dramáticamente, volviéndola escupitajos de sangre en una escena climática terrible. El dramaturgo ha querido reconocer momentos claves del cuento «El antropófago» de Pablo Palacio. La cuentística del autor ecuatoriano es recreada en el texto dramático con la sutileza y crueldad de un Teatro del Absurdo inexcusable, que sorprende y conmociona al lector/espectador. En el mencionado texto teatral Arístides Vargas escribe:

PALACIO: Hay que comenzar. Supongo que hay que comenzar por algún lado. ¿Qué tal si comenzamos contigo, mamá? ¿Mamá? Mamá, espérame, enseguida te alcanzo... Debería comenzar, siento que debo comenzar por algún lado... Perdón, perdón... ¡Mamá, mamá, espérame, ya te alcanzo! Debo comenzar, ¿pero por dónde empezar? ¿Tal vez por el Seguro Social? ¿Por el articulado del Seguro Social? Pero es tan poco literario, una ficción tan poco literaria. Empezaré por sostener mi cabeza en mi mano. Es un buen comienzo...¹³

Es pertinente, aquí, decir que la obra *El estigma y el ladrón* (2010) de Fabián Patinho, que es parte de este estudio, podría establecer un vínculo con la inteligencia en el humor y la ironía: elementos constitutivos del estilo, con el que Arístides Vargas afronta el desarrollo narrativo en su dramaturgia.

Peky Andino —abogado, rockero, dramaturgo— en *Edipo y su señora mamacita* (1998), traza una dramaturgia donde el absurdo oscila entre lo grotesco y bufonesco de la tragedia mítica griega. Andino usa la frase simbólica o poética trastocada desde la ironía o el sarcasmo del «sin sentido» que el Teatro del Absurdo puede revelar:

CORO: Año 79, las siete furias armadas se retiran de Tebas y se restauran los oráculos. La profecía se ha cumplido.

Año 84, la esfinge devora a los niños que salieron a navegar sin licencia para vivir. La profecía se ha cumplido.

Año 88, el dueño de los disfraces reparte enciclopedias entre los muertos. La profecía se ha cumplido.

Año 92, los pájaros melencólicos, invaden la ciudad patrimonio de la tristeza. La profecía se ha cumplido.

13 Texto manuscrito.

Año 96, Dionisio toma el poder con su banda de bufones. La profecía se ha cumplido.

Año 97... (Andino 2010, 501).

Según Michael Handelsman, *Ulises o la máquina de perdices (Monólogo post-cibernético)* (1997) de Peko Andino, desmitifica discursivamente lo histórico mediante el uso de un metateatro —que se corresponde con la objetivación poética de imágenes que pregona el Teatro del Absurdo—. Andino incorpora a Ulises y su historia, y la vuelve «una odisea absurda y fútil de un personaje contemporáneo que se contempla en su propia liminalidad o si se prefiere en su propia existencia indefinida y sin rumbo» (Handelsman 2003, 39). El autor escribe:

ULISES: (*Inmóvil, aplaude para que la obra empiece.*): Ate... Ate... Nea... Nea... Atenea... Palas mecánicas... Palas para cultivar... Para cultivar tomates eléctricos... Palas... Paladar... Palaciego... Para ciegos... Ciegos... Palas... Atenea... Diosa... Sabia, Diosa... Científica... Diosa artista... Cuéntame el peregrinaje de aquel varón de nombre Ulises, que logró destruir los supermercados de Troya, escondido en un caballo repleto de artículos para la limpieza del hogar, quiso regresar a Itaca para extraer de la garganta de Penélope, su esposa, un beso de mentol... Palas Atenea... palas veinte... palasocho... Quince palas... Ocho (Mira su reloj.) Cinco palas... Ocho... Las ocho... Las ocho y cinco... Y esto no empieza (Andino 2003, 60).

Patricio Guzmán presentó, junto a sus compañeros de promoción y como examen final de la carrera de Teatro, una adaptación de *Ubú Rey* (1896) de Alfred Jarry. También realizó su tesis colectiva, basada en la misma adaptación, con el título *Ubú rey: Una metáfora del Ecuador* (2000) en la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central. La tesis es una analogía entre el reinado del padre Ubú y el gobierno despilfarrador, cobarde y grotesco del ex mandatario ecuatoriano Abdalá Bucarám. Textos suyos como *La cosa* (2001) —un experimento teatral absurdo y caricaturesco bajo un texto provisional—¹⁴ o *Alquimia* (2004), abundan en referencias al Teatro del Absurdo y se sirven de él. En *Cochinillos color*

14 De dicho experimento el propio público aduce no haber comprendido mucho, y Guzmán sale al paso con la afirmación de una «construcción escénica con distintas artes que propone un juego con la sensibilidad. No hay actores, luz, poesía e imágenes: son el artificio y no siempre resulta provocador». Véase en entrevista a Patricio Guzmán (2005).

de cielo (1999), Guzmán altera el sentido de los diálogos de sus personajes que representan una sola ensoñación. Su dramaturgia fusiona lo onírico y lo fantástico de situaciones sencillas. Estas son presentadas desde una mirada aparentemente cándida que, de modo inesperado y cáustico, reflexiona sobre la inutilidad del lenguaje y la incomunicación humana:

Daniel guardó silencio...

Gordo tan gordo palmoteó su gran panza con los dedos de sus dos manos y volvió la mirada a sus compañeros haciendo ademán para que alguno de ellos pueda salvarle de tan embarazosa situación.

ALTO TAN ALTO: Señor Daniel, la pregunta por nosotros formulada es enteramente sencilla y por lo tanto requiere de una respuesta igualmente sencilla. Nos basta pues con un sencillo *sí* o un sencillo *no* que satisfaga nuestras expectativas.

Pero Daniel guardó silencio.

SERIO TAN SERIO: Con el permiso de los señores... Creo saber lo que ocurre con nuestro compañero y confío en que mis deducciones nos permitirán superar el penoso dilema. Muy bien, la pregunta formulada rezaba de la siguiente manera: «¿Desea usted el café con azúcar?», cuando lo correcto debió ser: «¿Desea usted azúcar en su café?».

Chico Tan Chico, satisfecho con la observación de Serio Tan Serio apresuróse en ir hacia Daniel, convencido de haber encontrado la solución al problema, asumiendo la voz de todos, expresó:

CHICO TAN CHICO: Señor Danielillo el desayuno está servido. ¿Desea usted azuquillar el café?

Y Daniel... guardó silencio (Guzmán 2003, 402-3).

Isidro Luna, en *Memorias de una cantante calva* (2002), acusa la ausencia aparente de lógica en su discurso —dramático—. Este se transforma en signos múltiples y conduce a diferentes contextos, simultáneamente. En su texto *La repetición* (2011), Luna dice, en uno de sus pasajes: «Quepo/ Cebes/ ¿Cebes viene de cabeza?/ De la manera más brillante/ Solo brilla delante de tu cuerpo/ Punto aparte. Me separo...». Asimismo, Xavier Romero en su texto *Cuarto oscuro*, publicado el mismo año, por ejemplo, aduce: «Pene... Que pene da con tanta absurda fijación... Si se apenan por un desnudo, qué pasará con un vestido... Si no denuncian la conciencia, cómo vestir la vida... Si no desnudan el juicio, por qué disfrazar la sentencia... ¿Estamos listos?» (Luna 2002, 15). Los dos autores se sirven del Teatro del Absurdo en sus juegos dramáticos que muestran la insuficiencia

del lenguaje para albergar un sentido existencial. Sus personajes se vuelven arquetipos de la «cosificación» de las palabras.

Roberto Sánchez Cazar, en su texto dramaturgico *Que no haya pena* (2002), esboza un diálogo típicamente beckettiano que recuerda a los personajes de *Esperando a Godot* (1952). En la obra del autor ecuatoriano el conflicto existencial es reconocible. Al parecer, no hay una escapatoria posible. El «sin sentido» es evidente:

Los dos meten el bulto con mucho cuidado en el hoyo, empiezan a tapanlo. Al terminar quedan inmóviles frente a él, se persignan y dicen:

D: (A C.) ¿Eres tú?

C: Solo en las noches.

D: Oye, qué crees que sea de nosotros.

C: ¿Cuándo?

D: Después de hoy, en el futuro, digamos... 10 años.

C: No sé, tal vez recibamos lo que no tuvimos

D: O lo que merecemos.

C: O lo que tanto hemos querido.

D: ¿Tú qué quisieras?, contesta sin pensar.

C: Nada, yo lo tengo todo... eso o una pelota de fútbol.

D: Oye, ¿qué crees que sea de nosotros en el futuro?

C: Lo mismo que antes en el pasado.

D: Sí, pero diferente... ¿no? (Sánchez 2012, 525).

Guido Navarro se vale de la Comedia del Arte, los lenguajes inventados, las lenguas ajenas, lo grotesco y bufonesco, así como del Teatro del Absurdo para emplearse a fondo en su juego que presenta al ser humano desnudo. Sus personajes con narices de payaso se contemplan ante un espejo donde lo paródico es el principal recurso narrativo. Han sido construidos desde la ilógica del humor serio: el clown. Agotan los recursos de interactividad con el público y al mismo tiempo lo involucran en su empresa «ridícula», sumamente solemne y creativa. En sus textos teatrales *Los clowns del fin del mundo* (1999) y *Big Bang* (2009)¹⁵ Navarro apunta hacia lo bíblico-apocalíptico desde la comedia. Su segunda obra lleva al espectador a una risa trastornada, a veces ciega, basándose en textos de varios autores como Sófocles, Fulcanelli, Claudio Visio, Dario Fo, Alejandro Jodorowsky o Samuel Beckett. La dramaturgia del autor ecuatoriano fluctúa entre la tragedia y la socarronería mediante *gags* construidos des-

15 Junto al dramaturgo Ramiro Aulestia.

de la mirada bufonesca. Las obras de Navarro incorporan onomatopeyas y palabras inventadas que traducen emociones del actor y producen un efecto indescriptible en el lector/espectador: la sátira y la ironía (ridículas, hilarantes). Su retórica se alía casi siempre con la técnica del Teatro del Absurdo, pues el proyecto de la ilógica del pensamiento es permanente. En *El baile de los inocentes* (2002), Guido Navarro escribe:

BUF 1: Para los desdichados.

CORO: Fragancias exquisitas.

BUF 2: Para los inocentes.

CORO: Cadenas de hierro.

GRAN PRETE: Para los infortunados.

CORO: Poemas de amor.

BUF 1: Para los decapitados.

CORO: El cáliz sagrado.

BUF 2: Para las vírgenes.

CORO: Un ajuar y una sortija de oro.

GRAN PRETE: Para el rey.

CORO: tinta para escribir en las paredes.

Los bufones se desplazan compungidos y hieráticos, como si se tratara de una eterna procesión pagana pero con alto contenido místico. A una señal del tambor, invaden el espacio escénico hasta acomodarse en el centro. Aquí cierran el canto ritual, marcando bien las voces masculinas y femeninas. Los bufones componen el tabló central, un cuadro colorido donde destacan los rostros hieráticos y la mirada dura de aquellos, uno a uno dicen sus textos, que son como la representación de lo que cada uno es. Son textos de la Literatura Universal, en la que ellos encuentran las palabras apropiadas, para dirigirse al espectador, al mismo tiempo [demuestran] que conocen todas las lenguas.

BAOBABS: Novis de cantavo chorvis quad benedetum had ludis.

GRAN PRETE: Aquí me pongo a cantar, al compás de la vigüela.

CAGLIOSTRO: Vayse meu corazon de mib y arad si se me tornara.

NAUTILIA: Abdish Nela, abdish nela, mashdujinen rissembella (Navarro 2002, 243-4; *sic*).

Santiago Roldós presentó *Ofelia o el juego* (1997). Experimento escritural dramatúrgico basado en textos de Jean-Luc Godard, Marguerite Yourcenar y Eugene O'Neill en el Centro de Artes de Quito, una vieja casona de la capital del Ecuador. En esta obra, la figura del personaje principal —interpretado por la actriz Pilar Aranda— se multiplicó en la semioscuridad de un conjunto de vidrios convertidos en espejos

mediante el efecto de la iluminación. Los espejos recordaban a ese ser humano que no puede cruzar el umbral de sí mismo para comunicarse con los otros. *Ofelia o el juego* se nutrió de la influencia de los reflejos laberínticos del Teatro del Absurdo de Jean Genet.

Roldós, es hijo del extinto presidente del Ecuador Jaime Roldós Aguilera y sobrino de otro expresidente: Abdalá Bucaram. Se forma académicamente en México y cuando retorna al país funda el Laboratorio de Teatro ITAE en Guayaquil. Una de sus obras con elevados tonos absurdos es *Karaoke, orquesta vacía* (2009). El autor es irreverente, contestatario, muy agudo y vehemente en su sarcasmo. En su texto *Palabras contra el silencio* (2006) abre comillas a la vaciedad de un ser humano enredado en conflictos políticos, que lo vuelven casi un sujeto-objeto. Es la misma particularidad de la obra *Procedimiento* (2006) de Juan Manuel Valencia, que es parte del objeto de estudio de esta investigación. A sus personajes les es muy difícil desprenderse de esa condición. La apuesta dramaturgica de Santiago Roldós recuerda ese «silencio» que se espera pero que no acaece —tal como en los textos de Beckett—, donde no es posible la síntesis como resultado dialéctico, sino propiamente el «silencio donde ya nada puede ser dicho, donde nada puede añadirse, pues ya no queda nada [por] decir» (Iglesia 2011, 80):

Rocío:

Ahora mi nombre es «_____».

La persona que más he amado en el mundo que no es de mi familia es «_____».

El lugar donde más me ha gustado estar: «_____».

El lugar donde menos me ha gustado estar: «_____».

La parte de mi cuerpo que más me gusta es «_____».

La que más me disgusta: «_____» (Roldós 2012, 387).

En suma, esta revisión necesaria del Teatro del Absurdo en la dramaturgia contemporánea internacional y ecuatoriana, servirá para la interpretación de los momentos en los que se manifiesta el mencionado teatro en tres textos dramaturgicos ecuatorianos que serán el objeto de reflexión en el siguiente capítulo: *Procedimiento* (2006) de Juan Manuel Valencia, *Bajo la puerta* (2009) de Ernesto Proaño y Álvaro Rosero y *El estigma y el ladrón* (2010) de Fabián Patinho. Sin embargo, no se descartará ahondar, en el curso de la interpretación y diálogo con las obras, en algunos otros aspectos del Teatro del Absurdo, debido a su riqueza y actualidad.

CAPÍTULO SEGUNDO

EL TEATRO DEL ABSURDO EN *PROCEDIMIENTO*, *BAJO LA PUERTA* Y *EL ESTIGMA Y EL LADRÓN*, TEXTOS DRAMATÚRGICOS ECUATORIANOS

En el presente capítulo se registrará cómo se manifiesta el Teatro del Absurdo en los textos dramáticos ecuatorianos *Procedimiento* (2006) de Juan Manuel Valencia, *Bajo la puerta* (2009) de Ernesto Proaño y Álvaro Rosero y *El estigma y el ladrón* (2010) de Fabián Patinho. Para ello se establecerá un diálogo reflexivo-interpretativo entre dichos textos y el Teatro del Absurdo, con la certeza de que las mencionadas dramaturgias se han construido bajo la influencia o referencia de dicho teatro.

Para efecto de esta investigación, interesa pensar los textos a la luz de la estética del Teatro del Absurdo y sus elementos característicos. Leerlos desde la construcción literaria dramática que acusa la ruptura de la lógica en el discurso, el descrédito de la realidad o la ilógica dramática para desvelar el vacío existencial de la condición humana. El propósito es reflexionar acerca de cómo las tres obras subvierten al Teatro del Absurdo, brindándole plena vigencia, en la articulación de sus diversas visiones que vinculan a la literatura teatral con los estudios de la cultura en sus aristas estéticas, políticas y sociales.

Cada uno de los textos dramaturgicos ha sido leído desde la clave que brinda Paul Ricoeur acerca de la libertad para la interpretación hermenéutica y que se genera a partir de una lectura donde el lector significa o re-significa de manera inagotable lo que el autor ha puesto en palabras.

Esta muestra se constituye en una experiencia literaria/teatral enriquecedora que le brinda una nueva dimensión a la dramaturgia ecuatoriana contemporánea y actual.

1. EL TEATRO DEL ABSURDO EN *PROCEDIMIENTO* DE JUAN MANUEL VALENCIA

1.1 EL AUTOR

Juan Manuel Valencia (1972) es dramaturgo, actor y director. Realizador independiente de teatro y cine. Productor de eventos culturales y artísticos. Ha trabajado como comunicador. Es especialista en edición e imagen digital. Se graduó de Productor de Televisión en el Instituto Cuesta Ordóñez (1992). Egresó de Técnico Superior en Comunicación Comunitaria en la Universidad Politécnica Salesiana (1998). También es especialista en Edición de Imagen del Centro de Estudios Audiovisuales Gsara, con especialización en Montaje no Lineal en Bruselas, Lieja (1999). Tiene un Diploma Superior en Artes Escénicas por la Escuela de Teatro de la Universidad Central del Ecuador (Quito, 2007). Fue director del Grupo de Teatro de la Universidad Politécnica Salesiana en Quito (1995-1997). Dirigió la productora audiovisual Kamea Films (1998-2008). Produjo, escribió y dirigió el largometraje independiente *Noventa Kilos* (2003). Dirige el grupo El Teatro del Barrio (2006-2014) en Baños. Es Director Ejecutivo de la Asociación de Artistas Escénicos Profesionales del Ecuador, ASOESCENA (2009-2014).

1.2. EL TEXTO DRAMATÚRGICO

Procedimiento (2006) se nutre de influencias kafkianas —*El proceso*—, brechtianas, así como beckettianas —*Final de partida*—, pero, mayoritariamente, de la obra de Harold Pinter. La escritura del texto dramaturgico inició cuando Juan Manuel Valencia asistía al director y dramaturgo alemán Dieter Welke en la puesta en escena de la obra *La fiesta de cumpleaños* de Pinter en 2006. La historia brinda primacía a las fisuras por sobre los datos objetivos que aporta el texto y propone «la destrucción de

un objeto en un ambiente burocrático con todos los elementos que ello implica. [En la obra] las fisuras que deja el texto son más importantes que los datos concretos» (Valencia 2013, entrevista personal).

Procedimiento es una fábula absurda elaborada en un solo acto, acerca de tres funcionarios de un Estado x. Dos de ellos, A y C, conocen, a ciencia cierta, las reglas o los códigos de la institución burocrática y van a cumplir con el «procedimiento» que destruirá —literalmente— a uno de sus compañeros: el personaje C. A y C se servirán de todas las herramientas o trámites que les permite el sistema institucional para convertir a su compañero C, en un «objeto Sin Uso Aparente». El texto dramático plantea la cosificación cínica y absurda del hombre como una tuerca desechable del engranaje burocrático.

1.3. EL TEATRO DEL ABSURDO EN *PROCEDIMIENTO*

La entrada que hace Juan Manuel Valencia en su texto no podía ser más lacónica. Los diálogos recuerdan esa conversación infrahumana que sostienen Clov y Hamm, los personajes de *Final de partida* de Samuel Beckett. A y B esperan. Hablan de las consecuencias del retraso de C, a pesar de que estaba advertido. El tiempo es el pretexto justo para el posible castigo al tercer personaje, que también no entra en escena. Al final de esta parte, los puntos suspensivos, antes de la aparición de C, marcan la tensión dramática, el conflicto de la puntualidad vulnerada. Las actitudes de los personajes, aunque, denodadamente absurdas (movidas por la impuntualidad: suprema falta digna de castigo), son reales en el ámbito burocrático:

A: Ya son las seis.

B: Sí.

A: Debía haber llegado ya.

B: La última vez se retrasó.

A: Estaba avisado.

(*Saca una libreta, escribe, firma, lo sella.*)

B: Se va a molestar.

A: ¡Yo estoy molesto! Si tiene que molestarse que lo haga, pero le aseguro que es la última vez que...

(Aparece C.)

Cuando aparece C, es recibido por la ironía de A y el remedo, la inercia —podría decirse que hasta la estupidez— de B quien, ilógicamente, se

deja llevar por el espíritu sancionador de A. El laconismo en los diálogos se rompe cuando este último personaje da lectura al «reglamento» o agencia la realidad reglamentada propia de la burocracia extrema que, a propósito, es bien conocida por C. El papel de B siempre está en entredicho: no sabe por qué toma partido por el castigo que se le infringirá a C, pero se deja llevar. Su carácter inconsistente también manifiesta incoherencia en la acción dramática. Si bien C es el burócrata castigado (víctima) se observa en este trecho que conoce bien las normas que rigen su institución. En este caso, la sanción pecuniaria que se le quiere imponer es ridícula.

C: Buenos días.

A: Buenas noches.

B: Buenos días.

A: Nos vimos obligados a firmar un reporte.

B: ¿Nos?

C: ¿Reporte?

A: Sí.

C: ¿Y se podría saber por qué?

A: ¡Claro!, puedo comenzar leyéndole el artículo 127 del reglamento...

(Saca un libro.)

A (*Leyendo.*): «El retraso de uno de los miembros convocados a una sesión de baja será penado con una multa consistente en el cero coma cero veinticinco por ciento del salario del funcionario que haya cometido la falta...».

C: ¡Ya basta! Puede evitarse la lectura, todos aquí conocemos bien el reglamento.

A: ¡No parece!

C: ¿Cómo?

B: Bueno señores, ¡ya!

C (*Hacia B.*): Podría haber dicho algo, ¿no?

B: ¿Yo?

En el siguiente momento de la obra cabe preguntarse qué es esa plataforma con ruedas que A ingresa al escenario. Su solapamiento mediante una tela, que casi la oculta, puede revelar el absurdo de los códigos redactados por la burocracia y su oscuridad. La obsesión por el tiempo es tan incoherente que no importará que no se diga la fecha ni el lugar en el que ocurre la escena. A es corregido por C en la forma en la que da lectura al documento —no en el fondo, en el que se esperaría que C corrija—. Este detalle le brinda hilaridad a la escena, la vuelve absurda.

Una palabra o tono de C es un dispositivo para el conflicto. B cumple el mismo papel que en las secuencias anteriores: no tiene personalidad, su palabra entrecortada deja mucho que pensar (abre fisuras, vacíos en el texto). Sugiere duda y al mismo tiempo establece un punto de inflexión entre los personajes A y C:

(A sale y vuelve a entrar con una plataforma con ruedas sobre la que hay algo tapado con una tela. Saca un papel.)

A: (*Sin articular bien.*) «Siendo el día rrrr de rrrr del año rrrr, en la ciudad de rrrr, se reúnen...».

C: Punto de orden.

A: ¿Por qué?

C: Me parece que la expresión «reúnen» es, me parece... demasiado cotidiana.

A: Especifique, ¿a qué se refiere con «cotidiana»?

B: Bueno, podríamos...

A: ¿Y qué palabra sugeriría el «colega»?

B: Podrí...

C: ¿Qué quiere decir ese tono de «colega»?

(Silencio tenso entre A y C. B se acerca y recoge el documento que A dejó caer al suelo.)

Ahora se evidencia la relación tirante entre A y C. C comprueba la falta de preparación de A y pone en el tapete de la discusión el «amiguismo» al que avoca el desempleo para llegar a la función pública en algunos funcionarios —se ejercita la crítica social—. El sarcasmo en la voz de C es claro cuando este personaje cuestiona al funcionario de carrera y su propósito. En este segmento B asciende de su inercia y falta de personalidad a la ingenuidad de enunciar cómo se produce el mencionado «amiguismo» para la obtención de un cargo en la institución pública:

B: Si llegamos a un acuerdo podríamos cambiar esta palabra después. Lo importante ahora es...

C: ¿Es usted un imbécil?

A: ¿Cómo se le ocurre?

[...]

B: Lo siento.

A: ¿Lo siente? ¿Cómo fue que llegó a su cargo?

[...]

B: Les digo que yo entré, como todos, desempleado, desesperado, un amigo familiar allá, una llamada telefónica, cobro de favores, ustedes saben...

A: ¡Ya cállese! Si lo oyeran... cualquiera pensaría que todos...

C: Que somos iguales.

A: Y que no hay... funcionarios de carrera...

C: Al servicio de la institución y del país.

A: ¿Cree que todos hemos llegado como usted?

B: No, otros llegan más directamente, por la puerta del ministro, por ejemplo.

C: ¡Cállese!... continuemos por favor.

En este período A da su propia lectura al documento que dará de baja a un funcionario (repitiendo incoherentemente una fecha indeterminada) y es interrumpido por B que, absurdamente, busca una hormiga en el piso. Este último detalle, más que un distanciamiento brechtiano,¹⁶ que se pueda desprender o aislar de la sinergia dramática, expresa la verdadera misión del funcionario público-burócrata y deja ver el pensamiento del autor. Destaca, mediante una comparación, el carácter trabajador y colectivo de las hormigas. Esta digresión clave se ubica frente a la visión institucionalizada y errónea que tienen A y C de su trabajo. En ese momento A realiza una revelación maquiavélica, anti-humana e ilógica de los códigos que expresa el aparato burocrático: el interés, el injustificado «bien institucional», su ampulosa «vigilancia». También el posible uso, sin escrúpulos, del «desecho» de la institución (habla de un humano, de un sujeto-objeto) y la verificación de la obsolescencia del sujeto-objeto. Esto último supone la entrada a una realidad trastornada que ubica al lector/espectador en el ámbito de lo onírico (una pesadilla que es típico elemento sustantivo de la dramaturgia en el Teatro del Absurdo, como se dijo en el capítulo anterior). Conmueve el potente contenido irónico que cosifica y cataloga al ser humano como si fuera un objeto o pieza de un sistema institucional burocrático extremo. Precisamente este último ideograma es el eje temático del texto:

(A saca el documento.)

A: «Día rrrr... año... rrrrr».

(B mira algo en el piso, se interesa, se arrodilla y lo sigue.)

A: Inscrito en el folio rrr del año rrrr, resuelve...

(Repara en B.)

16 El distanciamiento brechtiano permite que el actor abandone momentáneamente su objetivo como personaje o el conflicto en la obra para conectarse con el público y abordar temas que puedan observar su propia condición como individuo actuante.

A: ¡Pero!, ¿qué es lo que hace?

[...]

B: No, no, yo no lo sé exactamente, es que vi esa hormiguita, con esa carga tan dura y me puse a pensar si nosotros trabajáramos como esa hormiguita...

A y C: ¡Trabajamos!

B: Bueno sí, pero...

A: Pero nada, vamos a comenzar. Como ustedes saben, para cuidar los intereses del Estado, la comisión de fiscalización y vigilancia de bienes de la institución, nos autoriza a dar de baja bienes obsoletos que ya no cumplen la función para la cual fueron adquiridos, pero para evitar que alguien haga uso inescrupuloso de estos desechos y se beneficie, tenemos que verificar que el objeto en cuestión sea en realidad obsoleto.

En este pasaje los personajes especulan sobre el «objeto móvil» (armatoste). Sus parlamentos, llenos de un humor irónico, remiten a algo más profundo. A algo que es más que un código de barras o una marca para catalogar cosas. Los tres personajes del texto ¿fingen desconocer la funcionalidad del aparato? Burlescamente sería fabricado en China. Después de su inspección «visual», A y C lo califican, con la destreza que les da la experiencia burocrática, como a una «cosa» que no sirve para nada. Designan a su inutilidad (o la del ser humano) como a un objeto SUA: «objeto Sin Uso Aparente». El absurdo está instalado en esta concepción de una cosa-ser-cosa. Refleja las historias de vida de los tres personajes del texto, pero se abre, también, a cuestionar la propia condición humana. El hombre es visto por una lupa, es una pieza de un sistema maquiavélico «sin sentido».

B: Parece un televisor.

A: No diga estupideces, cuando ha visto un televisor con pelo.

C: ¿Pelo?, no me había fijado.

B: ¿Cómo funciona?

A: Por esa pequeña ventanita, al lado de esa rueda... entonces, ¿ve eso que parece una hoja de hierba?... así se... y claro es bastante complejo, no lo entendería.

B: Creo que usted tampoco sabe qué es.

[...]

C: Dice: «Hecho en China».

A: ¿Eso es todo?

C: Todo...

(Silencio.)

A: Bueno, después de la confirmación visual, debemos calificar el objeto como SUA.

B: ¿SUA?

[...]

A: Significa Sin Uso Aparente.

C: Es decir un objeto obsoleto inútil...

En este fragmento del texto dramático, la cosificación del ser humano llega al extremo. Se analiza a la cosa-ser-cosa como si de una máquina inservible se tratara, en medio de una discusión inútil. Precisamente dicha discusión permite ver cierta complicidad entre A y C (B es descartado de la conversación por su falta de experiencia burocrática). El diálogo, entrecortado, casi siempre por los puntos suspensivos, que brindan ambigüedad (otro de los elementos clásicos del Teatro del Absurdo) al texto, recae en un silencio prolongado. Este intervalo consolida al fragmento anterior de la obra. La catapulta en cuanto al «procedimiento» que se deberá realizar: la calificación, el juzgamiento, la supresión de un sujeto etiquetado como «objeto SUA». Aquí se puede establecer el diálogo de esta obra con *Palabras contra el silencio* (2006) de Santiago Roldós pues las dos concuerdan en abrir comillas a la vaciedad de un ser humano, confundido en conflictos que lo convierten en un sujeto-objeto. En el texto de Valencia, así como en el de Roldós, el silencio no previene a la síntesis como resultado dialéctico, sino más bien se esboza como la imposibilidad del decir:

A: Esta es una discusión inútil. Hemos decidido que es un SUA.

B: Pero ni siquiera sabemos qué es exactamente, qué hace...

A: Usted no sabrá. Yo sí sé.

B: ¿Y qué es?

C: Sí, ¿qué es?

A: ¿Usted también?, ¿usted también? Recuerde lo que pasó en el caso 00-37-200, por menos de esto tuvo ya una suspensión.

[...]

B: ¿De qué hablaba?

A: De nada. Está... fatigado. (*Silencio largo*)

A: Señores, tenemos una misión. Les pido que no entorpezcan más el procedimiento.

C: ¿En qué estábamos?

A: Procedimos a calificar el objeto en cuestión como SUA.

Solo quien ha trabajado en la burocracia sabe cuán importante es el acto de la recepción (que implica una firma). Este acto responsabiliza al firmante sobre cualquier consecuencia positiva o negativa del acta-entrega en lo futuro. El burócrata (falso servidor) siempre querrá deshacerse de cualquier compromiso o sobrecargará en algún compañero (en este caso B es la víctima más propicia) el peso de la responsabilidad. El dramaturgo Juan Manuel Valencia aborda de frente la burocratización —calificación, catalogación, cosificación— de lo humano en esta escena. En ella, los diálogos que apuntaban, en el principio del texto, como víctima a C, ahora se vuelven contra B, el personaje inexperto que desconoce a cabalidad el movimiento del aparato burocrático. Las onomatopeyas, el laconismo de las voces de los personajes le sirven al dramaturgo para acercarnos a un teatro que se alimenta del «sin sentido» e insiste en exponer o criticar, sardónicamente, la burocratización absurda del hombre:

A: Aquí está, firmeme un recibido al pie.

(C escribe, se acerca a B.)

C: Ponga atención. Usted calificará individualmente el objeto primero. ¡Espere!... no lo puede mirar todavía.

A: Imprudente.

B: ¿Por qué?

C: Porque no me ha firmado el recibido.

B: ¿Y qué?

C: Que algo le podría pasar al objeto y si le pasara algo por su culpa tendríamos que responder todos.

B: ¿Pero, qué le puede pasar? Igual tenemos que darlo de baja. Es decir ya saben: ¡trac!, ¡pum!, ¡kaboom!... ¡je!, ¡je!, ¡ji!...

A: Ya cálese.

C: Firme el recibido. Ahora sí, tome.

A: Es increíble, no entiende nada.

Escudriñar el objeto implica emprender acciones ilógicas, gratuitas o arbitrarias. Por un lado, generan algo de suspenso en cuanto a la «verdadera función del aparato sobre ruedas». Por otro, retrasan el informe (su cadena de trámites o vía regular) para efectuar un «procedimiento» acerca de algo que es tan absurdo e impensable como un objeto Sin Uso Aparente. El mencionado objeto tiene una poderosa carga simbólica en el texto. En esas condiciones B es persuadido a firmar por A y C. Sin embargo, B, que hasta hace poco era un personaje sin personalidad (porque

se dejaba llevar de la inercia y por su desconocimiento de la norma o del curso regular de los trámites administrativos), ahora se revela. Pretende subvertir el orden —llámese *establishment*— cuando intenta descubrir la función —misión— del aparato inútil en cuestión. Es clara la ironía que el dramaturgo Valencia establece, de manera grotesca, acerca del vínculo estúpido del hombre con la burocracia. Al final de este trayecto de la obra inquieta, sobremanera, la posible destrucción del objeto:

(B rodea, mira, escudriña el objeto sin descubrirlo. A y C se miran. Luz baja hasta negro y vuelve a subir.)

(A y C están casi dormidos. B está ahora bajo la plataforma con ruedas. Manipula algo debajo y empieza a reír. A y C espabilan.)

[...]

B (*Saliendo de abajo*): Lo siento, lo siento...

A: Haga ya su informe, fírmelo y terminemos de una vez.

C: Solo tiene que poner que el objeto es un SUA (Sin Uso Aparente) y ya me lo remite, hago mi informe, se lo remito al compañero; él hace su informe, hacemos un documento de conformidad por triplicado, llenamos el acta y destruimos esta maldita cosa que no sirve ya para nada.

[...]

B: Es que pienso que...

A: ¿Qué, qué?

B: Que el objeto debe tener un uso y estoy así, así de descubrirlo.

C: Yo lo voy a...

A: No, quieto. Todavía podemos razonar. Yo entiendo su preocupación, pero entiéndonos usted, nosotros conocemos mucho más los intrincados vericuetos legales del servicio, las dificultades, las amenazas y le aseguro que lo mejor en este momento es proceder a la destrucción total y definitiva.

Cuando B al fin ha encontrado «la utilidad» del objeto SUA se niega a firmar. Es decir, se niega a ser parte del engranaje de un sistema cuyo aparato administrativo está viciado por reglas absurdas. Entonces, se agudiza la tensión en escena. B sufre la agresión física de C. Es violentado por revelarse ante «el orden» instituido:

B: Pero, si le digo que tengo algo. Cuando pude verlo desde abajo destapé una pequeña puerta con tornillos, pues adivine qué hay dentro.

C: No importa, no importa qué hay dentro, hay que proceder...

A: Tiene razón ya es hora. Firme aquí.

B: No.

[...]

B: Ustedes no entienden. A mí me parece un objeto sumamente interesante y creo que ya sé lo qué es.

[...]

A: Tiene que firmar.

B: Que no.

C: ¡Maldito!

(C se lanza sobre B y caen al suelo. A levanta a C y lo separa con dificultad. B se limpia la sangre que le escurre por la nariz y se refugia tras el objeto.)

En el siguiente tramo del texto A y C se han confabulado contra B. Ellos tienen en sus manos los códigos y conocen las reglas (saben cómo empujar, sistemática, civilizadamente, a su compañero hacia el abismo). Las triquiñuelas, la traición, la falsa moral son parte del día a día de las prácticas institucionales. El absurdo tiene un asidero en la realidad. A propósito, aquí cabe la inquietud de cuánta realidad encarna este texto. Juan Manuel Valencia, al ser entrevistado, habla de la influencia de Harold Pinter sobre su obra. Afirma que el dramaturgo inglés fue asumido primero como absurdo y luego como realista (puede existir una ambivalencia). Consecuentemente, el dramaturgo ecuatoriano recoge la frase de Pinter: «No soy realista, soy real» (aquí valdría reflexionar sobre la fuerza de lo real en lo absurdo). Desde mi perspectiva, el texto de Valencia es tan real como absurdo: sus imágenes poéticas concretas nos conducen al reflejo de una cotidianidad cínica pero verdadera. Como se decía en el capítulo anterior de esta investigación, cuando se hablaba de los discursos subversivos de Griselda Gambaro y Carlos Manuel Varela, la realidad puede superar a la propia imaginación teatral.

A: Ahora debe calmarse y proceder con prudencia.

C: Sí, usted sabe que puede contar conmigo.

A: Lo sé, nunca he esperado menos de usted.

[...]

A: Compañero. Ahora vamos. ¿Sabe qué hacer?

C: Sí, vamos.

(Se acercan a B)

[...]

A: Tómese su tiempo.

C: Revise el objeto todo lo que quiera.

A: Es su derecho.

C: No lo vamos a coartar.

A: Estamos entre amigos.

C: Entre compañeros.

De manera consecutiva, la acotación que marca la más importante transformación de la escena —como siempre, en su único acto— va a desvelar algo inaudito: la simbiosis de B y el objeto SUA. Su desesperación, en medio del discurso falso de lo nacional y de los próceres (los sacrificados en pos de la patria) de los otros personajes. A y C han triunfado en su afán de inutilizar —o dar de baja, ahora se sabe a quién— a B. Su «procedimiento» está listo. Pero sobre sus acciones hay un objetivo más despejado y simbólico que parecería decir «nadie se puede revelar ante el sistema». Quien lo intente corre el riesgo de ser «suprimido» o «destruido» por los recursos administrativos y legales legítimos y regulares de la institución o de un Estado x. La posible destrucción autorizada y firmada de B (el ahora objeto SUA) genera expectativa y suspenso en el lector/espectador hasta que es consumada.

(Baja luz a negro unos segundos y vuelve a subir. El objeto está en el centro. Por entre la tela que lo cubre y por diferentes lados salen brazos y piernas de B en una posición difícil que hace pensar en un contorsionista. Del objeto salen intentos de gritar de B como si estuviera amordazado.)

A: Lo ve, para todo existe solución.

C: Nuestro sistema contempla todo.

A: También lo imprevisible.

C: Se lo debemos a los próceres que han construido nuestra nación.

A: A todos esos héroes que le han dado un marco institucional a nuestro Estado.

[...]

C: Firme aquí.

A: Gracias.

C: Encantado.

A: Perfecto. Léalo...

C: No, por favor, usted tiene más años en el servicio.

A: Gracias, muchas gracias...

[...]

A: Gracias, me va a hacer sonrojar. «Se congregan los abajo firmantes en sesión de baja del artículo etiquetado con el código 00-42-300, el cual es declarado como SUA ante la imposibilidad de especificar su uso. Adjunto a este y en estado total de inoperancia se verifica la existencia de un elemento disfuncional...».

C: ¿Podemos aumentar obsoleto?

A: Me parece perfecto disfuncional y obsoleto, por lo que se procede autorizar la destrucción total del objeto con sus elementos adjuntos.

(Se ponen gafas de seguridad. Baja una cuerda con gancho. La amarran al objeto. Lo izan. Se pierde de vista.)

(Silencio)

(El objeto cae estrepitosamente haciéndose pedazos.)

(Apagón)

El final es similar al de la obra *La mudanza* de Eugène Ionesco, pero al revés. Me explico. En *La mudanza* el protagonista ingresa muebles al escenario hasta el punto de que el último mueble lo borrará o desaparecerá, es decir que cuando lo ubique impedirá que el público vea su propio personaje. Entonces se dará paso al telón que cierra la obra. En *Procedimiento*, la cuerda recoge este otro «mueble», armatoste, artefacto u objeto SUA que es B —énfasis en que es B— y lo desaparece del escenario para dar paso al telón que cierra la obra. Pero —y este «pero» es importante—, el dramaturgo Valencia prefiere dar la orden de soltar dicho sujeto-objeto Sin Uso Aparente y dejar que se despedace en el escenario. El sistema ha cumplido su propósito. *Procedimiento* es uno de los textos dramáticos más representativos del Teatro del Absurdo en el Ecuador contemporáneo y actual.

2. EL TEATRO DEL ABSURDO EN BAJO LA PUERTA DE ERNESTO PROAÑO Y ÁLVARO ROSERO

2.1. LOS AUTORES

Ernesto Proaño (1971) es un dramaturgo ecuatoriano que agencia otras disciplinas como la pintura, la performática y las artes visuales. Ha publicado *Digitales* (1989), *Naugragios* junto a Alex Ron (1995). *Espectrograma de Naín Briones y de la razón pura* (2001), *De días extraños y naufragios, antología de la literatura del exilio ecuatoriano* (Dossier de la *Revista Letras del Ecuador*, 2004). Sus obras teatrales *Bajo la puerta* (1997) y *Hopitakí, la fiesta de los muertos* (1999), fueron llevadas a escena por el grupo Nues. Está suscrito al movimiento Inhabitants de Denver, Estados Unidos. Es integrante del colectivo Ojo Mecánico y del colectivo Tranvía Cero, organizador de Al zur-ich, Encuentro Internacional de Arte Urbano, que ha tenido ya varias ediciones. Fue miembro de la Fundación de Arte Contemporáneo

«La Corporación». Dirigió el Programa de difusión internacional Cosmovisión que integró las muestras *Cosmovisión Andina* (Malasia, 2003) y *Treinta Ideas en Tokio* (Japón, 2005). Actualmente es editor de la revista de música y sonido *Microtono* y de varias revistas y publicaciones a nivel nacional e internacional (Proaño 2010).

Álvaro Rosero (1966), dramaturgo, con estudios en electrónica y telecomunicaciones. También dedicado a las artes visuales y a la música de percusión en el grupo Tambores y Otros Demonios. Integró el grupo de teatro Vida Soñada, el Taller de Teatro Politécnico «El Ojal» y el grupo de experimentación teatral Oreja. Creó y dirigió el Taller de Teatro Politécnico Nues, perteneciente a la Escuela Politécnica Nacional, junto a Santiago González, Byron Garzón, Martina León y Leonardo Santillán, entre otros. Ha sido instructor de teatro para grupos vulnerables: madres solteras y niños de la calle. Actualmente es promotor cultural del Departamento de Cultura de la Escuela Politécnica Nacional.

2.2. EL TEXTO DRAMATÚRGICO

Bajo la puerta (2009) nace originalmente de una propuesta dramaturgica anterior llamada *Errantes*, que Ernesto Proaño entrega a un grupo de cuatro actores bajo la dirección de Álvaro Rosero. El grupo se volvió más grande (16 personas) y comenzó a trabajar la propuesta de Proaño. Como resultado del interaccionar entre el dramaturgo y el grupo nació *Bajo la puerta*. Cabe mencionar que Ernesto Proaño trabajó con Álvaro Rosero en la construcción escénica de la obra teatral y las acotaciones del texto dramaturgico mientras integraban el grupo Nues del Taller de Teatro Politécnico. Si bien Proaño apunta en su ficha biográfica que la creación de *Bajo la puerta* fue en el año 1997 (fecha de su estreno en el Teatro Politécnico de Quito), me remito al texto resultante del proceso dramaturgico (editado literariamente) que incorpora Rosero en su publicación *El último grito de la muda: 12 obras de teatro* (2009).

Bajo la puerta es un texto dramaturgico simbólico, fuertemente influenciado por el Teatro del Absurdo. Se sirve del recurso de una puerta móvil (que es un recurso de utilería minimalista, sumamente representativo) en el escenario, para descubrir un mundo de ensoñación, fantástico e ilógico en el que sus personajes reflejan un vacío existencial permanente. Sin embargo, el texto no exceptúa la crítica al sistema capitalista contemporáneo que habla del hombre como «una tuerca más» en un mundo de

marketing alienante y cadena productiva. El texto es la historia del posible nacimiento de su personaje principal, Errante, que constantemente gira alrededor o es guiado bajo el umbral de la puerta. Dicho protagonista pulula entre varios personajes: La Masa (que podría representar a la propia sociedad), los Brujos, Súper (el personaje que simboliza a los medios de comunicación de una sociedad de consumo), La Mujer en el Umbral que parece una muñeca (y representa la discriminación y la explotación de género) o el Payaso del Piano lúgubre que alimenta el vacío de la soledad en el citado personaje anterior. En la obra hay cierto carácter filosófico que revela una tensión frente a la puerta que hay que traspasar para nacer (¿realizar un verdadero nacimiento espiritual más allá de un sistema cuyo fin es la materialidad *per se*?) en el mundo o en la naturaleza universal que se significa en la lluvia.

2.3. EL TEATRO DEL ABSURDO EN BAJO LA PUERTA

La «escena uno» permite la aparición de un personaje masivo que es La Masa. ¿Quién es la masa? ¿Nadie? ¿Todos a la vez? No es posible descartar cierta ambigüedad, como principal elemento absurdo en su concepción y simbolización en este personaje grupal. Dicho personaje tiene varios actores que aparecen «en posición fetal», visualizan el mar y luego salen encarcelados «con una silleta en la cabeza a modo de cárcel»: acciones e imágenes absurdas. Son abatidos por sonidos radiofónicos *en off* de voces amplificadas por megáfonos, ambulancias o helicópteros. No se debe confundir dichos elementos (llámese efectos) con otros que buscan la pura espectacularidad y que se refieren al Teatro Poshistórico, como se mencionaba en el capítulo anterior. Los sonidos solo buscan marcar una advertencia y un violento cambio de actitud en el personaje colectivo La Masa. No constituyen un artificio por artificio:

(Actrices y actores son el personaje La Masa. Aparecen en silletas, en posición fetal, vestidos con pijamas. A medida que avanza la música, ellos nacen, crecen, hasta llegar al paseo del último año del colegio; son alertados por una compañera. Ella advierte: ¡El mar, el mar, el mar!)

(Todos reaccionan, se escucha la canción «Loco rock and roll» de Jaime Guevara, se quitan las pijamas, y quedándose en trajes de baño, realizan una coreografía. Este juego es suspendido por sonidos de helicópteros, ambulancias, voces en megáfono pidiendo formarse en una sola fila. Cada integrante de La Masa se coloca la silleta en la cabeza a modo de cárcel y salen.)

En la «escena dos» que abarca el posible nacimiento, la lluvia que no llega, la inminente rotura del cascarón para nacer del personaje principal, Errante, presenta un absurdo ritual con el que La Masa anuncia el ingreso al escenario de la puerta (como dije, elemento minimalista de utilería de gran contenido simbólico que sirve al conflicto de los personajes en la escena). También la revisión que los Brujos hacen de la puerta —como si fuera un paciente— es ilógica. Los Brujos (gemelos ambivalentes) desdoblados, arquetípicamente, en un solo personaje presentan, asimismo, una carga absurda. Este personaje —de dos actores— recuerda a los arquetipos que usa Ionesco en sus obras: la dramaturgia se construye mediante el uso del *non sense* (la supuesta ausencia de sentido y la lúdica verbal o su dislocamiento) para generar escenas ilógicas en donde prevalecen lo extraño y lo alienante (véase *Las sillas*). También remite a la elaboración dramática de Jean Genet, en la que el autor intercambia acciones e identidades de los personajes (obsérvese *Las criadas*). Los textos de los Brujos se ven interrumpidos por la aparición del protagonista de la obra:

(La Masa hace un ritual para el ingreso de la puerta, entran los Brujos y revisan a la puerta como si fuera un paciente: la presión, el pulso cardíaco, la temperatura, etc. De vez en cuando hacen aspavientos con el dedo.)

(Los personajes de Brujos son gemelos, visten igual y los dos darán una apariencia de personaje dual y ambivalente.)

BRUJO 1: Algo me dice que va a llover.

BRUJO 2: Pero aquí no ha llovido en mil años.

BRUJO 1: Bueno, no importa... pero va a llover, ¡es inevitable!

[...]

(Entra corriendo Errante, golpea la puerta tímidamente.)

ERRANTE: No fue mi culpa, yo venía tranquilamente hacia acá cuando el cielo se oscureció y empezó a llover...

BRUJO 2: Sin embargo, yo te veo seco.

ERRANTE: No, no me mojé, tuve miedo, imaginé el agua cayendo, desmoronándome como un terrón, así que huí, huí de la lluvia...

BRUJO 2: Basta, no sabes que hace más de mil años que no llueve.

ERRANTE (*Murmurando*): Llovía, llovía.

Cuando uno de los Brujos le recuerda a Errante el aire primordial que llenó sus pulmones, la importancia del alumbramiento similar al de «un pájaro que aún no nace» o que «ya nació» y le muestra su propio «cascarón». Errante no comprende. Hay una contradicción en el diálogo

que revela absoluta incoherencia en cuanto a lo que se afirma y se niega como verdad:

ERRANTE (*Vuelve agitado*): ¡Llueve!

BRUJO 2: No te preocupes por eso, ven, siéntate, hoy es tu día de suerte. ¿Sabes por qué estás aquí?... ¿No? [...] Bien, tú eres un pájaro que aún no nace, este es tu cascarón. El aguacero es el sonido del exterior, y no nacerás hasta que yo te lo diga. ¿Entiendes?... ¿No? No entiendes, bueno, no importa, como decía, tú eres un pájaro que ya nació y este es tu cascarón...

ERRANTE: Pero... usted dijo que yo era un pájaro que aún no nace y ahora dice que ya nació...

BRUJO 1: ¿Eso dije? ¡Mmm!... No importa, debes saber que aquí yo decido la verdad y la verdad no es estable, como tú no eres estable...

En este segmento el texto expresa, de modo altamente simbólico, el propósito de la puerta que es un umbral (vida-muerte), una suerte de ombligo de anverso y reverso, que ¿permitirá? el «verdadero nacimiento» del personaje Errante. Aquí la ilógica (matizada con una poética burlesca, rica en imágenes grotescas) radica en el énfasis sobre el vacío existencial, la duda acerca de la realidad del mundo, la vacilación sobre la propia percepción (en un mundo real o suprarreal) y el sentido mismo de la vida:

(*Errante cruza el umbral con muchas dificultades, el Brujo 2 le da el empujón final.*)

ERRANTE: ¿Es esto el mundo real? (*Brujos asienten sonrientes.*) Pero no veo la diferencia.

BRUJO 2: ¿Cómo que no ves ninguna diferencia? Mira, aquí puedes comer, usar la boca, allá nunca comiste, ¿verdad? (*Errante asiente silencioso.*) Puedes devorar tu propio cuerpo si lo deseas.

BRUJO 1: ¡Ah la boca!, animal solitario, animal languado, babeante, puedes sentir la piel, hurgar, paladear, saborear, degustar todos los sabores de la tierra, la consistencia de la carne, la sequedad del polvo en la saliva, el escozor del ají sobre la lengua, puedes masticar, desgarrar, roer, y también puedes lactar, chupar, lamer, besar. ¡Ah la boca!... (*Con relación a la puerta.*) Y puedes trazar una línea entre nosotros y los muertos...

En la «Escena tres: La comparsa empresarial», los dramaturgos Proaño y Rosero realizan una crítica mordaz al sistema capitalista, al *establishment* y a la producción (alienante) como finalidad. El vacío que se expresó en buena parte de la dramaturgia europea de la posguerra mundial, con los dramaturgos afincados en París (mencionados en el capítulo anterior), ahora se corresponde a la indefensión del hombre ante el capitalismo y

su aparato productivo que lo usa y lo aliena, volviéndolo «una tuerca» de su maquinaria (el vacío y la alienación tienen la misma potencia y manifiestan la misma incertidumbre del existir humano ante el planeta). La obra se cuestiona si realmente hay una salida posible, y así disloca su propia dramaturgia:

LA MASA: Bienvenido, bienvenido, compañero de letrina. Bienvenido, bienvenido, delicioso ejecutivo. Bienvenido, bienvenido, nuestra empresa es tu casa. Bienvenido, bienvenido, a producir sin parar. Bienvenido, bienvenido, a siempre sonreír pobre infeliz.

[...]

BRUJO 2: Vuelvo a estar triste, o será que se me olvidó cómo hacer trucos. ¿Cómo sacar tuercas de la nada? Estoy ausente, miro la lluvia que cae [...] *(Dirigiéndose a la puerta.)* ¿Ven? La puerta no existe. ¿Qué opinan? Bueno, ¿qué vamos a opinar?... *(Brujos se alejan caminando hacia el horizonte.)*

La «Escena cuatro: Súper y Mendigo» se concentra en el concepto del mercantilismo. El personaje Súper encarna, en el texto, la preocupación social por los derechos humanos. Su tono es hiriente, cáustico. Su crítica se extiende a los «héroes», iconos de la pantalla cinematográfica o televisiva (a los medios de comunicación). También se discute los arquetipos morales de la sociedad y su corrupción o totalitarismo. Súper involucra al lector/espectador en su encarnación:

SÚPER: Señoras y señores, muy buenas noches. Bienvenidos a este fabuloso bingo donde todos ganarán innumerables premios. Habrá sorpresas, rifas, concursos, todo lo que ustedes puedan imaginar. [...] ¿Quién puede hablar de violaciones, torturas, asesinatos, desaparecidos, cementerios clandestinos en nuestro país? [...] Como guardianes del orden público y restauradores de la paz, estamos para proteger los derechos humanos. ¿Los izquierdos humanos? [...] No he parado de bailar sobre los cuerpos aplastados de mis víctimas, totalmente ebrio de felicidad. He sido héroe universal aplaudido por ustedes. Yo, yo, yo, hombre de bien. Ahora, continuamos con las rifas... *(Bota picadillo desde su posición.)*

Es el Mendigo quien representa al desamparo de la humanidad. Su condición humana se conecta plenamente aquí con el vacío existencial que activó el Teatro del Absurdo en los 60 y 70. Este personaje no se refiere a su propio yo (particular, como en el Teatro Poshistórico) sino que adopta un plano universal:

MENDIGO: El alma, ese artefacto que dicen han inventado los peces, se nos escapa y se posa en el fango, el alma se hunde en las bocas sin rostro de los hombres que dedicados al vacío no se encuentran [...] con la puerta abierta, la puerta abierta como un poema suicida. A puerta cerrada se cometen los crímenes, se tapan las tumbas con mentiras y glorias, el corazón no tiende su mano, se cierra.

El Mendigo se convertirá en la figura de un desaparecido frente a la sórdida burocracia militar que, en el texto, es asumida de manera satírica. Se realiza un juego burlesco que se sirve de la puerta (o de su postigo) para ironizar la «otra puerta» que ponen los militares ante los ciudadanos para eludir su responsabilidad sobre sus detenidos. La escena es hilarante hasta que lo único devuelto es el cadáver del Mendigo:

PERSONAJE 2 (*Golpea a la puerta.*): Buenas noches, ¿qué será del detenido?

SÚPER (*Abre postigo de la puerta.*): ¿Seguro que fue detenido? A lo mejor se fue de paseo.

PERSONAJE 2: Tenemos testigos, fotos, pruebas.

SÚPER: Ya no se aceptan pruebas de admisión, se fue el sistema, no hay datos ni caja negra. (*Cierra postigo.*)

PERSONAJE 3 (*Golpea a la puerta.*): Queremos saber sobre el hombre que dijo: «El alma baila cuando queremos ser libres».

SÚPER (*Abre postigo.*): Si buscan a mi general, él no está. Si traen pizzas, pasen, estamos de aniversario. Negativo el ingreso, mi Capi dice: «Que nos reservamos el derecho de admisión». (*Cierra postigo.*)

(*La Masa se sienta en el suelo a orar, prenden velas, se abre la puerta con Súper cargando a Mendigo muerto.*)

El umbral a traspasar siempre es el principal dispositivo del texto dramático. ¿El individuo se deja arrastrar o no por La Masa? Se pondera su resistencia (esa misma rebeldía que tienen los sujetos que no se quieren dejar absorber por «una conciencia colectiva» esnobista). Cuando el individuo se decide a tomar su propio camino tendrá que sortear vericuetos azarosos que entrañan peligro:

(*La Masa abrasa a Mendigo con ternura, lo levantan y lo llevan entre todos, cruzan la puerta, Mendigo se sujeta del dintel. La Masa continúa su camino sin percatarse de que ya no llevan a nadie. Mendigo se suelta y camina como si estuviera en una cuerda floja.*)

En la última fracción de esta escena, una voz exterior al escenario advierte, paradójicamente, sobre lo que ocurrirá al final del texto. Esta anticipación presenta la opresión y angustia de la última e ineludible escapatoria de los personajes —¿los actores?— y del mismo lector/espectador —o público— por una puerta, como se verá en el cierre de la obra:

(Se apaga la luz lentamente, se oyen los sonidos de un aeropuerto y la Voz en off.)

VOZ EN OFF: Los pasajeros que tienen los ojos cocidos, favor dirigirse a la puerta de alta temperatura. Los pasajeros que no han elegido su destino, salir por la puerta de escape. Los pasajeros que han decidido morir, se les indica que las puertas están cerradas.

En la «Escena cinco: La Mujer en el umbral», el personaje del lúgubre Payaso del Piano acentúa la soledad de La Mujer (cosificada como una muñeca). Su amor o desamor, sus ilusiones o sus sentimientos —que son indiferentes para la sociedad, aunque esta se percate luego, dolorosamente, de su importante papel— se esgrimen al compás del vaivén de su entrada o salida de la puerta.

(Se enciende la luz, entran los Brujos y El Payaso del piano cargando La Mujer como si fuera una muñeca, la colocan en el umbral de la puerta, a un lado se coloca el Personaje con Traje Formal y del otro el Personaje con Traje Informal, la cortejan uno a la vez. Ella hace gestos de enamoramiento para los dos lados, atravesando la puerta cada vez, los personajes sufren cuando ella no está. Al final se ha quedado sola. Esta coreografía ha sido seguida y musicalizada por El Payaso del piano que luce un traje lúgubre.)

Aquí la puerta simboliza el arte, la sexualidad, la temporalidad, lo onírico y la propia soledad asfixiante. Es una cosa ¿irreal? (a pesar de estar allí en el escenario como un objeto móvil, de utilería) susceptible de precio y de remate. La «Mujer» apela, involucra al lector/espectador cuando sopesa el valor (real/imaginario) de la puerta:

MUJER: Damas y caballeros, vamos a iniciar la subasta de esta hermosa puerta, magnífica obra de arte, de virginidad comprobada, hecha para durar. Se la llevará el mejor postor recuerden que con la puerta vengo yo incluida. Damas y caballeros, ¿quién estaría dispuesto a cambiar su tiempo por esta preciosa puerta? [...] ¿Quién daría un sueño por esta puerta? [...] ¿Quién sería capaz de quitarnos esta soledad que nos llena? Lo haremos más fácil: decido que usted se lleva la puerta. *(Señala a alguien del público.)* La puerta es suya, venga, llévesela, la puerta está abierta de par en par.

La «Escena seis: El retorno del Brujo» presenta la drástica evolución de los personajes de los Brujos y Errante que ahora se desconocen. Como si todo hubiese sido parte de un sueño no recordado o la recordación de un sueño no vivido, un *déjà vu* irracional, una suerte de desesperación metafísica alienante. Hay un trasfondo de ensoñación y fantasía frente a la memoria que es un círculo vicioso: el personaje principal Errante se resiste a recordar su propio nacimiento. El nacimiento y el destino son objeto de una disquisición pseudo filosófica, cuya enseñanza moral, en las manos de los dramaturgos, está clara: no solo nacer (estar) en el mundo interesa, sino existir (ser), actuar, pensar, sentir.

BRUJO 1: Espera, ¿de qué tienes miedo? ¿No te acuerdas de mí? ¿Me has olvidado tan pronto?

ERRANTE: Creo que te he visto en alguna parte, tal vez en mis otras vidas.

[...]

BRUJO 1: [...] yo soy el que está encargado de tu vida y yo sé que lo único que buscas es la puerta. ¿Recuerdas la puerta?

ERRANTE: Ya basta, no quiero que sigas. Ándate, no quiero recordar. [...] Tu desnudez no me dice nada, he visto cosas mucho más patéticas: orgías, asesinatos, pestes, cosas que...

BRUJO 1: Que te han llevado a dar vueltas en el mismo lugar.

[...]

ERRANTE (*Pensativo.*): Llevo varias vidas intentando hablarme...

BRUJO 1 (*Carcajada.*): No llevas varias vidas, llevas apenas una y mira lo que ya eres: nada. Pero basta de conclusiones, es hora de nacer. (*Se dirige al lugar donde estaba la puerta y la prepara como si aún estuviera allí.*)

ERRANTE: ¿Nacer?

BRUJO 1: Sí, nacer, mira, lo que debes hacer es colocarte ante la puerta que te llevará al mundo, esta será la matriz que te dará otro destino.

ERRANTE: Pero yo no creo en el destino.

BRUJO 1: Eso no importa, no es un destino, lo que importa es nacer.

En este segmento el texto dramático acusa un carácter propiamente filosófico en el que la posibilidad de un «verdadero nacimiento» reconciliaría al personaje con la naturaleza significada por la lluvia que es signo de abundancia y armonía con el universo. Sin embargo, Errante se harta de su absurdo y repetido nacimiento:

ERRANTE: Es que yo no quiero nacer.

BRUJO 1 (*Asombrado*): Pero, ¿por qué no quieres nacer? Mira, es muy fácil, esta puerta será tu padre y yo seré tu madre. Nuestras salivas se mezclarán para que tú respire el aire por primera vez, y contigo nacerá la lluvia...

ERRANTE (*Con furia*): Estoy harto de nacer.

Si bien Errante al fin ha cruzado el umbral de la puerta, la sorpresa de los Brujos, quienes le guiaron a ella, revela un recorrido circular o una ausencia de recorrido. El texto produce el efecto de una trama que se borra a sí misma, de un argumento que tiende a desaparecer. Como manifesté en el capítulo anterior, la ausencia de argumento, la falta de sutileza en el carácter y los motivos de los personajes asocian a este tipo de dramaturgia con un fenómeno teatral que *va más allá de o rompe con* la temática totalmente explicada, expuesta y solucionada. La naturaleza y carácter de este texto dramático es propio del Teatro del Absurdo:

BRUJO 1: Está bien, este es tu mundo, adiós. (*Se queda pensativo unos instantes, luego con alegría*.) Mi dedo es un hacedor de lluvia, una jeringa de humedad que me conduce a ninguna parte. (*Haciendo aspaviento del dedo, simula cruzar el umbral de la puerta, Errante lo sigue. Brujo 1 se asombra de verlo junto a él.*) Pero, ¿cómo?, ¿qué haces aquí?, ¿cómo cruzaste?

ERRANTE (*Riendo*): Pero si estamos en el mismo lugar.

BRUJO 1 (*Enojado*): ¿El mismo lugar? Este es otro, mira, aquí puedes caminar sin que nadie te vigile, sin que nadie te agreda. Puedes gritar sin que te impongan silencio, aquí no tienes boca, no puedes comer (*Con relación a la puerta*.) y puedes trazar una línea entre nosotros y los muertos...

ERRANTE (*Divertido*): La puerta no existe.

Ya en el remate del texto, se agudiza la tensión entre la puerta (umbral) y la lluvia (naturaleza). También se realiza el paso de la muerte a la vida o del sueño de la vida al nacimiento de Errante.

BRUJO 1: ¿No existe? Es posible, es posible... ¿Oyes esa bulla?

ERRANTE (*Burlándose*): ¿Acaso son besos, besos lejanos, silenciosos, eso son?

BRUJO 1: No.

ERRANTE: ¿O acaso es la lluvia?

[...]

BRUJO 1 (*Señalando a la puerta*): No, eso es la realidad, allá está el afuera, aún seguimos dentro, en el teatro. La vida, esa bulla, es lo que nos espera cuando crucemos la puerta.

(La Masa hace un callejón en dirección a la puerta e invita al público a salir por ahí. La obra ha terminado.)

El lector/espectador podría ser cualquiera, «un alguien general», «una masa» o simplemente «un invitado más» a ser parte de un sueño que se materializa en el acto de cruzar una puerta. La puerta delimita el teatro y la vida. ¿La vida del teatro o el teatro de la vida? La puerta es tan absurda —me pregunto si ¿tiene un origen o un fin?— como aquello que se recuerda o se desconoce del hombre antes y después de su nacimiento o de su muerte.

3. EL TEATRO DEL ABSURDO EN *EL ESTIGMA* Y *EL LADRÓN DE FABIÁN PATINHO*

3.1. EL AUTOR

Fabián Patinho (1973) es un dramaturgo ecuatoriano que agencia otras disciplinas como las artes visuales. Además, es antropólogo y especialista en semiótica de la imagen y fotografía histórica. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas de su obra plástica en Ecuador, República Dominicana, Haití, Estados Unidos y Cuba. Es autor de cómics y músico *low-fi*. Escribe y compone para el grupo de *indie rock* Sor Juana y las Trampas de la Fe y para el proyecto de *post rock* La Sebastian Melmoth Experience. Ha publicado en 1997, el poemario *Calla ahora o habla para siempre* de edición independiente. En 2009 un libro recopilatorio de la tira cómica *Ana y Milena* que, hasta la actualidad, mantiene en el diario *El Comercio*. En 2010 presentó su novela *Hipocampos en la Ciénaga*. Ha escrito las obras de teatro *El Agotado paseo del sr. Lucas* (1998), con la actuación de Gerson Guerra; *Elías o quién diablos te crees que eres* (2003), unipersonal protagonizado por Gonzalo Estupiñán. *El hombre que limpió su arma* (2006) (adaptación del cuento homónimo de César Dávila Andrade), *El estigma y el ladrón* (2010) y *Tiempo de despertar* (2013). Ha realizado cuatro cortometrajes de ficción, siempre como director-escritor y compositor de sus bandas sonoras. Es autor de dos documentales.

3.2. EL TEXTO DRAMATÚRGICO

El estigma y el ladrón (2010) es, a decir de su propio autor, «una mezcla de drama pequeñoburgués y comedia absurda» que está claramente influenciada por *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. Es una referencia directa a dicho texto, pero también consta de escenas costumbristas (Patinho, entrevista personal). La historia habla del oficio literario contra

el trabajo (médico). La obra aborda la desorientación de las vidas y las obligaciones familiares. Opone la poesía a la realidad. Presenta el horror sublimado mediante la sátira de una enfermedad compartida inaudita. Cuestiona al hedonismo y a la estrategia de mercado. Recoge los caracteres de los personajes Joaquín y su Padre. En el primero, su carrera en dermatología es una paradoja ante los propios lastimados que lo aquejan. En el segundo hay una frustración expresa por el vástago que no siguió sus pasos. En otro contexto se podrá ver, también, a Joaquín y Gastón que equidistan, pero se constituyen como espejo y su reflejo: varias personalidades que podrían constituir un solo personaje. De manera eventual estos dos personajes (ex compañeros de Academia) se encontrarán en un retiro espiritual. Ambos tienen heridas (estigmas), cuyo origen es desconocido, hasta que el Cura Manolo les proporcionará una respuesta que no será de su agrado. Su huida del retiro les identificará, absurdamente, con los dos ladrones que murieron crucificados junto a Jesús.

3.3. EL TEATRO DEL ABSURDO EN *EL ESTIGMA* Y *EL LADRÓN*

La «Escena I» plantea una perspectiva singular e irónica acerca del oficio de poeta. El personaje Joaquín realiza alusiones incoherentes, pero literariamente interesantes, acerca de las cualidades de un pretendido vate. Dicho vate es contrapuesto al escritor que versifica: es el caso de Joaquín que eligió una carrera como la medicina ante la poesía. Su profesión es deplorada por su Padre que tiene una elevada opinión sobre la carrera literaria. El Padre se culpa del abandono literario de su hijo (en su momento corrigió con vehemencia y de manera castrante sus poemas). Este último aspecto podría justificar la actitud amenazante que tiene Joaquín frente a su progenitor: tiene una navaja en su mano, la podría usar contra él:

JOAQUÍN: No soy poeta. Definitivamente no soy poeta. No tengo los dientes de un poeta. A la palma de mi mano no se la ve como la de un poeta. No corro los 100 metros planos como un poeta. [...] Papá, tienes que entenderlo. Yo no soy poeta. Yo soy médico. Yo escribo versos.

[...]

PADRE: [...] ¿A quién se le ocurre? ¡Cambiar la pluma por el bisturí!

JOAQUÍN: Yo no sustituí nada, porque no había nada que sustituir. Nunca utilicé la pluma con demasiada convicción.

PADRE: Fue todo culpa mía. Cuando encontré aquellos poemas que escribiste en el colegio, cometí el error de alagártelos con demasiada vehemencia. Ahí empezó tu deliberado alejamiento de las letras.

JOAQUÍN (*Se da vuelta y se aproxima por la espalda donde su Padre. En su mano izquierda tiene una navaja. Luce amenazante*): Papá, por enésima vez. Esos poemas no eran míos, sino de la Paty Albuja. ¿Te acuerdas? Mi novia.

Después de que Joaquín trata de endilgar, inútilmente, la autoría de sus poemas a su ex novia, acepta que él creó los poemas en cuestión. Se vuelve visible el peso de la carrera literaria del Padre sobre su hijo. Fabián Patinho recurre al sarcasmo en las voces de sus dos personajes que expresan abiertamente su conflicto:

(Joaquín deja la navaja y le coloca una toalla en el cuello de su Padre, luego le unta la cara con espuma y empieza a afeitarle.)

JOAQUÍN: Está bien. Admito que escribí algunos, pero los más interesantes te juro que eran de la Paty. Ella aseguraba que los míos eran demasiado retorcidos.

PADRE: Los encontré retorcidos porque su mente era retorcida. Siempre me miraba como si yo fuese un viejo chiflado. [...] Aunque esos comentarios cesaron cuando gané el premio Hiperión. [...]

JOAQUÍN: [...] Por eso te fuiste a México con el cuento ese de que «nadie es profeta en su patria». No volviste muy feliz de allá.

PADRE: [...] La verdadera patria de los profetas no está en el espacio, está en el tiempo. Me costó algunos años entender eso.

JOAQUÍN: Son palabras demasiado sabias para un padre que quiere obligar a su hijo a que se haga poeta.

PADRE: Yo no quiero obligarte a que te hagas poeta. Sería inútil. Los poetas, como los dictadores, no se hacen. Se moldean. [...]

En este pasaje el diálogo se vuelve enrevesado e ilógico. El Padre habría elegido abandonar la escritura literaria o su carrera de literato (después de haber alcanzado reconocimiento) por cuidar la carrera literaria de su hijo: un sacrificio incomprensible. El Padre ofrece una reflexión sobre la retórica de Joaquín donde «el principio de las cosas» es igual al sentido trastornado de ellas (hay un dejo de incoherencia en esta aseveración). Joaquín escogió la profesión de dermatología para ser útil a los demás. Su Padre se esfuerza en menoscabar tal elección:

JOAQUÍN: Papá, siempre has afirmado que te sentiste dueño de una misión conmigo y que por eso decidiste dejar de escribir. Yo sé muy bien que fue exactamente al revés.

PADRE: Olvídalo. Esa clase de retórica te la enseñé yo. Cambiar el sentido de las cosas no te llevará sino al principio de las cosas, que es exactamente el lugar de donde partiste. [...]

JOAQUÍN: Papá, tengo treinta años. Creo que no es un capricho infantil querer hacer las cosas a mi manera. Por ejemplo, una de ellas es recibirme de médico y ganarme la vida honradamente mientras les salvo la vida a otros.

PADRE: Correcto. Y, ¿cuántas vidas al año salvan los dermatólogos?

Poco después, el Padre evidencia su motivo: la elección de la literatura, como convicción u oficio vital alternado con la labor de sobrevivencia, tal como se dio en personajes ilustres como Fernando Pessoa. Y de pronto irrumpe, abruptamente, el primer síntoma de algo incomprendible, absurdo, que además tiene una vaga explicación por parte de Joaquín:

PADRE: Puede que algo haya de razón en lo que dices. Pero ese no es mi punto. Yo no pretendo que dejes de ser médico, sino que no abandones las letras. Pessoa nunca abandonó su trabajo de empleado municipal, y sin embargo se mantuvo escribiendo incansablemente. Un momento, ¿qué es esto? (*El Padre le toma del brazo a Joaquín y ve que tiene la muñeca vendada, de igual forma que la otra. Joaquín esconde las manos.*)

JOAQUÍN: Tuve un accidente y no es algo de lo cual quiera discutir contigo.

En seguida, se entrevistó una duplicación: dos personajes podrían constituir uno solo (una sola personalidad): Joaquín (padre) y Joaquín (hijo). Este recurso recuerda a los dramas de Ionesco (véase *La cantante calva*) en donde varios personajes pueden confundirse entre ellos y hasta pueden ser uno. También refiere a la dramaturgia de Jean Genet o al fenómeno de lo identitario y lo alienante: «un hombre atrapado en un laberinto de espejos» (véase su autobiografía *Diario de un ladrón*). La mirada de Genet sobre un ser humano (solo e impotente) que se quiere acercar a su especie, pero es reprimido por un muro de cristal. El hombre encerrado en su condición humana. Su perversidad vista como una forma de contagio infeccioso. Se podría establecer un puente entre esta obra y la lectura de los textos de Genet en cuanto a la crítica de la catarsis posesiva. La mencionada crítica observa, de manera singular, los caracteres psicológicos de los personajes (que pueden, por ejemplo, variar en sus identidades o producir efectos imitativos o caricaturescos en la obra, para «curarse»). Así como en Genet, es posible registrar en Patinho la escritura con el afán de «una cura psicoanalítica» (Sartre 1952, 501).¹⁷

17 Véase también la entrevista a Jean Rouch (2013).

PADRE: Vaya, debió ser un accidente muy peculiar. Supongo que por eso has decidido tomar parte de un retiro espiritual donde el Cura Loco este.

JOAQUÍN: ¿Cómo sabes lo del retiro?

PADRE: Bueno, esta mañana sonó el teléfono, preguntaron por el señor Joaquín Álvarez, y, evidentemente, les dije que era yo.

JOAQUÍN: Todavía te cuesta creer que cada vez hay más gente que me llama a mí, el señor Joaquín Álvarez.

PADRE: Bueno, ¿en qué quedamos? Se supone que tú deberías ser el doctor Joaquín Álvarez.

JOAQUÍN: Falta poco para eso, una vez que se oficialice mi título, seré el doctor Joaquín Álvarez. Hasta mientras te pido por quincuagésima octava vez que pidas especificación cuando llaman por teléfono. [...]

Joaquín le muestra a su Padre sus lesiones inexplicables que, a simple vista, no manifiestan una acción suicida. El Padre se sorprende y hasta exclama (literariamente) frente a lo inaudito. El mismo Joaquín, irónicamente, no puede explicar, a pesar de sus estudios de medicina, lo que le ocurre. Al parecer, las heridas le aparecieron sin causa alguna. La idea del estigma es absurda, pero parece una realidad lacerante:

(Joaquín se quita la venda de la muñeca y se la enseña al Padre.)

JOAQUÍN: ¿Te parece que esto es un intento de suicidio?

PADRE: ¡Diantre! ¡No! ¿Qué clase de accidente tuviste?

JOAQUÍN: No tengo idea. Aparecieron de un día para otro.

PADRE: ¿No lo sabes?

JOAQUÍN: Debo admitir que mis estudios en dermatología se han quedado cortos esta vez.

PADRE: Parecen hechas por clavos... Parecen... ¡Por la memoria de Lord Byron! Esas cosas parecen... estigmas. *(El Padre emite una risa nerviosa.)*

JOAQUÍN: Esa disparatada idea también me ha estado dando vueltas por la cabeza.

El dramaturgo Patinho expone, con desenfado, la cháchara que el Padre hace de las extrañas, absurdas heridas de Joaquín. Su humor ácido se muestra profano. Su diálogo crece en lo burlesco cuando el Padre especula, cáusticamente, acerca del carácter «milagroso» de los posibles estigmas:

PADRE: ¿Hubo algo, no sé, especial, particular, fuera de lo común que sucediera?

JOAQUÍN: ¿Cómo qué?

PADRE: No sé. Tal vez, sin darte cuenta, caminaste sobre el agua en algún momento o, tal vez, no sé, resucitaste a algún muerto...

JOAQUÍN: Bueno, el otro día faltó vino en una reunión... ¡No seas payaso papá! ¡Esto es serio! Sabes que mi vida es de lo más normal y pedestre.

El Padre le recuerda a su hijo Joaquín un campamento ecológico al que asistió cuando tenía 13 años (este podría ser el primer indicio de que Joaquín quería salvar al mundo y de que quiera tener «estigmas», por ejemplo). El Padre y Joaquín se atacan, irónicamente. Es notoria la resistencia de Joaquín ante los preceptos de su Padre. No quiso ser como él. Por eso hasta lo remeda, ve defectos en su visión del mundo. Al Padre también le disgustan las elecciones o los derroteros que su hijo había tomado. Entre ellos: el vegetarianismo, por ejemplo. En el fondo le disgusta que no sea igual a él, una suerte de extensión suya:

PADRE: Fue cuando en el campamento, ese ecologista, humanista, funcionalista, anticapitalista e integral. Ejemplo cuando te lavaron el cerebro.

JOAQUÍN (*Tratando de fingir la voz y los ademanes de su Padre*): «Solo la poesía salvará al mundo. El arte es el único camino de redención. La verdad estética es la única verdad». ¿Y oír todo esto cada día de tu infancia no le llamarías «lavado de cerebro»?

PADRE: En tu caso, más que lavado de cerebro, fue un lavado de estómago. Estabas saturado de doctrinas discutibles como si fuesen parásitos intestinales.

JOAQUÍN: ¿De qué hablas?

PADRE: Pues que no te dejaban comer carne, no te dejaban fumar Phillip Morris, nada de Coca-Cola ni queso francés radioactivo.

Crece la tensión entre el Padre y Joaquín. El texto casi siempre es satírico e hiriente entre los personajes. Es como si un solo personaje se criticara ante un espejo, de manera virulenta, es visible la carga de padre a renuevo. Los personajes vuelven a dialogar sobre la misión y el oficio del poeta, de la poesía frente a la acción revolucionaria. En su familia pequeñoburgués, de «revoluciones de peluche», la culpa —por hablar demasiado de un supuesto cambio en lugar de actuar para transformar al mundo— debe ser un objeto de expiación para Joaquín:

PADRE [...] Cada vez que se oficializa algo, lo echamos a perder.

JOAQUÍN: Como tu intención de oficializar mi estatus de poeta.

PADRE: Lo he sugerido porque tu intención en la vida es mejorar el mundo en el que vivimos, o, cuando menos, en el que vives tú. Y deberías saber que los poetas han sido motores de grandes revoluciones.

JOAQUÍN: Los poetas no han logrado cambiar el mundo, solo le han adornado. Yo pretendo ser un hombre de acción. Un sujeto de cambio. En esta casa se ha hablado tanto de revolución, pero en treinta años solo hemos alcanzado a cambiar las cortinas y el tapizado de los muebles.

PADRE: Ni modo, Joaquín, tienes que aceptarlo; ese ha sido tu karma por venir a nacer en un hogar de revolucionarios de peluche. ¿Qué habrás hecho en la otra vida, hijo? Seguro fuiste un esquimal traficante de pieles.

JOAQUÍN: Viste, todo calza. Por eso me hice dermatólogo. No puedo con la culpa. ¿Ahora entiendes por qué me voy de fin de semana de retiro espiritual?

En la «Escena II», Joaquín se autoinspecciona. Mira su vida por una lente poética. Su objetivo es reconciliarse con su voluntad original, con su diferencia frente a la imposición paterna. Su texto tiene un carácter monológico, reflexivo, que permite ver su visión del mundo. En el eje temático de su discurso netamente ideológico se puede encontrar una suerte de ventana dilatada («ojo de pez») que busca llegar, de manera eficaz, a una conciencia individual o social que se apropie de un fin ecuménico, solidario, esperanzador. Al fin de su propuesta retórica Joaquín elige la libertad de acción y de pensamiento, con todas sus consecuencias:

JOAQUÍN: Señálame un viejo y te diré cuán joven eres. Mi Padre no puede evitar sentirse desilusionado de que yo nunca me haya comportado como el niño prodigio que él creyó ver en mí. [...] Un ojo de pez instalado en el ombligo de los hombres; un ojo de pez para que la esperanza pueda elegir mejor sus albergues. Ese es mi propósito más caro. Ese es mi verdadero proyecto de salvación. Puede que yo no tenga ningún tipo de esperanza, pero nadie puede reprocharme que me falte voluntad. Pero, ¿cómo lograrlo? Es mejor ser ave de presa que un corazón latiendo al ritmo de un rebaño infinito.

En la «Escena III» aparece, en otra instancia, Gastón exponiéndole sus heridas al Dentista. Gastón descarta el suicidio como el móvil para haberse infringido heridas en las muñecas de sus manos. Los dos personajes se conocen bien. Cuando Gastón sufrió dolor físico por una muela mal anestesiada a los 13 años (también Joaquín va a su campamento a los 13, es un detalle que el dramaturgo incluye de modo significativo), el Dentista también padeció de un dolor sentimental producto de un día de distracción —asociación ilógica—: fue abandonado por su mujer a causa de que un tapicero, se vació su hogar, literalmente, porque se insinúa que hasta perdió los muebles de su casa. Aquí se puede observar como el pasado trágico puede parecer una anécdota risible en el presente:

(Gastón está sentado en el borde de la cama de un consultorio dental. [...] El Dentista, de mediana edad, le venda las muñecas.)

GASTÓN: No Doc, de ninguna manera. ¿Le parezco un tipo que tiene ganas de acabar con su vida? ¡Por favor! Usted me ha sacado muelas desde..., ¿los cuántos? ¿Los ocho años? Nadie conoce tanto el interior de las almas atormentadas, como un dentista. Usted me conoce al revés y al derecho. ¿Recuerda que un día me sacó una muela a los 13 y no me puso suficiente anestesia?

DENTISTA: Lo recuerdo muy bien, Gastón, ¿cómo voy a olvidar ese día? Fue cuando mi esposa me anunció que me dejaba por el tapicero y que se llevaba todos los muebles. Fue un día duro para mí. Estaba algo distraído.

Luego el Dentista y Gastón especulan acerca de las heridas —estigmas— del segundo personaje, con desparpajo. Gastón no recuerda cómo ni dónde se lastimó. Eso es algo imposible de creer. Solo un lastimado pequeño causa un dolor poco después de que fue ocasionado, aunque en ocasiones dicho dolor no se haya sentido en el mismo instante en que se produjo la lesión. Semejantes lesiones se podrían ocasionar, muy difícilmente, en un taller mecánico o en la tarea que se realiza allí, como se insinúa de modo absurdo —hay un humor mal sano, una burla despiadada en esa posibilidad—. La comparación de las heridas con el injerto de «un par de conchas spondylus» es sumamente grotesca e impactante:

DENTISTA: Está bien, Gastón, te creo, pero tienes que admitir que son unas heridas algo peculiares. Me parece muy extraño que no recuerdes cómo te las hiciste.

GASTÓN: Tal vez me lastimé en el taller donde trabajo, ya le he dicho que uno de mis pasatiempos actuales es afinar modelos clásicos. Precisamente el fin de semana estuve tratando la carrocería de un Ford Galaxy 500, y creo que ahí me lastimé. Había mucho ruido y muchas latas afiladas dando vueltas en todas partes. Como no traté a tiempo las heridas, a los cuatro días crecieron hasta que, ya ve usted, parece que me hubieran injertado un par de conchas spondylus.

El tema de las heridas nuevamente es parte del diálogo sarcástico entre el Dentista y Gastón. En este pasaje es particular la forma en que el dramaturgo Patinho banaliza lo sagrado con socarronería mal intencionada. Los elementos que la dramaturgia pone en texto y en escena: las heridas repetitivas, «la alergia especial» o la picadura de un «insecto raro» que propinó las lesiones dignas de un «taladro» contrastan bruscamente con la chacota que Gastón hace de su propio padecimiento —la crueldad

es indiscutible—. El objetivo no es hacer reír al lector/espectador, no es buscar humor por humor, sino brindarle chanza sobre la desgracia para obtener, de él, una risilla amarga:

DENTISTA: Bueno, entonces de momento no sé qué decirte. Hiciste bien en venir a que te las desinfectara y te las vendara, pero creo que lo mejor será que te hagas ver esas heridas por un experto. No te caerían mal algunos exámenes, para evitar complicaciones.

GASTÓN: Pues sí, en vista de que no es la primera vez que me pasa.

DENTISTA (*Sorprendido*): ¿No me digas que ya te había pasado esto antes?

GASTÓN: Así es Doc. Hace seis años, por estas mismas fechas, me aparecieron dos rasguños similares en los mismos lugares, luego simplemente se fueron, como vinieron. Yo creo que debe tratarse de algún tipo de alergia especial. Si se fijó bien, no son heridas hechas por un cuchillo o algo así, más bien por algo cilíndrico. Puede que un insecto raro me haya picado y luego se me infectaron las ronchas.

DENTISTA: Un insecto que en lugar de un aguijón tiene un taladro. ¿Has realizado en los últimos meses algún viaje a un lugar particularmente tropical?

GASTÓN: Hace mucho tiempo que no. Me parece que lo más tropical y caluroso que visité últimamente fue la página web de Shakira (*Ríe jocosamente.*)

El diálogo se intensifica en cuanto a las lesiones, reveladas ya como estigmas, que son objeto de contraposición a la explicación científica. La misma ciencia es cuestionada por su inherente carácter místico (aspecto favorable para ella, según Gastón). A renglón seguido, Fabián Patinho permite que, en la voz de Gastón, el propio origen divino del estigma sea menoscabado al rango de un «proceso psicossomático» más bien de carácter herético (una teoría de su madre que bromeó de sus heridas cuando las vio, sin pensar, en ningún momento, atribuirles algún aspecto milagroso): el lector/espectador se encuentra frente a la burla del personaje dentro de la burla de la obra o la ironía absurda de Gastón que aquí actúa como una suerte de *alter ego* del autor:

DENTISTA: Hijo, si no conociera tan bien tu alma como tú mismo aseguras, me aventuraría a proponer una teoría inapropiadamente mística para un hombre de ciencia como yo.

(*El Doctor termina de venderle y guarda los enseres médicos que usó. Gastón se pone de pie y comienza a vestirse con una camisa y una chaqueta.*)

GASTÓN: Por favor doctor Cevallos, es gracias a sus excesos místicos, que la ciencia ha dejado de ser el hazmerreír de la historia. [...] Ya hubo quien mencionó la palabra estigma. Primero lo hice yo, claro, en un tono cándidamente

burlón, y luego lo hizo mi Madre, en un tono decididamente burlón. [...] Mi Madre se niega a creer que la Divina Providencia tenga algo que ver con mis heridas, y que es mi mala conciencia, a través de un severo proceso psicodinámico, que hizo que aparecieran estas llagas heréticas.

El dramaturgo expresa la chanza con sus personajes cuando se refiere a la creencia espiritual y la divinidad. Como se dijo en el capítulo primero, se podría establecer un vínculo del texto de Fabián Patinho con el de Aristides Vargas *De un suave color blanco*. La inteligencia en el humor y la ironía que usa Patinho son recursos que llevan al lector/espectador a reírse amargamente de los personajes y bien podrían identificarse con los elementos estilísticos que Vargas usa en el desarrollo narrativo de su dramaturgia. Patinho critica a la Iglesia, a la religión y a la fe divina. Así como Vargas, usa un fino «bisturí discursivo» que diseña el sarcasmo:

GASTÓN: [...] En fin, que ella insiste en que vaya donde un cura amigo suyo, experto en estos temas.

DENTISTA: No hay peor gestión que la que no se hace, Gastón. (*El Dentista sale tras un biombo.*)

GASTÓN: Ahora, no sé si usted sabe lo difícil que es convencerle a un panteísta de que Dios está en todas partes, es como hablarles de igualdad de género a las feministas. [...] Pues yo le dije que no necesito hablar con ningún cura, que si era cierto que mis heridas tenían un origen divino o no, ningún doctor en teología estaría calificado para aclarármelo. Le dije que, como ha sido desde el origen de los tiempos, Dios mismo se haría cargo de todo, sin intermediarios. Que yo pensaba hablar directamente con Él si es preciso, y que ella misma, que lo conoce tanto, debería conseguirme una cita con Él, lo más pronto.

En la «Escena IV» la «Madre» de Gastón inventa un diálogo imaginario entre ella y Dios, de ese diálogo queda claro su respeto por lo sagrado y el concepto negativo que tiene de su hijo: un «pelafustán», muy lejos de ser un santo. Ella misma es la que arregla «el retiro espiritual» para su retoño. Su aparición, como personaje, tiene como objetivo recordarle, satíricamente, el origen nada divino de sus heridas a Gastón y conecta con ese «retiro espiritual» al que también asistirá, absurdamente, Joaquín: dos personajes con la misma aficción y con diferentes motivos confluirán al mismo lugar:

MADRE: Solo imagínate a Dios diciendo: (*Finge una voz de ultratumba*) «Sí, bueno tengo el asunto este de la Franja de Gaza y también hay un tsunami

que se me está yendo de las manos, pero, claro, faltaba más, por supuesto que puedo pasar a tomarme un cortado con usted esta tarde, doña Berta». Y yo le diré: *(Finge la voz de una venerable ancianita)* «Mira, Dios, mi hijo ha sido un pelafustán pendenciero la mayor parte de su vida, pero resulta que ahora tiene en las manos estas heridas similares a las que les infringieron a nuestro Salvador Jesucristo cuando lo clavaron a una cruz, ¿tú tienes algo que ver en todo esto? Solo dame un sí o un no y asunto resuelto». ¡Olvidalo! Ve con el Cura Manolo y aléjate de las incertidumbres. Ya arreglé un retiro para ti, este fin de semana.

En la acotación inicial de la «Escena V» los actos de Gastón revelan lo infinito, lo in-identificable o la inutilidad de la utilería del personaje. Dicha utilería grotesca (por sus formas) niega el sentido lógico de lo que sucede en escena al lector/espectador:

(Gastón va hacia un ángulo del escenario y empieza a preparar un equipaje ligero, que parece no acabar nunca. En una pequeña maleta introduce una serie de objetos no muy identificables y aparentemente nada útiles, pero que son de colores estridentes y formas exageradas. Durante este proceso, Gastón va modificando sistemáticamente su estado emocional. Se da cuenta de lo que sucede y se exalta.)

La «Escena VI» es absurda por el objetivo del personaje Gastón. Habla para sí mismo. Toma nota de las acciones que ha emprendido y que le han costado esfuerzo. «Probará la tumba» de un almendro que ha buscado con su propio mapa. Una rama de dicho árbol le indicará un lugar místico. ¿Qué sentido tiene esta escena en relación con el resto del texto? Como se verá, es una advertencia de lo que viene:

GASTÓN: Bitácora de Gastón Medina, 13 de abril. El oficio de profanador de tumbas, es el único que no exige puntualidad. Son las tres de la tarde. Después de semanas de cruzar el desierto, y tras días de remontar el bosque petrificado, he dado con el objetivo. El almendro está en el lugar exacto que describe el mapa. Es increíble que se mantenga aún en pie, pese a que han pasado 300 años. Ahora debo esperar a que caiga la tarde. Exactamente a las 17 y 46, la sombra de la rama más grande del árbol que apunta hacia el noroeste, me indicará el lugar exacto.

En la «Escena VII», Joaquín se encuentra con Gastón. Los dos se reconocerán como antiguos compañeros de academia y, literalmente, juntarán sus heridas, bajo un mismo árbol. La escena es una clara referencia a *Esperando a Godot* de Samuel Beckett y recuerda a sus personajes «Vladimir»

y «Estragón» como una suma de sus existencias vacías y absurdas —¿Podrían constituir un solo personaje, una sola personalidad?— al pie de un árbol, del cual querrán fugarse sin lograrlo. Gastón, que lleva una pala, es el arqueólogo (huaquero) aficionado a la caza de un tesoro que le indique la rama del árbol en cuestión. Y Joaquín, que lleva una cuerda, es el escapista aficionado que, a pesar de su vértigo a las alturas, también quiere practicar (guardado en un costal y colgado del árbol) en el retiro espiritual, «a 50 kilómetros de la civilización». La escena muestra dos personajes con pasatiempos extraños, hilarantes o ridículos, identificados por su condición física absurda: la de llevar llagas vendadas en sus brazos:

(Da unos golpecitos [Gastón] en el tronco del árbol y luego le estrecha la mano. Joaquín le saluda también, estudiándolo minuciosamente. Ninguno se percata de que los dos llevan vendajes idénticos en las muñecas.)

[...]

JOAQUÍN: [...] ¿Pero qué haces tú aquí, Medina? ¿Esa pala es tuya? ¿Para qué la quieres? ¡Espera! ¡Ya me acuerdo! ¡Sí! Por ahí escuche que tú andabas de huaquero.

[...]

GASTÓN: Basta, Mamita, que me avergüenzas. ¿Esa es tu cuerda? ¡Ja! Ahora te toca a ti decirme cuál es tu propósito aquí, granuja. ¿Qué haces con cinco metros de cuerda a 50 kilómetros de la civilización?

[...]

JOAQUÍN: [...] A decir verdad, yo también tengo un pasatiempo algo, estee... inusual. *(Guarda silencio y Gastón se impacienta.)* Soy un escapista aficionado... [Y] te... tengo fobia a las alturas.

En la «Escena VIII» el meditativo Cura Manolo se impacienta por un insecto: va de la relajación al enfado. No hay la búsqueda de un humor simple aquí por parte del dramaturgo. Su interés es fabricar una situación absurda para extraerle el factor irónico mediante ideas llamativas que dejan ver la caracterización del personaje, así como la inteligencia del dramaturgo para matizar con su estilo mordaz una escena que parecería no tener mucha importancia:

(Entra el Cura Manolo. [...] Se encuentra en un profundo estado de meditación. De pronto, un insecto hace círculos a su alrededor y comienza a extraerle de su estado de concentración. El Hombre desdibuja su rostro de hombre sereno y apacible, y ahora luce como un viejecito bravucón.)

CURA MANOLO: Aléjate, insecto, no voy a dejar que ningún bicho me chupe la sangre que tanto me ha costado mantenerla pura. *(El zumbido del insecto es frenético y cada vez tiene más volumen.)* Lárgate, vete a hacer algo de provecho. ¿Sabías que el Departamento de Defensa de los USA entrena abejas para detectar explosivos? Seguro tú no puedes diferenciar entre un capullo de alelí y una ojiva nuclear soviética. [...] *(Usa un pequeño cetro para repeler a la abeja, pero es inútil.)*

El Cura Manolo reconoce a Joaquín —que se ha mantenido demasiado tiempo, absurdamente, atrapado en un costal— y a Gastón confabulados en un acto de escapismo que raya en la ridiculez. Aquí cabría preguntarse ¿qué objetivo tiene esta escena en la sinergia dramática? ¿Cuál es su propósito? Efectivamente, los dos personajes principales de la obra: Joaquín y Gastón se han juntado. Sus estigmas también. Pero ¿es necesario el ejercicio de una de sus raras aficiones para incrementar el conflicto de la obra?

(De arriba del escenario, desciende un costal abultado. Aparentemente, adentro hay un hombre encerrado que lucha por desatarse. Se oyen gemidos de angustia. El Cura Manolo se percata de su presencia e inmediatamente vuelve a su actitud de hombre sereno y sabio.)

CURA MANOLO: ¡Por la gracia del Señor! ¿Qué te ha sucedido hermano mío? *(Se aproxima al bulto para ayudarlo pero este se aleja negándose al auxilio.)*

CURA MANOLO: Estate quieto hijo, que así no te voy a poder desatar. [...] *(Al otro lado, con mucha calma, aparece Gastón, que mira la escena con displicencia. En sus manos tiene el otro extremo de la cuerda que ata al costal.)*

Después, el Cura Manolo querrá inspeccionar los estigmas de Gastón. Para él las heridas podrían tener un origen divino. El Cura Manolo muestra sus dos facetas: su formación académica (científica) que le permite, en un primer momento, mostrar cierto escepticismo acerca de las lesiones. Ya en un segundo momento, su impresión (iluminada) le llevará a manifestar su fe religiosa. Los sueños que tenga en los próximos días le proporcionarán una respuesta ante el enigma:

CURA MANOLO: «Padre Manolo» por favor. Una cosita antes, Gastón. ¿Puedes tener la amabilidad de mostrármelas por unos segundos?

[...]

(Gastón ata la cuerda del costal a un extremo del árbol. Luego se retira las vendas de las muñecas y se las muestra al Prelado. El Cura Manolo las mira con un ánimo

científico por un buen rato y luego, poco a poco, sonrío, iluminado, por lo que aparentemente es un descubrimiento sublime.)

GASTÓN: Sabe, padre, no es la primera vez que me sucede esto...

CURA MANOLO: No hables, hijo. No necesitas decirme nada. Yo ya tengo la información suficiente. Ve a descansar. Mañana hablaremos lo que sea necesario. El Señor siempre nos ilumina a través de los sueños.

En el próximo tramo de la «Escena IX» se evidencia el meollo temático del texto dramático: la ilusión ilógica de un símbolo que revela el amor por el mundo, su salvación: el estigma como fruto de lo místico engendrado, irónica, ilógicamente, en lo banal y no, como correspondería, en lo divino-milagroso.

JOAQUÍN: Creo que en el fondo albergaba unas expectativas menos mundanas. Mi vanidad mística me hizo pensar que... tal vez... no sé... Tú sabes.

GASTÓN: ¡No lo puedo creer! ¿Cómo no me lo había figurado? ¡Era de suponerse! ¡Tú esperabas realmente que esos estigmas sean... divinos!

JOAQUÍN: ¡Por Dios! ¡Claro que lo esperaba! ¿No te parece maravilloso que alguna vez en la vida te suceda algo en verdad sublime? ¿Algo que te aleje de lo terrenal y te haga sentir, no sé, de alguna manera, celestial?

GASTÓN: Pues tendrás que creerme que jamás deseé algo parecido. Mi necesidad de estar cerca del cielo está reñida con el sedentarismo pirotécnico de mi espíritu. Mi alma está hecha de pólvora mojada.

Ahora, Fabián Patinho muestra su visión crítica acerca de los afanes espirituales del hombre. Es por demás elocuente el conflicto de la creencia religiosa contra la devaluación absurda de la fe. Esta temática nos acerca a la propuesta sintética del texto dramático que podría parafrasearse así: «hay personas que tienen [estigmas] porque no quiere [n] que se sepa que carecen absolutamente de ell[a]s»:

GASTÓN: [...] Yo pienso que mucha gente cree en Dios, solo para no hacerle sentir mal. Como cuando compras algo solo para no ofender al vendedor.

JOAQUÍN: Y también está la gente que compra cosas solo para demostrar que tiene capacidad de compra. Es decir, hay personas que tiene fe porque no quieren que se sepa que carecen absolutamente de ella.

GASTÓN: La fe vista como un bien suntuario y la fe vista como una tapadera.

JOAQUÍN: La fe injustamente asociada con la felicidad.

Y de pronto, en el siguiente trayecto de la misma escena, los símbolos que ha utilizado Fabián Patinho en su texto: el árbol y los dos personajes

con estigmas, comienzan a cobrar un sentido netamente absurdo. La explicación de dichos estigmas, revelada en los sueños del Cura Manolo, identificaría directa e ilógicamente, a Joaquín y a Gastón con los dos ladrones crucificados junto a Jesús:

JOAQUÍN: Me alegro mucho por ti. Seguramente a ti te hizo mucha más gracia que el Cura Manolo aclare que tus estigmas son lo más pedestre que hay.

GASTÓN: Bueno, Joaquincito, no te voy a mentir. Dijo que «mis estigmas sí pueden tener un poquito de sagrado».

(Joaquín lo mira boquiabierto.)

JOAQUÍN: ¡Explícame! ¿Cómo es eso?

GASTÓN: Bueno, dijo que «no son los de Cristo», pero...

JOAQUÍN: ¡Por Dios! Si no son de Cristo, ¿de quién pueden ser?

GASTÓN: ¿Recuerdas que Cristo fue crucificado con dos ladrones a sus espaldas?

JOAQUÍN: Por supuesto.

GASTÓN: Pues según el Cura Manolo, yo tengo los estigmas de uno de ellos.

JOAQUÍN: ¿Y cómo puede saber eso?

GASTÓN: Asegura que, «antes de nuestra llegada, soñó por seis noches consecutivas, que tú y yo estábamos crucificados a diestra y siniestra de Cristo».

JOAQUÍN: ¿Yo?

GASTÓN: ¡Ajá! Tú tienes los estigmas del otro ladrón, según este cura chiflado, claro.

JOAQUÍN: ¿Y por qué no me lo dijo en ese momento?

GASTÓN: Le pareció una mejor idea que te lo diga yo, hoy, cuando estemos huyendo juntos.

JOAQUÍN: ¿Cómo sabía que íbamos a huir?

GASTÓN: Tenemos los estigmas de dos ladrones, ¿qué más se puede esperar de nosotros?

Entonces, surgen algunas inquietudes, ya al final del texto. ¿Los ladrones tenían estigmas? ¿Las suyas eran heridas debidas a su crucifixión? ¿Sus heridas no eran las de unos santos? Como se sabe los estigmas tienen un origen estrictamente milagroso. ¿De dónde aparece, entonces, su asociación absurda con lo banal o lo mundano? Es una paradoja inquietante, sin asidero en la razón. Habla de la condición humana universal a partir de la representación de dos personajes (destinados a huir, así como «Vladimir» o «Estragón», pero no necesariamente como dos ladrones) que revelan su vacío existencial (llámese místico-religioso) bajo un presupuesto ilógico, ambiguo o arbitrario, propio y característico del Teatro del Absurdo.

3.4. COLOFÓN

En síntesis, luego de reflexionar acerca de estos tres textos dramáticos, cabe insistir en la subversión que cada uno de ellos realiza del subgénero Teatro del Absurdo. Si bien los propios autores reconocen la influencia o referencialidad de dicho teatro, enriquecen el panorama literario dramático con la diversidad de sus miradas e inquietudes que cuestionan al poder y ejercen crítica social. Es evidente, también, el uso de los elementos primordiales del Teatro del Absurdo (el descrédito de la realidad y la ilógica dramática en cuanto al vacío de la existencia humana) en sus creaciones literarias. *Procedimiento* de Juan Manuel Valencia articula el tema de la burocratización paroxísmica que inutiliza a un servidor público desde la perspectiva de un humor trágico. *Bajo la puerta* de Ernesto Proaño y Álvaro Rosero hilvana una historia circular en torno al umbral como un elemento simbólico de re-nacimiento, sin renunciar a la crítica de una sociedad consumista que pretende volver al ser humano un autómatas destinado a la producción. *El estigma y el ladrón* presenta la sarcástica y problematizadora mirada de Fabián Patinho acerca de temas como la propia literatura y la religión. Este autor expresa las contradicciones absurdas de la humanidad y sus creencias espirituales.

Los dramaturgos ecuatorianos se sirven de la convención, técnica, corriente o fenómeno teatral del Teatro del Absurdo para agenciar su creatividad dramática. La ironía y la ambigüedad, así como la irracionalidad y la fantasía que proporciona la pesadilla se encuentran en sus textos. Es necesario decir que, así como sus predecesores de los 60 y 70 en Francia, no están adscritos a movimiento, escuela o grupo. Cada uno se muestra tal como es, de forma individual y bajo los cánones de su propia estética particular. Mi intención es que la presente investigación y/o lectura de sus obras permita la circulación de sus textos. Considero que es necesario insertar sus creaciones literarias en la tradición dramática ecuatoriana contemporánea y actual. La reflexión (el diálogo con la sociedad y la cultura, el registro, la interpretación, el reparo en la manifestación) del Teatro del Absurdo en sus textos dramáticos servirá para establecer vínculos de sus obras con aspectos de la realidad literaria/cultural de nuestro país, en donde la fragilidad en la memoria teatral es el principal obstáculo a vencer.

CONCLUSIONES

Es innegable la presencia del Teatro del Absurdo en la dramaturgia internacional, así como ecuatoriana en la primera década del siglo XXI. Su influencia es clave en el desarrollo de la creación teatral escrita. Así como en la década de los 60 y 70 en Francia, los dramaturgos de la actualidad usan, retoman o se sirven de la categoría teatral para diseñar sus propias historias teatrales. Efectivamente, el Teatro del Absurdo adquiere una nueva dimensión en las intersubjetividades y las narraciones que los dramaturgos ecuatorianos plantean hoy. Su sociedad está marcada por el consumo y el impetuoso avance de la tecnología, los medios de comunicación y la diversificación de las comunicaciones.

El vacío existencial manifestado después de la Segunda Guerra Mundial fue el dispositivo más importante para la generación de este tipo de Teatro. El mismo vacío de la existencia humana se presenta en la dramaturgia contemporánea y actual. Las preocupaciones planteadas en las obras de los escritores teatrales escogidos para el presente estudio son las mismas: la ausencia de comunicación, la erosión del lenguaje o la falta de un sentido vital del individuo frente a la sociedad. Dentro de estas preocupaciones sus textos responden a temáticas específicas: a) la cosificación o destrucción de un funcionario en la absurda burocracia extrema; b) la angustia propiamente existencial ante el umbral de un mundo absurdo en el que es difícil nacer o re-nacer, pues se presenta como un sistema consumista donde la producción parece ser el único fin; c) la interpelación a

la creencia religiosa-mística del ser humano como una forma de expresión, nueva, del vacío de la condición humana ante la fe y la divinidad.

La ironía, la ambigüedad, el sarcasmo, la parodia sobre la propia tragedia son las constantes en los tres textos dramáticos objeto de estudio de esta investigación. En ellos, las imágenes textuales que se concretan en escena siempre aluden a la ridiculización, a la caricatura, a la farsa y a la mirada grotesca de los conflictos de sus personajes. Esa risilla amarga que quieren extraer del lector/espectador infiere una crítica mordaz e hilarante a la sociedad y sus estamentos institucionales, políticos, productivos y religiosos o místicos.

Los tres textos dramáticos ecuatorianos cuestionan al poder (las instituciones políticas y sociales) desde inquietudes y miradas diversas que bajo la estética del Teatro del Absurdo.

Cada uno de los tres textos dramáticos sobre los que se ha reflexionado apuntan a mostrar sus personajes como símbolos de una poética que aborda al propio ser humano en diferentes facetas, con el único fin de indagar en su propia condición humana universal. No hay historias particulares aquí. Hay una sola historia en diferentes escenarios y con diversos actantes.

Si bien el Teatro del Absurdo aborda el vacío existencial del ser humano mediante la desacreditación de la realidad, la presentación de la ilógica dramática o la demostración de lo inútil del ejercicio de la racionalidad, también plantea cuestionamientos humanos o sociales en la construcción de sus textos. Es importante decir que este fenómeno teatral puede constituirse en un instrumento dramático literario ideológico de gran potencia cuando desentraña la realidad al devaluar el lenguaje de manera radical e indaga en la resultante poética de las imágenes objetivas y concretas (absurdas) del trabajo en escena. La postura de esta investigación va de acuerdo con el crítico Martin Esslin cuando manifiesta que el contingente del Teatro del Absurdo, descubierto en la intimidad de sus sentidos, establece su trascendencia sobre el pensamiento de la contemporaneidad —y la actualidad— constituyéndose en un verdadero «movimiento literario» —del que quizá ni sus propios actores tengan plena conciencia—.

A pesar de que el Teatro del Absurdo maneja el humor, dicho elemento es sumamente pujante a la hora de elevar una crítica libérrima, que no se maneja con los cánones de una falsa conciencia coherente

(alimentada por los medios de comunicación o la opinión pública). Ya se ha visto que su afán no es producir risa *per se* sino subvertir o transgredir valores —negativos— para alcanzar otros —positivos— mediante un humor fino —a veces cruel—. Este humor distinto es forjado desde la inteligencia de conciencias individuales imaginativas sensibles a las problemáticas del tiempo en el que les/nos ha tocado vivir. En otras palabras, el vacío existencial no se queda únicamente en lamento. Más allá de la denuncia de la propia realidad está la reflexión cáustica o mordaz de la propia historicidad. El discurso dramático subversivo se sirve del Teatro del Absurdo para fracturar al discurso oficial y su acción. La creación dramática simbólica puede ser real y al mismo tiempo tan absurda. Los códigos del realismo (y de la realidad) pueden comunicarse, mutarse o conjugarse con los de la estética del absurdo en una obra que revele una coyuntura política en función de una crítica social. Lo real y lo absurdo pueden coincidir para denunciar procesos de emboscada ideológica y sus consecuencias negativas para el ser humano. El Teatro del Absurdo se expresa desde las huellas y los testimonios reales. El texto real se combina absurdamente en contra del *establishment*.

La inserción de los textos dramáticos ecuatorianos en la tradición de la dramaturgia nacional contemporánea y actual es un homenaje al talento creador de nuestros dramaturgos, así como una contribución a la conciencia de nuestra frágil memoria teatral. Considero valioso el aporte a la teorización o la discusión de la dramaturgia del país que nos debe su vigencia, su persistencia o renovación. Dicho aporte nos puede servir para recuperar nombres y creaciones dramáticas de los autores, en este caso vivos —o extintos—, de cualquier edad, género o condición social, que constituyen el teatro ecuatoriano contemporáneo y actual —o anterior—. Cuántos de sus textos se olvidan o desaparecen antes o después de haber nacido. Este estudio debería servir como una llamada de atención a los interesados en la literatura teatral y su circulación, en el esfuerzo por incrementar el patrimonio dramático ecuatoriano. También para que se estudien críticamente o, simplemente, se lean los textos dramáticos.

No se pueden desvalorizar los esbozos dramáticos de los creadores teatrales del país —aunque hayan incursionado en la dramaturgia literaria una sola vez—. Ellos crean sus textos individualmente o en el seno de sus grupos teatrales. Construyen sus obras antes, durante o después de sus montajes escénicos. En medio de la fugacidad de sus representaciones, el

texto actúa como una bitácora. Es esa bitácora la que interesa. Esas pautas a corregir o ya corregidas, inéditas o publicadas en papel o en el internet, perdidas u olvidadas en algún rincón de la casa de sus creadores.

Es imposible no destacar las virtudes estéticas del Teatro del Absurdo: la ingeniería exquisita de este tipo de teatro plantea la ilógica del pensar-actuar de un personaje en la búsqueda de su sentido de vida o existencia. Sus inquietudes se pueden resolver o no en la ensoñación —a veces pesadilla— de un argumento que se esfuma o de una trama que se trastorna. La repetición dialógica, el silencio frecuente o enorme, la onomatopeya, el *gag*, la palabra trastocada, la acotación sorpresiva o la singular e inentendible expresión de los personajes en escena son sus fortalezas. Con ellas traduce paradójica, irónica o filosóficamente la dificultad comunicativa inherente al propio ser humano. Su fin es cuestionar a la propia humanidad o su seno social. Para ello usa mecanismos, a veces equivocados o arbitrarios, pero siempre sorprendentes, que el hombre, regularmente, condena de sí mismo.

REFERENCIAS

- Andino, Peky. 2003. «Ulises o la máquina de perdices». En *Antología del teatro ecuatoriano de fin de siglo*, editado por Lola Proaño Gómez, 57-79. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Araque Osorio, Carlos. 2011. *Dramaturgia en diferencia, Teatro Poshistórico*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José Caldas-Facultad de Artes.
- Archivo Virtual Artes Escénicas 2013. «Alejandro Jodorowsky». *Archivo Virtual Artes Escénicas*. Accedido en mayo. <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=19>.
- Artaud, Antonin. 1964. *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Badiou, Alain. 2007. *Beckett: El infatigable deseo*. Madrid: Arena libros.
- Barthes, Roland. (1972) 2005. *El grado cero de la escritura: Seguido de nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI.
- Beckett, Samuel. 1999. *Final de partida*. Madrid: El Mundo.
- Cioran, Emil. 2005. *Ejercicios de admiración y otros textos*. Barcelona: Tusquets.
- De Toro, Fernando, edit. 1990. *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna / IITCTL.
- Escariz Cobelo, Alexandre. 2010. *El teatro del absurdo en la comedia cinematográfica*. Madrid: Tecnipublicaciones.
- Esslin, Martin. 1964. *El Teatro del Absurdo*. Barcelona: Seix Barral.
- Flores Jaramillo, Renán. 2010. «Demetrio Aguilera Malta: El precursor del realismo mágico». *Afese* 55: 135-51.
- Foucault, Michel. 1999. *El orden del discurso*. Traducido por Alberto González Troyano. Buenos Aires: Tusquets.
- Galemiri, Benjamín. 1998. «El coordinador». En *Antología*, 30-57. Santiago de Chile: Ediciones Teatrales Chilenas.
- Gómez Isa, Felipe, dir. 2006. *El derecho a la memoria*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- González Bringas, Ana. 2006. «Abuelas-Madres de Plaza de Mayo: La construcción social de la memoria». En *El derecho a la memoria*, dirigido por Felipe Gómez Isa, 579-616. Bilbao: Deusto.
- González Melo, Abel. 2010. «Chamaco, informe en diez capítulos». En *Antología de teatro latinoamericano (1950-2007)*, editado por Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola, t. 2, 64-101. Buenos Aires: INTeatro.
- Guzmán, Patricio. 2004. *Antología del teatro ecuatoriano contemporáneo*, editado por Genoveva Mora, 399-416. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay.

- Handelsman, Michael. 2003. «El teatro contemporáneo del Ecuador entre dos milenios: Resistencia y representatividad». En *Antología del teatro ecuatoriano de fin de siglo*, editado por Lola Proaño Gómez, 27-53. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Harcha Cortés, Ana. 2005. *Perro! Seguida de Lulú*. Santiago de Chile: Ciertopez.
- Iglesia, Anna María. 2011. «Samuel Beckett: La inaprehensibilidad de un sentido no trascendente». *Art, literatura, pensament*, 4: 79-90.
- Ionesco, Eugène. 1959. «El humor negro contra la mixtificación». *Primer acto*, 7 (marzo-abril): 63-4.
- . 1964. *La cantante calva: Teatro de Eugène Ionesco*, 2.a ed. Traducido por Luis Echávarri. Buenos Aires: Losada.
- . 2010. «Theater History: Eugene Ionesco on Ce Borden Formidable», documental Online Dramaturgy.
- León, Concepción. 2018. «Crónica de un presentimiento». *Yumpu*. Consultado 7 de junio. <https://www.yumpu.com/es/document/view/30807592/cronica-de-un-presentimiento-de-conchi-lean-dramared>.
- Luna, Isidro. 2002. «La repetición». En *Antología del teatro ecuatoriano contemporáneo*, editado por Genoveva Mora, 105-21. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay.
- Lynch, Enrique. 2008. *A propósito de Samuel Beckett*. Barcelona: A: Palabras sin voz, 30-76.
- Martínez Queirolo, José. 2009. *Encuentro con los nuestros: Adaptaciones teatrales de Joaquín Gallegos Lara, Ángel Felicísimo Rojas y Aguilera Malta*. Quito: Ministerio de Cultura.
- Mora, Genoveva, edit. 2002. *Antología de teatro ecuatoriano contemporáneo*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay.
- . 2005. Entrevista a Patricio Guzmán. *El Apuntador* 11. <http://www.elapuntador.net/revista/el-apuntador-n11/critica/10-aos-de-entretelones-genoveva-mora-toral/>.
- Navarro, Guido. 2002. «El baile de los inocentes». En *Antología del teatro ecuatoriano contemporáneo*, editado por Genoveva Mora, 242-61. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay.
- Núñez Ramos, Rafael. 1981-1982. «El Teatro del Absurdo como subgénero literario». *Revista de la Facultad de Filología*, vol. 31-32: 631-44.
- Ortega Caicedo, Alicia, edit. 2011. *Historia de las literaturas del Ecuador: Período 1960-2000*, vol. 7. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- Patinho, Fabián. 2010. *El estigma y el ladrón*. Inédito.

- Pavlovsky, Eduardo. 1994. *La ética del cuerpo*. Buenos Aires: Babilonia.
- Peñañiel Ayala, Verónica. 2007. «La relación entre lo político y lo estético en el teatro quiteño. Estudio de caso de 7 grupos Malayerba, Zero no Zero, Cronopio, Patio de comedias, Contraelviento, Callejón del Agua y Espada de Madera». Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Proaño, Ernesto. 2010. *Déjame ver: Combinado de arte contemporáneo*. <http://dejameverarte.blogspot.com/>.
- Proaño, Ernesto, y Álvaro Rosero. 2009. *Bajo la puerta*. Inédito.
- Proaño Gómez, Lola. 2012. *Dramaturgia Ecuador-Perú*. Lima: Universidad Científica del Sur.
- Proaño Gómez, Lola, edit. 2003. *Antología del teatro ecuatoriano de fin de siglo*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Proaño Gómez, Lola y Gustavo Geirola, edit. 2010. *Antología de teatro latinoamericano (1950-2007)*, t. 2. Buenos Aires: INTeatro.
- Puma, Paúl. 2001. *Mickey Mouse a gogo*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Ricoeur, Paul. 2003. *Tiempo y narración III: El tiempo narrado*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Robles Poveda, María. *La escena chilena*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2013.
- Roldós, Santiago. 2012. «Palabras contra el silencio». En *Dramaturgia Ecuador-Perú*, compilado por Lola Proaño Gómez y Percy Encinas, 383-96. Lima: Universidad Científica del Sur.
- Romero, Aníbal. 1998. «Desencanto del mundo: Irracionalidad ética y creatividad humana en el pensamiento de Max Weber». *Ciencia Política*, 49 (julio-diciembre): 231-52.
- Romero, Xavier. 2002. «Cuarto oscuro». En *Antología del teatro ecuatoriano contemporáneo*, editado por Genoveva Mora, 267-302. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay.
- Rouch, Jean. 2013. «Archivo de la etiqueta: Jean Genet». Consultado en junio. <http://intermediodvd.wordpress.com/tag/jean-genet/>.
- Sánchez Cazar, Roberto. 2012. «Que no haya pena». En *Dramaturgia Ecuador-Perú*, compilado por Lola Proaño Gómez y Percy Encinas, 397-416. Lima: Universidad Científica del Sur.
- Sartre, Jean Paul. 1952. *Saint Genet, comédien et Martyr*. París: Gallimard.
- Viñamagua, Glenda. 2002. «El teatro prehispánico». *La Hora*, suplemento. 18 de enero.
- Valencia, Juan Manuel. 2006. *Procedimiento*. Inédito.
- Vallejo Aristizábal, Patricio. 2010. *La niebla y la montaña. Tratado sobre el teatro ecuatoriano desde sus orígenes*. Quito: Banco Central de Ecuador.

- . 2011. «El teatro ecuatoriano contemporáneo». En *Historia de las literaturas del Ecuador*, vol. 7, *Período 1960-2000*, editado por Alicia Ortega, 221-7. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- Wolf, Egon. 1963. “Los invasores”. *Biblioteca Digital Terranova*. [http://bibliotecadigitalterranova.wikispaces.com/file/view/Los+invasores+\(Egon+Wolff\).pdf](http://bibliotecadigitalterranova.wikispaces.com/file/view/Los+invasores+(Egon+Wolff).pdf).

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR SEDE ECUADOR

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución académica de nuevo tipo, creada para afrontar los desafíos del siglo XXI. Como centro de excelencia, se dedica a la investigación, la enseñanza y la prestación de servicios para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos.

La Universidad es un centro académico abierto a la cooperación internacional. Tiene como eje fundamental de trabajo la reflexión sobre América Andina, su historia, su cultura, su desarrollo científico y tecnológico, su proceso de integración, y el papel de la Subregión en Sudamérica, América Latina y el mundo.

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución de la Comunidad Andina (CAN). Como tal forma parte del Sistema Andino de Integración. Fue creada en 1985 por el Parlamento Andino. Además de su carácter de institución académica autónoma, goza del estatus de organismo de derecho público internacional. Tiene sedes académicas en Sucre (Bolivia), Quito (Ecuador), sedes locales en La Paz y Santa Cruz (Bolivia), y oficinas en Bogotá (Colombia) y Lima (Perú). La Universidad tiene especial relación con los países de la UNASUR.

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en Ecuador en 1992. En ese año la Universidad suscribió un convenio de sede con el gobierno del Ecuador, representado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, que ratifica su carácter de organismo académico internacional. En 1997, el Congreso de la República del Ecuador, mediante ley, la incorporó al sistema de educación superior del Ecuador, y la Constitución de 1998 reconoció su estatus jurídico, ratificado posteriormente por la legislación ecuatoriana vigente. Es la primera universidad del Ecuador en recibir un certificado internacional de calidad y excelencia.

La Sede Ecuador realiza actividades con alcance nacional e internacional, dirigidas a la Comunidad Andina, América Latina y otros ámbitos del mundo, en el marco de áreas y programas de Letras, Estudios Culturales, Comunicación, Derecho, Relaciones Internacionales, Integración y Comercio, Estudios Latinoamericanos, Historia, Estudios sobre Democracia, Educación, Adolescencia, Salud y Medicinas Tradicionales, Medio Ambiente, Derechos Humanos, Migraciones, Gestión Pública, Dirección de Empresas, Economía y Finanzas, Estudios Agrarios, Estudios Interculturales, Indígenas y Afroecuatorianos.

ÚLTIMOS TÍTULOS DE LA SERIE MAGÍSTER

-
- 217 Juan Francisco Guerrero del Pozo, *El agotamiento de recursos previo a la acción extraordinaria de protección ¿Un presupuesto material o procesal?*
-
- 218 Julia Ortega, *Lolita: criatura fantasmática. La adaptación del libro de Vladimir Nabokov al cine*
-
- 219 Jorge Touma, *El procedimiento abreviado: Entre la eficacia judicial y el derecho a la autoinculpación*
-
- 220 Hugo Palacios, *Arte en el transporte público de Quito*
-
- 221 Juan Carlos Mena Serrano, *El arte del cómic en Ecuador*
-
- 222 Saudia Levoyer, *Los huracanes que arrasaron el sistema de inteligencia*
-
- 223 Wilmer Miranda, *Los paradigmas de la discapacidad en las políticas estatales y en experiencias culturales*
-
- 224 Elsa Guerra Rodríguez, *La mujer como fin en sí misma: Desentrañando las implicancias del aborto clandestino en Ecuador*
-
- 225 Andrés Salazar, *La autoría mediata por dominio de la voluntad en aparatos de poder organizados: Comisión de la Verdad del Ecuador 2010*
-
- 226 Andrés Madrid, *En busca de la chispa en la pradera: El sujeto revolucionario en la intelectualidad orgánica de izquierda en Ecuador, 1975-1986*
-
- 227 Edwar Vargas, *Una mirada crítica del derecho a la consulta previa, libre e informada*
-
- 228 Roberto Lucero, *Las redes artesanales y la política pública: Un encuentro complejo*
-
- 229 Sebastián Vallejo, *Angostura, 30-S y la (re)militarización de la seguridad interna en Ecuador*
-
- 230 Mónica Murga, *La memoria subyugada*
-
- 231 Vesna Jokić, *Prácticas artísticas y derechos humanos: El proyecto Destierro y Reparación en Medellín*
-

Martin Esslin publica *El Teatro del Absurdo* en 1961 para elevar una categoría que, más allá de un ideologema, era una tendencia de varios autores afincados en París, luego del vacío de la Segunda Guerra Mundial. Dicha categoría es un hecho en la memoria dramática del Ecuador en el siglo XXI. Para su registro el autor realiza una intensa reflexión al respecto de cómo opera esta concepción teatral en los dramaturgos contemporáneos del país y luego un ejercicio hermenéutico de importantes obras: *Procedimiento* de Juan Manuel Valencia, *Bajo la puerta* de Ernesto Proaño y Álvaro Rosero, y *El estigma y el ladrón* de Fabián Patinho. Este libro evidencia la necesidad de realizar un mapeo de los textos dramáticos ecuatorianos y, en esta misma línea, realiza un esfuerzo por visibilizar autores y obras de teatro que han sido soslayados por una crítica literaria casi ausente.

Paúl Puma (Quito, 1972). Magíster en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Doctorando en la misma línea por la Universidad de Alicante. Ha publicado quince libros en diversos géneros. Destacan: *Felipe Guamán Poma de Ayala* (Premio Aurelio Espinosa Pólit), *B2* (Premio UCE), *Mickey Mouse a gogo* (Premio Joaquín Gallegos Lara) y *Sharapova* (Premio Gobierno de la Provincia de Pichincha). Es catedrático universitario y director editorial de PUMAEDITORES.



9789978198674