

Luis Ramiro Beltrán: El apocalipsis de la humanidad en *El cofre de Selenio*

Willy O. Muñoz

Luis Ramiro Beltrán S., periodista de profesión, poeta y ensayista, en 1983 gana el Premio Mundial de Comunicación “Mc-Luhan-Teleglobe” de Canadá y, en su país de origen, se le concede el “Cóndor de los Andes de Bolivia.” En 1988 obtiene el Primer Premio de Teatro en el Concurso Nacional de Obras Dramáticas convocado por la Escuela de Teatro de la Universidad Central del Ecuador con su única obra de teatro, *El cofre de Selenio*. A pesar de su importancia, todavía no se ha analizado críticamente esta obra teatral. El texto aboga por la paz, tanto a nivel personal como a nivel mundial. Por otra parte, esta pieza es única en Bolivia dado que cambia el paradigma teatral de ese país: su sistema referencial deja de ser la historia boliviana, tema favorito de los dramaturgos bolivianos, que en este caso es reemplazada por una interculturalidad plural. En la sinopsis que acompaña a la publicación, el autor mismo da algunas pautas de las características de su drama: la falta de un argumento en el sentido convencional del término, el cual es suplido por una trama esquemática cuyos eventos existen en un devenir intemporal y en un lugar multiespacial.

A pesar de la multiplicación argumental, el hilo sutil que une la trama es la búsqueda de la luz, alegoría que constituye el propósito existencial de algunos personajes, posición que es subvertida por otros que niegan la posibilidad de dicha realidad (17-18). Paralelo a esta búsqueda universal, el argumento es también un alegato antibelicista, antitotalitario, que va en contra de los poderes y de los ideogramas hegemónicos que han oprimido al hombre a través de la historia. Se rechazan también aquellas ciencias y tecnologías mal aplicadas que traen como consecuencia el apocalipsis nuclear. Esta temática universal es desconstruida por el tema político, cuya referencialidad se fragmenta en una realidad plural, localizada e históricamente específica.

En este sentido, *El cofre de Selenio* es una obra netamente política que codifica una crítica de subversión contra la guerra y los poderes que inician dichas contiendas bélicas. La politización del argumento es una característica del posmodernismo, como lo asegura Linda Hutcheon al afirmar que el posmodernismo es esencialmente un discurso político (2-10).

A nivel de argumento, el drama de Beltrán coincide perfectamente con el posmodernismo, literatura de características apocalípticas, en la cual predomina la micropolítica, sintomática del colapso de las grandes metanarrativas, condición posmoderna postulada por Lyotard. A su vez, Patricia Waugh concluye que en la década de los ochenta, la posmodernidad tiene tres amplias acepciones: primeramente, es un término que designa la época cultural actual, caracterizada por una amenaza apocalíptica; segundo, es concebido como una práctica estética extensamente vinculada con el lado comercial de la cultura o con la ruptura interna de ese sistema, el cual es sustituido por la implementación de las “micropolíticas” o las “políticas del deseo;” y, tercero, el posmodernismo es considerado como un desarrollo del pensamiento que critica continuamente los presupuestos de la Ilustración, o los discursos de la modernidad y su fundamento basado en el concepto de la razón universal (3).

El espacio físico donde tienen lugar los tres actos del drama de Beltrán es un lugar indescrutable, un sótano en permanente penumbra, en cuyo primer plano, a la derecha, se encuentra una extraña máquina electrónica, con su tablero de mandos con luces de colores opacos y, en segundo plano, una escalinata de piedra que no conduce a ninguna parte. En el primer plano a la izquierda, el esqueleto de un árbol defoliado y, en segundo plano, un piano cortado longitudinalmente, de una sola tecla blanca y otra negra. A su lado hay una especie de arco de una puerta, donde, en una grafía grande y grotesca, dice “Reino de la Ilusión.” Lo que caracteriza este espacio físico es “una opresiva falta de luz” (24); la luz debe ser la mínima que resulte indispensable para que los actores sean vistos por los espectadores. Este espacio umbrío, según el autor, representa el “símbolo del ‘clima’ espiritual del hombre” (21). La fragmentación del espacio escénico, propio de la posmodernidad, sugiere ya un signo polisémico y el hombre encadenado a la máquina electrónica vincula intertextualmente esta pieza con el teatro expresionista alemán dado que aquí también se dramatiza el tema del hombre atrapado por la maquinaria alienante. Por otra parte, el escenario presenta una serie de ecos intertextuales como el árbol raquíutico, reminisciente de la escenografía de *Esperando a*

Godot, y la escalera que no conduce a ninguna parte evoca esa sensación de estar atrapados de *Sin salida*, de Jean-Paul Sartre.

Consciente de que el verbo teatral es ahora la imagen, Beltrán crea un espacio umbrío, un sótano deterritorializado de su referente; manipula el tiempo, lo configura sincrónico, eterno, escenario en el que tienen lugar las recurrentes guerras ideológicas. Los 32 personajes que pasan por escena, desde el Troglodita hasta el Muchacho Punk, desde el Hindú al Pielroja, desde la Justicia al fotógrafo, desde el soldado medieval al sacerdote, provienen de todos los tiempos de la historia, de lo largo y ancho del planeta y forman un collage de las diversas culturas y razas. Esta interculturalidad confiere a la obra una naturaleza metateatral que insta al espectador a reflexionar sobre la diversidad ficticia espectacularmente representada. Dicha forma de representación concuerda con el propósito de la posmodernidad de “establecer una cultura del debate, de la paralogía y de la diferencia, donde diversas perspectivas se encuentran paralelas y simultáneamente una al lado de la otra” (Alfonso de Toro 1992, 30). En el drama de Beltrán, los personajes están tipificados según su función histórica, así que representan segmentos de la humanidad a través de los tiempos, pero aquí presentados en el escenario sincrónicamente. Esta estrategia permite escenificar con suma economía los conflictos ideológicos que produjeron una pluralidad de guerras a lo largo de la diacronía histórica: conflictos religiosos, raciales, de clases sociales, económicos, imperialistas, cadena de violencia que culmina con el holocausto atómico final.

Si bien la búsqueda simbólica de la luz deviene una inquietud permanente del ser humano, hecho que parece conferir a esta obra un alcance universal, lo que realmente caracteriza a la pieza de Beltrán es la diversidad de ideologías antagónicas. Cada ideología impera en el mundo hasta que surge otra que la sustituye e impone sus principios como la única verdad. En esta drama, el collage ideológico, representado gestual y lingüísticamente, revela que “la verdad” es una fabricación cultural proteica que varía de acuerdo a los intereses de los que ostentan un poder hegemónico localizado y temporal, destinado a ser sustituido por otro ideograma, producto de otra hegemonía, de otro discurso.

La naturaleza destructiva de la obra de Beltrán se halla en los discursos filosóficos que versan sobre la búsqueda de la luz, sobre la existencia de Dios y sobre el propósito final de la vida. Cerotres es un joven extranjero que busca en los textos sacros la respuesta a sus preguntas existenciales: allí busca la luz para dar trascendencia y validez a su vida. En cambio, Dosmil,

un nihilista, que vive encadenado a una máquina electrónica, no cree en un más allá escatológico y se conforma con lo fenomenológico de este reino, espacio en el cual habita el hombre, quien, según este personaje, se ha degradado al nivel de los animales. Su concepción pesimista de la vida se evidencia en el siguiente parlamento:

Somos barro y mugre. ¿Lo oyes? Estamos hechos, por dentro y por fuera, de pura oscuridad, de puro excremento . . . Siempre es lo mismo. Vienen. Abren los ojos. No saben ni gatear y ya comienzan a preguntar, a demandar, a tratar de explicarse. Son incapaces de aceptar su inalterable condición de náufragos . . . Pronto creen tener alas. Se sienten hombres. Se suponen ángeles también. Acaban por convencerse de que son Dioses con pantalones. ¡Gusanos! (*Escupe con rabia*). ¡Menos que gusanos! (52)

Mariposa, la joven que tiene amores con los tres personajes principales,¹ no cree en la existencia de Dios y también desconstruye la creencia de Cerotres en un más allá:

Dices bien, Príncipe, dices bien, “Prefieres” creer. Dios no existe, mi lindo niño bobo... Dios es sólo un mito... Lo inventó nuestro miedo... Como no sabemos de dónde venimos ni hacia dónde vamos... como nunca encontramos las respuestas... como somos impotentes... alzamos las manos al cielo . . . Y allá arriba... donde no podemos ver ni oír... donde no pueden haber ni verdad ni mentira... allá situamos la explicación de todo, el asidero de nuestro dolor, el suelo para reptar, el bálsamo para la incertidumbre, la excusa para poder tener esperanza. Por eso, para tener a quien pedir y a quien acusar, hemos imaginado la existencia de Dios... (93)

A su vez, Selenio, el personaje que guarda en su cofre los tesoros de la humanidad, incrementa la ambigüedad de esta polémica dado que él tampoco sabe qué es la verdad. Cuando Cerotres pregunta a Selenio ¿qué es la verdad? Éste responde: “Yo no sé... tal vez sea un espejismo, un sueño... Tal vez... una enfermedad. No sé... O quizás sea... sí... quizás sea lo mismo que la luz... o la luz misma...” (74).

Los citados parlamentos subrayan el cambio cultural instituido por el posmodernismo, condición que abandona los conceptos absolutos de la filosofía en favor de los juegos literarios, de la forma de la representación, de la ambigüedad. En el texto de Beltrán, puesto que ninguna de las posiciones filosóficas puede fundamentarse, lo que se dramatiza es la relatividad de los argumentos, discursos que son desconstruidos por otros discursos, práctica

donde el significado y el significante entran en una relación fluctuante, donde “la verdad” es una construcción manipulable, producto de los poderes hegemónicos del momento. Así, cuando Cerotres pregunta al Registrador, un historiador, qué es la verdad, éste no le contesta. Ante este silencio, Selenio concluye que quizá él tampoco sepa la verdad, o no le es permitido decirla: “Tal vez... porque... tampoco sabe lo que es la verdad... Tal vez porque la sabe pero no le dejan decirla a los hombres... Tal vez porque escribe más bien para que no se conozca la verdad” (75). De esta manera, la verdad deviene un producto discursivo moldeado por determinados intereses, o, como asegura Waugh, “history is a network of agonistic language games where the criterion for success is performance not truth” (6).

La relatividad de la verdad, su manipulación por los poderes hegemónicos, la politización de los ideologemas y su imposición violenta se hallan simbólicamente articulados en la percepción del valor de la rosa. Selenio, que guarda una rosa en una pajarera, sintetiza la historia de la rosa con estas palabras:

unos dicen que es blanca y son muertos por los que juran que es negra... y pasan los siglos... y vuelven los hombres... y entonces sostienen que es roja, que la rosa es roja... Oh, cómo corre la sangre y los siglos se revuelven de nuevo y... ahora resulta que la rosa es parda... o es amarilla... y los hombres se vuelven a matar... y otra vez con que la rosa es blanca... (75-6)

Para evitar que los hombres sigan matándose por la rosa, Selenio la guarda en una jaula dorada, consciente de que la rosa “en realidad no es sino la esperanza invencible de la humanidad... la esperanza que se ha disfrazado de flor para que nadie pueda asesinarla” (76).

Al parlamento sobre la relatividad del valor de la rosa le sigue una escena en la cual el Policía y el Encapuchado buscan a unos hombres para victimarlos porque “no creen en nuestros dioses, no aceptan nuestras verdades... se creen iguales a nosotros... No tienen derecho a la vida. ¡Tienen que morir!” (79). De esta manera, ambas tramas —la trascendencia humana y la política— que parecían irreconciliables, convergen en un argumento más terrenal, más material. El nivel que trata del alegato del fin escatológico del ser humano, considerado como un metadiscurso, entra en bancarrota, se fractura y deviene un punto de contienda en una política localizada. Mariposa contribuye a esta bancarrota cuando desconstruye la doctrina del ideal universal del catolicismo, que los hombres se amen los unos a los otros.

Acertadamente, Mariposa politiza, fragmenta y localiza culturalmente las luchas religiosas causadas por el amor de “Dios”:

por amor a Él hemos dividido la tierra entre unos pocos que tienen mucho de todo y millones que no tienen nada de nada... Hemos elaborado centenares de religiones, cada una de ellas destinada a liquidar en la hoguera a las demás... En nombre de su Verdad cada minuto alguien levanta una plegaria... y ... en ese mismo minuto... alguien hunde el cuchillo hasta el fondo en la espalda de su prójimo... Por amor a Dios, Príncipe, por amor a Dios... (94)

En vez de creer en Dios, Mariposa insta a Cerotres a creer en el hombre, en la materialidad de los sentidos, en la sensualidad del placer:

Cree en la sangre que palpita, canta y prosigue sin inquirir a dónde va. Cree en la hierba que crece entre tus pies sin pedir clemencia ni forjar doctrinas. Cree en el sol que desnuda y abraza sin promesas. Cree en mi pecho que te llama con fuego y sin preguntas. (*Cerotres se turba, enardecido*). Cree en ese sordo y puro rugido interior que te empuja hacia mi cuerpo que arde en espera de ti. (97)

Selenio, quien conduce a Cerotres al “Reino de la Ilusión,” persigue también un destino más material en esta vida, razón por la cual considera que la luz es asimismo una realidad terrenal. Ante la pregunta de Cerotres—¿dónde se puede encontrar la luz?—Selenio responde: “Aquí mismo, amigo. Sobre esta tierra. En esta carne. A la vuelta del dolor. En la esquina del alba. En las fauces mismas de la bestia oscura” (57).

La supuesta universalidad de la búsqueda de la luz, por lo tanto, se reduce a meras posicionalidades discursivas, relatividad en la cual un discurso desconstruye al otro, dando como resultado la falta de trascendencia. Posición secundada por Patricia Waugh, quien advierte que “we are in the postmodern condition and, implicated in a culture where all knowledge is produced through discourse, we can no longer seek transcendence” (5).

En *El cofre de Selenio*, la búsqueda de la trascendencia es minimizada ante la urgencia desatada por la guerra nuclear. Simbólicamente, Selenio desmantela la “puerta” del “Reino de la Ilusión” ya que ha llegado “La Hora del Gran Hongo Negro . . . La Hora del Dios Megatón... Hemos llegado a la cúspide de nuestra gloriosa cultura nuclear... La Diosa Tecnología tiene ya todo listo para exterminar todo rasgo de vida en el planeta...” (104). Las ciencias, elevadas al rango de religión, son la causa del apocalipsis que se avecina, de la destrucción total del mundo material que Selenio describe

en términos poéticos y sensuales, imaginaria que deviene una incongruencia en relación al final apocalíptico:

Todo terminará, Príncipe amigo... el gemido del hombre en la antesala del vientre... los secretos depósitos del amor y del odio... el rumor del río que afirma... la leche luminosa de las madres... el canto augural de la paloma... la voluntad del trigo . . . el paso del gusano que doblega a la hierba... la vigencia del sol... la pena del estaño... la humildad del rocío... la canción de las frutas... la inquietud del venado... el peso de la cruz... el derecho a la aurora... la arrogancia del mar... el aroma de la carne viva... el perfume vital de los espinos... Todo, Cerotres, absolutamente todo habrá terminado. (105)

Selenio recita este parlamento poético, profético, evocativo, de celebración de la naturaleza y de la vida, musitado un tono ritual, como una plegaria, pero que describe la hecatombe final, mientras se oye la música de villancicos, del nacimiento del Niño Dios, simbólico del retorno de la esperanza a este mundo, disonancia que resulta de la incongruencia del significado y su significante, estrategia propia de la parodia posmodernista.

Selenio se marcha, llevándose su tesoro, para ponerlo a salvo, tesoro que él ha acumulado por siglos y que considera pedacitos de luz. A instancia de Cerotres, él le muestra el contenido de su cofre. En esta escena, como en varias instancias a través de este drama, el actor recurre a la mímica como una forma de actuación: en este caso, Selenio hace “como si” sacara cosas de su cofre y Cerotres hace “como si” las recibiera. Su tesoro está compuesto de recuerdos y experiencias personales, de iconos culturales de todos los tiempos, caleidoscopio de intangibilidades y de contingencias históricas, producto de la mezcla de la realidad y la ficción. Una lista parcial de sus tesoros incluye:

... un pelito del lobo que una vez fue hermano de Francisco . . .
Mira... aquí... con cuidado, por favor... éste es un registro del último suspiro de Blancanieves . . . ¡Ahá! Aquí está... ¿Qué te parece esta vista panorámica de la razón pura?... Ten muchísimo cuidado...
(Hace como si oliera algo muy pequeñito. Sonríe melancólico).
En este frasquito de caramelo guardo el olor de la madera de mi banco en tercero de primaria . . . Y ésta *(acariciándola con cariño y precaución extrema)*...ésta es la primera pompa de jabón que hizo mi hijo... ¡Cuidado! no vayas a romperla. No sabes lo que tienes ahora en las manos. Ni te lo imaginas. Ésta es, mi buen amiguito, la trompeta que usó el Ángel Desconocido para anunciar el Principio

del Mundo . . . Ésta es la última carta del Che Guevara a sus padres . . . ¡Sss! No vayas a derramarla... Es la tierra del bosque que cruzó Caperucita Roja... ¡Ahá! El bastón de Carlitos Chaplin... (*Solemne*). Ni intentes abrirlo. Es el libro de Bitácora del Arca de Noé. Nadie ha osado leerlo jamás... Ésta... sí... ésta es la biografía del Ratón Miguelito... Aquí hay un poco de cebada de la boca del burrito que llevó a María y al Niño en la huida hacia Egipto... Claro... Tengo también un pedazo de la escoba de la Cenicienta... Éstas son las oraciones nunca escuchadas de Luther King y Elder Cámara . . . Éste es un retacito del manto de Ghandi... Y éste, un retrato de la Madre Teresa de Calcuta cuando era chiquita... Veamos qué más hay... (*Revolviendo el interior de la bolsa, ya sin "sacar" nada*). ¡Ahá!... La Fe de Edad de Pulgarcito... el arrepentimiento de Einstein... (108-09)

Este índice iconográfico de alcance mítico, épico, contiene una selección de nombres de hombres y mujeres que han contribuido a forjar positivamente la historia de la humanidad; a estos hechos de alcance universal, Selenio añade sus experiencias personales, eventos tradicionalmente no historiables pero de una trascendencia inmensurable en la vida de los involucrados, relativizando así el valor de lo universal y lo personal.

Los tesoros de Selenio también incluyen una serie de contingencias, de hechos que han podido suceder o no, lo cual es una característica del teatro posmoderno, a la cual Fernando de Toro denomina "representación como simulación." Este crítico afirma que el arte ya no está interesado en representar la realidad, sino en falsificarla, estrategia que realza el desfase entre el signo y lo real, o, en las palabras del citado crítico, "ya no se trata siquiera de 'imitar' lo real o lo exterior, sino de producir objetos culturales autosuficientes y autocontenidos" (170). De ahí que la falta de referente de imágenes oximorónicas como "La Fe de Edad de Pulgarcito..." constituye una simulación, deviene la construcción verbal de un objeto cultural, tejido con el hilo poético del lenguaje beltraniano, objeto que es perfectamente reconocible y, por lo tanto, autosuficiente.

El cofre de Selenio también contiene el lado sombrío de la historia, iconos culturales ajenos a la luz, los cuales Selenio muestra a Cerotres a regañadientes. Esta vez, su tono es lúgubre y la reacción de Cerotres al "recibir" los objetos es de angustia, a veces, de horror. Durante este recitado, se escucha un fondo musical de música sacra fúnebre, en órgano:

Bien. Sea. Pero no te arrepientas luego. En este cofre... (*volviendo a abrirlo*) están pedazos de sombra... Los guardo para que nunca olvidemos que sólo la luz puede librarnos de ellas... de las tinieblas . . . Ésta es... una astilla del hueso empleado para matar a Abel . . . Ésta es un asa de la bandeja en que sirvieron la cabeza de Juan el Bautista... Vaya... un disco con llantos de niños masacrados en Pearl Harbor . . . Sí... aquí tienes una foto de la conciencia de Krupp... Éstas son radiografías de los pulmones reventados de mineros de Bolivia a la edad de 25 años . . . Ésta es una grabación de los niños muertos por el hambre en Biafra... Léela bien... es la carta de renuncia de Don Quijote a la condición humana... Y... éste... éste es el mapa de la traición de Judas . . . Éste es un corte longitudinal de la moral cristiana... Éstas son las píldoras para olvidar del Afrikanar Verboerd... Ésta es la huella digital sangrienta de la Paloma de la Paz . . . La cuerda de un trencito chamuscado en Auschwitz . . . Ésta es una de las balas con que los seres civilizados hacen justicia a los indios andinos... Y aquí está el gran garrote de Teddy Roosevelt... Aquí, memorias de Beirut, El Salvador y Afganistán... Éstas son las fotos de los principales torturados de la guerra “sucía” del Cono Sur . . . Éste es un rayito de sol que murió en la más reciente Conferencia Nuclear de Ginebra... Éste es un saldo de napalm empleado en Vietnam y en Cuzco para defender la democracia y la libertad del mundo... Éste es... (110-11)

Estos largos parlamentos, acompañados de una actuación kinésica, están diseñados para mostrar someramente, como en un corte sincrónico de la historia universal, la eterna lucha del bien y del mal, escena que, como en un *mise en abyme*, reproduce el tema de todo el drama. Estos pasajes también contienen varias de las características que Alfonso de Toro considera propias del teatro posmoderno: una recurrente intertextualidad e interculturalidad significativas, que provienen de una diversidad de códigos; alusión a la cultura universal en su totalidad, de ahí su diversidad y heterogeneidad; el tono nostálgico, historizante, evocativo de las tradiciones pasadas (1990, 17-24). En algunas instancias, el lenguaje crea una nueva realidad, ficcionaliza su propio referente, creando una pseudohistoria de poderosas imágenes contingentes inmediatamente aceptadas por el espectador dado que son fabricaciones que provienen o de iconos culturales fácilmente reconocibles o de experiencias personales con las cuales el espectador puede sinceramente identificarse.

Los tesoros maléficos que Selenio saca de su cofre remiten intertextualmente a la caja de Pandora. En la mitología existen dos versiones sobre Pandora. En la primera, por curiosidad Pandora abre la caja que Júpiter había dado a su esposo Epimeteo y las plagas que desde entonces acosan a la humanidad escapan y sólo queda la esperanza en el fondo de la caja. De ahí que, no importa qué males sufra el hombre, la esperanza es lo último que se pierde. En la segunda versión, Júpiter manda a Pandora a la tierra como una bendición y al abrir inadvertidamente la caja que portaba, escapan todos los bienes excepto la esperanza. Según Bulfinch, esta versión parece ser la más plausible puesto que parece inconcebible que los dioses colocaran la esperanza entre tanta maldad (23). Sin embargo, Beltrán se suscribe a la primera versión y mezcla el bien y el mal entre los tesoros de Selenio. Pero también cambia el argumento mitológico, dado que la esperanza no queda en el cofre de Selenio sino que, como ya puntualizamos, la esperanza se convierte en una rosa que Selenio guarda en una jaula dorada, sabedor que la rosa “en realidad no es sino la esperanza invencible de la humanidad . . . la esperanza que se ha disfrazado de flor para que nadie pueda asesinarla” (76), manteniendo así el rasgo de optimismo del argumento mitológico.

Pero, por otro lado, el texto da a entender que el hombre, por ser hombre, es el culpable de la situación mundial. Cuando el Brazo de la Justicia y la Justicia aprehenden a Cerotres, se le acusa de ser culpable de todo, como todos; se le acusa de saber amar y de odiar. La Justicia considera que en Cerotres

ya viven el deseo, la codicia, la compasión, la envidia, el recelo, la humildad, el remordimiento . . . Estás consciente del miedo. Gobiernas los minerales. Tienes una duda honda y larga. Mientes. Te debates en angustia y buscas el placer. Te vistes y alimentas de los demás animales. Puedes reír. Maldices. Rezas. Puedes crear. Tronchas las plantas. Tienes anhelos. Buscas la luz. ¿Sí o no? (*Sin esperar la respuesta*). No eres, pues, inocente. Eres un Hombre. (113-14)

Esta escena, reminiscente de la filosofía calderoniana, propone que el mayor pecado del hombre es el haber nacido. Como signo de su destino, Brazo de la Justicia pone una cadena en la cintura de Cerotres. Hasta este instante, Cerotres era el único personaje que no llevaba ningún tipo de cadena en su vestuario.

El tercer acto “muestra,” en un escenario fragmentado, las diferentes guerras que han ocurrido a través de la historia, recurriendo a un collage

lingüístico. Inevitable y súbitamente vuelve la guerra, con sus rumores característicos: “clarines de combate. Tambores de guerra. Relinchos de caballo. Ruido de sables. Vocerío de lucha: imprecaciones, soflamas, ayes de dolor. Metralla. Silbido de bombas” (116). Ante este espectáculo grotesco, en el cual la diacronía histórica se resuelve en una sincronía eterna, Mariposa, espantada, hace “como si” viera las matanzas en diferentes lugares del escenario, carnicería históricamente repetitiva que la personaje trata de parar:

(Con espanto). Otra vez. Otra vez como siempre. ¿Cuándo, cuándo aprenderemos? . . . Mira con qué fiereza combaten. . . *(Señala hacia la roca)*. Míralo, Cerotres. . . Están enloquecidos. . . *(Se tapa la cara por un instante)*. ¿Por qué? ¿Por qué? ¡Y se dicen hermanos! No. . . *(Gritando horrorizada)*. ¡No, Cruzado, por piedad, no lo hagas! ¡No, Mosquetero. . .! ¡Por Dios, no Centurión! *(Se pone de pie, exaltada)*. No, Junger Hitlerist. ¡Deténgase! Por favor, Kamikase. No lo asesines, Comando. Quieto, guerrillero . . . No, infante de Marina, no lo hagas. Entiéndeme . . . Basta fieras malvadas. ¡Basta les digo! . . . Deja esa catapulta, Armero . . . (116-17)

Este y otros parlamentos largos poseen su propia estrategia de desfamiliarización destinada a producir el efecto de la distanciaci3n en los espectadores. Una de estas estrategias es la representaci3n sincr3nica de hechos hist3ricos que ocurrieron diacr3nicamente. Esta codificaci3n rizom3tica que enfatiza la simultaneidad de los tiempos y espacios, desterritorializa la referencialidad en favor de la heterogeneidad, sugiere la multiplicidad y la ruptura asinificante; implosiona el centro de modo que se expanda en m3ltiples direcciones, poniendo en movimiento una relaci3n que no opera ni seg3n la estructura l3gico-causal, ni seg3n un orden cronol3gico (Fernando de Toro 160-4 y 182-85). Otra estrategia posmodernista est3 relacionada con el vestuario y la utilería. Se observan obvias contradicciones anacr3nicas, como el soldado medieval que maneja una ametralladora moderna. Estas estrategias llaman la atenci3n no s3lo a su calidad de fabricaci3n discursiva, a su propia ficcionalidad, sino tambi3n al movimiento rizom3tico, de ser un proyecto siempre en desarrollo, en continuo movimiento entre el pasado y el presente.

Otra fabricaci3n discursiva es la propaganda ideol3gica que se difunde para que el pueblo internalice el mensaje que anuncia la futura contienda b3lica. Este lenguaje fabricado, *ready made*, justifica la guerra bajo el pretexto que persigue una causa justa, civilizadora, ideales nobles, cuando en realidad estos prop3sitos explícitos ocultan los prop3sitos implícitos de la guerra y la

conquista, como ser la imposición de ideologemas foráneos, de religiones ajenas a un pueblo, así como las transacciones comerciales asimétricas de las superpotencias. En uno de sus parlamentos, Mariposa repite los slogans que las hegemonías han utilizado a través de los tiempos para justificar sus acciones:

Todos... todos desde luego, luchan por la nobilísima causa de su patria... de su fe... de su bandera... para defender sus hogares y la libertad... naturalmente... Y como los demás también luchan por lo mismo es perfectamente lógico matarse unos a otros por tan elevadas razones... Tú, valiente, sí... tú, Samurai... y... tú, el excelso patriota de la máscara de gases... Y tú... gran campeón de lanzacohetes... y tú también, experto en protones y neutrones... y tú... talento de la guerra con bacterias... Respondan. Habla tú, inocente y desinteresado industrial... Claro, claro... por supuesto que ustedes nada tienen que ver con todo esto... ustedes fueron provocados... ustedes estaban amenazados... Por otra parte, había que sacar de su error a aquellos bárbaros... ¿Armas? No. ¡Qué ocurrencia!... Ustedes creen en Dios... ustedes fabricaban pastillas de jabón y muñequitas de Carey... Cierto que la comida no alcanzaba para tanta gente y las arcas comenzaban a vaciarse... Pobrecitos... Ya sólo les quedaba un poquito de petróleo para pasar el siglo... ¡Miserables!... (118)

La contextualización adquiere una especificidad precisa en el boletín noticioso que se transmite, en el cual se nota la brevedad de la información, con la consiguiente fragmentación del mundo. Los titulares, cuya referencialidad histórica es reconocible inmediatamente por el público, posibilitan inclusive determinar la fecha de la escritura del drama:

... París: Hoy pasaron de 1.500 las víctimas, desde que comenzó el año, de la violencia en Argel... Londres: Fuentes por lo general bien informadas anticiparon hoy que, dentro del próximo trimestre, por lo menos 60.000 personas en la India estarán prácticamente condenadas a perecer de hambre... Bogotá: 11.000 víctimas cobró la violencia en el país en los últimos 20 meses... New York: Las Naciones Unidas no han podido detener la sangrienta guerra de años entre Irán e Irak... Washington: El Presidente Reagan defendió la estrategia de la Guerra de las Galaxias... Nicaragua: El gobierno sandinista estima inminente una invasión masiva financiada por los Estados Unidos de Norteamérica... (120-21)

Tanto Selenio como Dosmil atribuyen la culpa de la situación a todos y cada uno de nosotros. Dice el primero: “somos *nosotros* los que acatamos los designios de los Amos de la Guerra... Cómplices de Buchenwald... Propulsores del gran hongo de Hiroshima...” (122), a los que apocalípticamente añade el segundo:

Nada ni nadie se salvará. Nada tiene por qué salvarse. Ninguno tiene derecho, siquiera, a intentar la salvación. ¿Qué es lo que quieren salvar? (*Sórdido*). Nacemos llevando en nuestras entrañas la semilla de la vida, del bien y de la creación pero, junto a ella... (*Toma a Cerotres por el pecho y le acerca la cara por un segundo*) muy junto a ella... ¿lo oyes?... traemos también el germen de la muerte, del mal y de la destrucción. Ahora es el turno de la muerte... (129)

Los misiles han sido disparados y vuelan raudos a sus blancos, mientras algunos actores preguntan al público qué deben hacer para parar el holocausto. Sólo Cerotres ora para que regrese la luz y triunfe sobre las tinieblas, pero el ruido de los aviones alcanza su desesperante plenitud, al que se añade el sonido de una tormenta, del viento, los doce tañidos de una campana y el oscurecimiento final, simbólico del triunfo de la oscuridad sobre la luz. Esta última escena es reminiscente de la inicial, estrategia que confiere a la obra una estructura circular que atrapa a la humanidad en una vorágine de destrucción, en una pesadilla apocalíptica, históricamente repetitiva, sin posibilidad de salida.

La incapacidad de los personajes, y del público, de parar la hecatombe final produce ansiedad, una sensación de derrota ante el predominio de las fuerzas irracionales, de poderes que ahora actúan sobre los hombres. Estos sentimientos, para Toynbee, predominan durante la cuarta y última etapa de la historia del mundo occidental que corresponde a la posmodernidad:

In such a world consciousness is adrift, unable to anchor itself to any universal ground of justice, truth or reason on which the ideals of modernity had been founded in the past. Consciousness itself is thus “descentred”: no longer agent of action in the world, but a function through which impersonal forces pass and intersect. (Citado de Waugh 5)

En el drama de Beltrán, la trascendencia deviene otro discurso más, subvertida por la condición posmoderna, caracterizada por la pérdida de fe en las grandes verdades universales, metanarrativas que son reemplazadas por el adelanto científico, el cual, manipulado por poderes localizados, desencadena la destrucción de la humanidad, poniendo así en duda que la

ciencia esté fundada en la razón. En este sentido, el fin apocalíptico de *El cofre de Selenio* y sus premisas fundamentales parecen dar mayor crédito a la posición nihilista de Dosmil. Primeramente, la falta opresiva de luz del escenario tiene por objeto representar el eclipse espiritual del hombre. Sin embargo, la penumbra exterior no es lo peor, según Dosmil, quien explica a Cerotres que, cuando el hombre empieza a preguntarse sobre su destino, no encuentra más que oscuridad en su interior, y esta oscuridad es infinitamente más oscura:

Poco a poco, inevitablemente, irás sabiendo más y más. Sabrás, por ejemplo, por qué se lleva esto. (*Señala su cadena*). Pero, cuanto más sepas, más volverás a preguntarte, siempre en vano. Preguntarás hacia adentro. Hacia ti. No hacia mí ni hacia el árbol ni hacia las piedras. Entonces comprenderás que adentro todo es más infinitamente oscuro. Sentirás que da más miedo que lo de afuera. Sabrás que es inútil llorar, esperar, golpear... (36)

Siguiendo su concepción nihilista, Dosmil no cuestiona la finalidad de su existencia ni cree en nada. Dice: “No sé qué es Dios ni qué es el Hombre. Tampoco me interesa el Diablo. No me importa quién tiene razón. No me interesa la vida ni me preocupa la muerte” (39). Dado que la vida no tiene ni trascendencia ni significado, toda acción, ya sea sublime o abyecta, carece de sentido, es vacía. Por esta razón, sentencia Dosmil, el destino del hombre no es superior al de los animales:

¿Soy más justo que las boas? ¿Soy más piadoso que las hienas? ¿Soy menos egoísta o más sabio que los buitres? (*Pausa*). ¡Nada de eso! Trabajo—Como—Duermo—Copulo. Igual que las ratas. Pero—además—odio, calumnio, envidia, torturo, traiciono y hago muchas otras cosas más que las pobres ratas no pueden hacer. (*Ríe, con furia y estrépito*). ¿De qué nobles finalidades, de qué altos destinos puedo, pues, alardear? Si se me acercan, gruño. Si se me antoja, muerdo y desgarró. Tomo lo ajeno cuando me place. Si me da la gana, puedo privar de la vida a mi prójimo. (*Ríe otra vez*). Objetivos... objetivos... mis objetivos son los mismos del ornitorrinco. Mi belleza es tan absurda como la de cualquier tractor. Somos sólo podredumbre, híbrido ruin y vicioso. Entonces, ¿por qué pensar en estrellas y espumas de auroras? (51)

Dosmil no cree en nada ni en nadie: carece de un propósito existencial cósmico. Su negación de la esperanza y de la fe no sólo desmitifica las creencias sagradas y menoscaba el significado de la vida, sino que su impulso

hacia la violencia, consecuencia de la destrucción de valores, es coherente con su amoralidad, con su falta de una concepción estética de la vida. Su pesimismo y aceptación del destino intrascendental del hombre es corroborado por el significado del escenario, o, más estrictamente, de lo que hay fuera del escenario: nada. Según Dosmil, los caminos que salen del escenario conducen a la nada y la gente que llega al escenario no viene de ninguna parte. Fuera del escenario sólo reina una gran oscuridad (49-50). El escenario, por lo tanto, deviene un símbolo de la vida, en el sentido de que el hombre viene de la nada y vuelve a la nada (103-04).

Irónicamente, cuando Selenio dismantela la puerta del “Reino de la Ilusión,” parece dar razón a Dosmil, salvo que las causas que lo motivan no son existenciales. Lo que mueve a Selenio a clausurar el “Reino de la Ilusión” es la hecatombe causada por una política desquiciada, por una ciencia bélica antihumana. El símbolo de las ciencias es la máquina electrónica a la cual Dosmil se halla encadenado y a la cual sirve diligentemente. Su lealtad y devoción a la máquina hacen de Dosmil el sacerdote de una nueva religión, el oficiante, ante otro altar, de un nuevo rito tecnológico, violento, apocalíptico.

La sucesión de guerras que culmina con la guerra nuclear, hace que Mariposa experimente una sensación de impotencia al no poder parar las contiendas bélicas. Ante el múltiple escenario de muerte, se le acaba toda ilusión de vida, razón por la cual exclama airada: “¿Quién va a sembrar las semillas doradas? (*Con dolor*). ¿Quién ha de recoger las espigas que alimenta el sol? ¿Quién mecerá las cunas y tenderá los puentes? ¿Quién? ¡Contesten! ¡Contesten, animales salvajes!” (118). El lenguaje simbólico y poético que utiliza – incongruente para la situación – revela su horror existencial, su angustia emocional, su incapacidad para comprender los actos de los hombres y expresa la sensación de alienación que siente ante una ciencia que ha trastocado los valores ético-morales, que materializa lo absurdo del mundo y de la ahora animalizada condición humana.

Ante un mundo que se desintegra, Cerotres se aferra al último vestigio de esperanza, persiste en su búsqueda de la luz, arquetipo que él caracteriza en la siguiente letanía: “¡Luz que eres Faro y Refugio! ¡Luz que eres Fuerza y Consuelo! ¡Luz que eres Amor y Esperanza! ¡Luz que eres Guía y Camino! ¡Luz que eres Verdad! ¡Luz que eres Vida! ¡Luz que existes Invencible y Eterna! ¡Ven a nosotros! ¡Despeja las Tinieblas, aleja a la Muerte y danos la Paz!” (136). Irónicamente, Dosmil, que ha tratado inútilmente de matar a Cerotres – microcosmos de violencia – al terminar la plegaria de aquél, se suicida, hecho al que siguen los rumores de la muerte – macrocosmos de

violencia – la tormenta y el oscurecimiento final. Dicha oscuridad parece indicar la nada en la cual se desintegra el mundo, ciclo que será seguido por otro periodo de luz, el cual a su vez terminará en otra hecatombe, en una nueva oscuridad, estructura que atrapa al hombre en un círculo sin salida, en una condición absurda, que reifica nuevamente el destino de Sísifo.

Los nombres mismos de los personajes concuerdan perfectamente con los temas del drama, como la constante lucha del bien y del mal y la alienación del ser humano. El selenio es un metaloide cuyo nombre proviene del griego *selénion*, que quiere decir resplandor de la luna, o sea que está relacionado con la luz y la búsqueda de la luz es el tema central del drama de Beltrán. Cerotres y Dosmil, apelativos que consideran a los hombres como números de una serie, denotan la deshumanización de las personas. En cambio, Mariposa, símbolo de la metamorfosis, refiere al cambio, que en este drama alude a las ideologías que son sustituidas unas por otras, en un juego perenne de luz y sombra.

Los ciclos de luz y sombra contribuyen a la estructura circular, reiteración mundana que imposibilita la trascendencia ontológica del hombre. Paradójicamente, la existencia del más allá no es un conocimiento que se puede alcanzar en este mundo; sin embargo, esto no significa que el hombre deje de perseguir dicha trascendencia. La acción del drama da testimonio de la necesidad que tiene el hombre de aferrarse a las grandes metanarrativas, a pesar de que teóricamente se puede comprobar la naturaleza ficticia, la fabricación humana de dichos discursos. La luz y la sombra entran en una relación necesaria, irrevocable y repetitiva, generatriz de una imagen que da a entender que el mundo es un lugar sin sentido y sin salida en el cual prevalecen la incoherencia y lo absurdo. Así, *El cofre de Selenio*, dramatiza la alienación, la insatisfacción del ser humano, su pérdida de la fe en la religión, en las prácticas políticas, culturales y científicas. Este texto que muestra la guerra en sus múltiples formas, que a ratos rompe la cuarta pared, fue diseñado para producir una impresión emocional, visceral, en los espectadores. Dicha impresión se hace más intensa gracias a los elementos kinésicos, como la luz y el sonido, códigos que contribuyen a realzar la agresividad innata del hombre y que también ayudan a agudizar la percepción de la angustia existencial en la cual se debate el hombre contemporáneo.

Notas

¹ En numerosas ocasiones a través de todo el texto, Mariposa se dirige a los otros personajes utilizando códigos propios de los cuentos de hadas. En la cita que sigue, llama Príncipe a Cerotres. Beltrán parodia irónicamente los cuentos de hadas puesto que la personaje no es ni pura como Blancanieves ni los amantes son felices hasta el fin de sus días. De esta manera desenmascara la falsedad de un discurso destinado al mundo de los niños.

Obras citadas

Beltrán, Luis Ramiro. *El cofre de Selenio*. La Paz: Alcaldía Municipal, 1990.

Bulfinch, Thomas. *Mythology*. New York: Dell, 1959.

De Toro, Alfonso. "Hacia un modelo para el teatro postmoderno." *Semiótica y teatro latinoamericano*. Ed. Fernando de Toro. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1990. 13-42.

_____. "La poética del teatro de Griffiero: Lenguaje de imágenes." *3 obras de Ramón Griffiero S. Historias de un galpón abandonado. Cinema-utoppia. 99-La morgue*. Santiago, Chile: Neptuno Editores, 1992. 24-36.

De Toro, Fernando. *Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*. Madrid: Iberoamericana, 1999.

Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1989.

Waugh, Patricia. Introduction. *Postmodernism. A Reader*. Ed. Patricia Waugh. London: Edward Arnold, 1992. 1-10.