

## La escritura escénica: Una alternativa metodológica

**María Bonilla**

Tradicionalmente, la investigación del fenómeno teatral en América Latina ha centrado su atención en el estudio y análisis de autores, textos dramáticos, movimientos literarios, géneros, momentos coyunturales en su historia y panorámicas bastante completas de la misma.

La descripción de una puesta en escena, creación efímera que se pierde para siempre, constituye una alternativa metodológica en la investigación del hecho teatral en América Latina, en la medida en que la puesta implica el trabajo de un autor, de un director, de un equipo de actores, en un espacio escénico determinado y para un público preciso.

El intento de establecer principios básicos para una escritura escénica tropieza con obstáculos técnicos inherentes al hecho teatral como tal, pero constituye un elemento de vital importancia para aprehender su esencia, pues significa, de alguna manera, "fijar la imagen teatral." Es decir, ampliar el horizonte del análisis, reducido hoy a las imágenes dramáticas (del texto), responsabilidad del autor o grupo de autores, con un "archivo" de análisis de las imágenes visuales y auditivas, teatrales en una palabra, con que se actualizan, en el momento del montaje frente al público, las imágenes dramáticas.

La escritura escénica es un elemento que adquiere su importancia mayor, si partimos del hecho de que dichas imágenes teatrales no son solamente producto de una búsqueda estética de los grupos o equipos de creación, sino el resultado de su enfrentamiento con la realidad histórica, política, económica y social, evidenciando una concepción del mundo. Es decir, la puesta en escena en sí misma, es un objeto de cultura, vinculado pero autónomo, del texto. En esta escritura escénica, podríamos encontrar perspectivas novedosas e interesantes sobre la realidad que muestra el teatro latinoamericano y desde qué perspectiva o visión de mundo se encara.

Para la comprensión de la evolución histórica del fenómeno teatral contemporáneo en América Latina, encontramos un hecho que resulta una desventaja considerable: no es posible hablar de imágenes teatrales, pues los testimonios de puestas en escena anteriores al siglo XX, están muy lejos de ser

descripciones objetivas y completas de las mismas, y aún en el teatro del siglo XX, muchas veces lo único que poseemos es el recuerdo más o menos fiel que tienen directores, actores, autores y gentes de teatro, sobre lo que pudo ser una puesta en escena determinada.

Si partimos de algunos principios teóricos y metodológicos, podremos establecer pautas funcionales para la escritura escénica. Entre ellos, la concepción de *imagen*, entendida como la reproducción o representación de un ser, de una cosa, de un sentimiento, de un pensamiento.<sup>1</sup> En el lenguaje escrito, hay imágenes. En el movimiento escénico, el vestuario y el diseño de la luz, también las hay.

El lenguaje entonces, es desplegado en imágenes polivalentes, plurisignificativas. Cada significación encierra una interpretación o visión de mundo, entre ellos, también, la diferenciación entre escritura dramática y escritura escénica. Tradicionalmente ambas se identifican y aunque la primera se diferencia de la lírica y la narrativa, por su *virtualidad teatral*, la segunda engloba una serie de elementos que no son estrictamente lingüísticos: movimiento escénico, escenografía, decorados, iluminación, vestuario, expresión corporal, gestual y vocal de los actores, desplegados en imágenes que también reflejan la realidad del hombre y su momento histórico, desde una perspectiva determinada.<sup>2</sup>

Entre el texto y su realización escénica, es decir, entre imagen dramática y teatral, se producen una serie de operaciones. No son relaciones de causa o efecto, ni de buena o mala interpretación. Cada director, cada equipo de trabajo, actualiza la virtualidad teatral de la imagen dramática, desde una perspectiva que motiva ciertos acentos.<sup>3</sup> La escritura dramática puede darnos una visión de mundo positiva, crítica o contradictoria en relación a la realidad objetiva, igual que la puesta, por su parte, de la imagen dramática. En una creación colectiva, ambas pueden resultar homogéneas; por ejemplo, pueden coincidir, contraponerse e incluso negarse, de lo que resultan montajes de interés sociológico y teatral.

Entre los problemas técnicos inherentes a lo efímero del montaje, los más importantes se refieren a la dificultad de describir la expresión corporal, gestual y oral del equipo de actores, por lo que la ayuda de medios y recursos audiovisuales en apoyo del análisis o escritura escénica son de importancia prioritaria.

#### EN EL SÉPTIMO CÍRCULO (DE DANIEL GALLEGOS)

Este análisis nos presenta aspectos de interés particular, si pensamos que la escritura escénica describe la imagen teatral plasmada en la puesta en escena. Es decir, la unión del texto dramático que evidencia una visión de mundo, o sea, que es visualización de una ideología, y las imágenes creadas por un equipo de actores y colaboradores, bajo la dirección de un responsable, que evidencian otra visión del mundo, otra visualización de una ideología, que pueden o no coincidir. En este caso, analizamos una obra escrita y dirigida por la misma persona, lo que no plantea situaciones de interés a nivel teatral y sociológico, y en donde adquiere proporciones significativas la afirmación de

Aubran, de que “todo es señal.”<sup>4</sup> El estudioso del hecho teatral es entonces quien debe dilucidar “señal de qué.”

La imagen dramática primera nos muestra la sala de estar de una familia acomodada. Veamos la imagen teatral creada por el escenógrafo David Vargas ante la acotación de Gallegos.

La habitación está alfombrada, incluso las escaleras que dan a las habitaciones del segundo piso, hay cuadros de naturalezas muertas y paisajes en las paredes, sillones de terciopelo color oro, un bar con licores y una mesa semipreparada para la cena en el centro del segundo plano de la escena.

En un primer plano y en el lado derecho, con respecto al público, hay un piano cubierto por un mantel y con una radio a transistores encima; detrás del piano, hay una pequeña biblioteca, con su clásica enciclopedia y un equipo de sonido. Entre el piano y la biblioteca no hay espacio libre, salvo para la manipulación del equipo de sonido, por lo que el acceso a los libros no es cómodo. Curiosamente, tratándose de una pareja de ancianos, podría suponerse que el aspecto interior de la casa esté lleno de objetos antiguos, recuerdos y gustos de las épocas anteriores que les tocó vivir. Sin embargo, no es así, el interior presenta un aspecto moderno, sin mayores distinciones y semejante a cualquier otra casa de aspecto nuevo. Esto además coincidirá con la vestimenta de los cuatro ancianos que visten con sobriedad pero con elegancia y corte moderno (salvo en el caso de Esperanza, que en la intimidad viste una “bata” de colores vistosos y poco sobrios, que supuestamente no están habituados a vestir personas ancianas). Al lado derecho de la puerta hay una pintura que representa flores. La señal es significativa: éste es un mundo en el que se valora el lujo y la comodidad, así como las últimas invenciones técnicas para entretenimientos, y en donde la presencia de la cultura y el arte se encuentra “al costado” de la vida que se desarrolla en esta sala, en un segundo plano. Simboliza la presencia obligada, puesto que en el mundo de la obra, la cultura es un valor aparential, que no ocupa, como la mesa y el bar, el lugar esencial o preferencial.<sup>5</sup>

El inicio de la representación es suave, lento, tanto en la música como en la luz: estamos en presencia de una familia normal, ante un orden establecido, correcto, organizado, cómodo, nada presagia lo que se avecina. Al entrar Félix, interpretado por el actor José Trejos, se detiene unos segundos y mira su casa. Acaba de ser pensionado y su casa es su obra material, lo que de concreto tiene su vida. La situación inicial nos muestra una noche importante para esta pareja, porque significa para ambos la posibilidad de una nueva vida, al poder hacer, de ahora en adelante, lo que siempre han querido: Esperanza, la esposa, interpretada por Gladys Catania, ir a la Universidad, es decir, al final de su vida, empezar un proceso, que supone indagación y reflexión teórica sobre el hombre (y la vida) y su mundo; y Félix, dedicarse a la fotografía. Es interesante, sin embargo, notar cómo el autor en sus imágenes dramáticas, nos muestra a una Esperanza preocupada por distraer a Félix del choque producido por la jubilación, por medio de acciones y tareas relacionadas con su referente inmediato: los oficios domésticos. Incluso, la fiesta se iniciará privando a Félix de su comodidad (no lo deja ponerse ni chaqueta, ni pantuflas) y de su actividad recreativa (la foto, actividad solitaria

que ella no comparte ni comprende, en donde Félix “revela” imágenes de la realidad) (2).

Ella se refleja como una mujer práctica, para quien basta que se capte y se fije la imagen, de manera instantánea, mientras que para él implica un proceso en el cual el fotógrafo tiene participación en cada uno de los mecanismos de acción de la máquina. Este sugestivo diálogo que nos muestra la imagen dramática de los personajes, a nivel teatral no fue igualmente valorizada, pues incluso uno de los textos claves, lo emite Félix fuera de la visión del espectador, y sólo se oye su voz desde el interior oscuro de su cuarto de revelado: “El arte antiguo de fotografiar, es el verdadero arte de la fotografía” (2). Se dice fuera de escena, tomando así primer lugar el chiste en torno a la cámara polaroid, de mucho éxito entre el público, pero menos significativo que el fondo de los otros parlamentos.

Al mismo tiempo, Esperanza revela una actitud paternalista en su deseo de ir a la Universidad: su objetivo no es llenar su vida, ni adquirir conocimientos, sino entrar en contacto con la juventud, aportar su “experiencia” que guiará el “impulso dinámico” de los jóvenes. Aparte de este conflicto de objetivos y actitudes de los dos personajes, minimizado en la actuación, se trate de una pareja de vida activa y plena, que sigue amándose en una forma desenvuelta y feliz, incluso manteniendo una activa relación sexual sin prejuicios a causa de su edad.

Félix y Esperanza emplean mecanismos sofisticados de seguridad para observar y comunicarse. La pareja de amigos que llegan, invitados esa noche a la celebración de los setenta años y jubilación de Félix, son anunciados y vistos por el monitor del circuito cerrado de televisión. Rodrigo, interpretado por Miguel Callacci, fue representado como un hombre pusilánime, poca cosa, en contacto con Dora su mujer, interpretado por Haydée Stirbu, de maneras algo vulgares: acentuado con golpes en la espalda de su marido, en su manera de sentarse, un tanto grosera y relación de superioridad física con él (incluso la diferencia de estatura, pequeño él y muy alta ella), cosa que no aparece especialmente destacada en la imagen dramática y que podría evidenciar una concepción de Dora, reducida a su primer nivel de significación.

Entre Rodrigo y Félix hay, siguiendo la imagen dramática, cierta rivalidad en la que Félix aparece física y mentalmente superior, hecho que confirma Dora, que resiente la falta de actividad sexual que ella, como pareja, tiene y ante lo cual Rodrigo reacciona con prejuicios. En toda la obra se evidencia en imágenes un corriente subterránea sobre la sexualidad, estrechamente unida a la de la violencia, corrientes no ajenas a la dramaturgia de Gallegos. Esta corriente se muestra en el lenguaje, acciones y acotaciones del texto dramático y sin embargo, en la puesta en escena, estos elementos se ocultaron con una interpretación y movimientos escénicos que se encaminaban a minimizarla, tomando la escena de las dos parejas, un tono general de broma cordial, de chiste amistoso que, como retomaremos al final, podría quitarle fuerza y tensión a la imagen dramática. De la misma forma, hay algunas imágenes dramáticas sobre la psicología de los personajes, que a nivel de actuación y dirección creemos no fueron valorizadas en toda su potencialidad. Un ejemplo de esto, es el comentario de Esperanza sobre el gusto de Félix por la fotografía

impresionista, donde no se distinguen más que manchones, imagen de un hombre que gusta de tomar imágenes esfumadas de la realidad, sin contornos definidos, para darles él una textura de acuerdo a su concepción de realidad, ¿por qué no fueron valoradas?

Relacionado con la importancia de este hobby de Félix, hay un momento en esta escena interesante: los cuatro amigos se toman una foto en el momento de celebrar con champagne. En la puesta en escena, los cuatro se abrazan y sonríen; sin embargo, no hay homogeneidad en el gesto. Félix produce un sonido “chissss” que le ayuda a conformar su sonrisa; en algunas funciones, Dora también lo hace, pero no en todas, y éste era un elemento interesante de explotar, para evidenciar en imagen auditiva, un signo sobre la ubicación temporal de la vida de ellos, o sobre su psicología, en la medida que el “chissss” corresponde a un concepto de moda de una época determinada, difundido posteriormente en el cine. La ubicación espacio-temporal de estos cuatro seres, la generación de la “sonrisa chissss” ¿no es un elemento explotable teatralmente? Interesante, porque nos remite a los gustos y aficiones de estos seres, o al menos a los de Félix en su vida entre los 20 y 30 años. Si bien en esta obra no se puntualiza ni el tiempo ni el espacio de la acción, ciertos indicios hay que permiten suponer que Félix (70 años en 1982) tenía 35 en 1947, pero nada de esto se explicita teatralmente.

En este mundo ordenado, sin aparentes contradicciones hay, sin embargo, una seguridad artificial, producto de aparatos electrónicos. La imagen dramática de este encierro, se acompaña con una imagen teatral auditiva y visual: la importancia del sonido y las luces de colores al ponerse en funcionamiento el computador o cuidador electrónico que cierra herméticamente la casa, señala un momento de alto, y es significativa esta imagen, porque aunque constituye una licencia del autor que tal vez no es realista, es signo que muestra “la seguridad” de este grupo, que se llamará a sí mismo “la clase muerta,” y porque delimita las circunstancias del primer hecho que modifica la acción: la llegada de Rona, interpretada por Mariamalia Sotela. También es interesante que el timbre suene, en el momento en que Esperanza afirma su esperanza en la comunicación con los jóvenes. Sin embargo, la escena de la entrada de Rona está precedida de una serie de dudas y comentarios de los viejos con respecto a la conveniencia o no de dejar entrar a una extraña, en la que Esperanza justamente no se conmueve frente al hecho de que Rona trae un niño, pero como sus tres amigos sí, Rona entra. El aspecto de Rona es el de una muchacha moderna, correcta, educada, viste bien (modelo de overol de campaña verde claro, botas negras por fuera del pantalón, pañuelo de seda al cuello).

Las imágenes dramáticas crean, con la entrada de Rona, un clima de tensión impredecible, un suspenso que puede cambiar en parte la atmósfera de la escena, en la medida en que indaga sobre la casa, la vida y la seguridad de los ancianos. Sin embargo, de nuevo encontramos que a nivel de la imagen teatral, esto no ocurrió. El tono general se mantuvo, Rona como una muchacha interesada, pero sin intenciones veladas, con lo que esa interesante detención de la respiración que produce el texto, de que “algo va a pasar,” se pierde ante una escena en que reina la normalidad. Y olvidando que Rona está también nerviosa, pues las imágenes dramáticas y teatrales nos revelan

que ella no está muy habituada a este tipo de actividades: ruega a los viejos que dejen entrar a sus amigos jóvenes, y ante la negativa, saca una pistola agarrándola con sus dos manos, como lo haría un policía de las series de T.V., desplazándose con balanceos y pequeños saltitos, advirtiendo: “Esto es un asalto” (18).

Los muchachos visten con la imagen habitual que presenta el cine, análoga a la de la realidad, al referirse a las pandillas de jóvenes: Rufino, interpretado por Leonardo Perucci, pantalones y abrigo negro, casaca sin mangas, de cuero; Chita, interpretada por Mimí Prado, en pantalones “jeans” desteñidos, chaqueta de campaña, grande, cadenas al cuello y cinta en la frente; “cara de angel,” interpretado por Lenín Vargas, pantalones “jeans” y casaca del mismo material, azul y desteñida, camiseta y cadenas al cuello. La casaca grande de Chita, es un elemento significativo interesante, pues es la imagen de un vestuario propio de jóvenes de países desarrollados, y que en estos muchachos “les queda grande,” lo que hace la figura de Chita algo grotesca, ridícula. Viste de una manera que si bien es similar a la de algunos jóvenes en Costa Rica, hace referencia sobre todo a la que habitualmente nos da el cine sobre jóvenes de cualquier gran ciudad del mundo occidental. Esto se acentúa en el aspecto de Rufino quien viste un abrigo de cuero largo que no es de uso común aquí en Costa Rica, dado el clima, que remite a contextos de inviernos rigurosos ajenos al nuestro.

El autor no ha querido ubicar la obra en un lugar definido. El vestuario de los personajes los sitúa en cualquier lugar del globo, en esta época, aunque una expresión de Manolo aporta indicios de que la localizan en Costa Rica, como en: “le corto las tetillas,” que si bien puede ser dicha en cualquier parte, por lo menos de habla hispana, es sobre todo en Costa Rica, el “-illo,” una forma común de minimizar o dar una connotación ridícula. Manolo dice de sí mismo: “Me llaman cara de ángel” (19). Esta afirmación del personaje nos parece que fue resuelta escénicamente en forma poco interesante, pues nos remite al hecho más común, al decirlo el actor en parodia, burlándose de que le digan así, no siendo un ángel, cuando sería más rico en posibilidades, el que pareciera un ángel, pero en su fondo escondiera un demonio, un depravado, siendo sus acciones las que precisamente van a evidenciar que es todo lo contrario.

La imagen teatral de la entrada de los muchachos se estructura sobre el hecho de su agresión a este orden que encuentran en la casa: Rufino se sienta encima del piano, poniendo su bota en el terciopelo del sillón; entre él, Manolo y Chita, juegan con un jarrón que dejan caer a propósito, único objeto material que guardan los moradores de la casa por estar cargado de recuerdos, y es por ese valor subjetivo, un recuerdo del pasado, que Manolo lo destroza.

Rona come y fuma en la alfombra; todos ellos se suben en los sillones: imagen de una agresión física violenta, a los bienes materiales de confort y apariencia social, que conforman el mundo de los ancianos, símbolo del orden establecido. Los muchachos, además, usan un lenguaje obsceno, lleno de alusiones de carácter sexual: la agresión verbal se une entonces a la agresión primera, a la violación de la casa, de la propiedad privada. Una atmósfera de terror se crea, los muchachos están seguros de que no hay peligros; la imagen

teatral se llena de acciones físicas, desplazamientos de los jóvenes en los cuatro ángulos de la escena, arrinconando, empujando, golpeando a los viejos, se pasan diversas armas entre ellos. La agresión psicológica empieza: ordenan y obligan a Dora y Esperanza a quitarse la ropa y las pelucas: las desnudan en forma humillante, mientras las rodean. Ponen música clásica, simultáneamente, emiten sonidos sincopados que se supone acompañan habitualmente un "strip-tease" en cualquier "night-club," los obligan a beber, ladrar, ponerse en cuatro patas, "como los perros," olerse. Ante los requerimientos desesperados de los viejos, semidesnudos, humillados, por conocer la causa de sus acciones, la única contestación de los jóvenes es que no lo hacen por dinero, pues pertenecen a familias en iguales y supuestamente mejores condiciones que las de las parejas de los ancianos.

En estos momentos la fotografía de nuevo cobra importancia; en cuadrípedia, mezclados los jóvenes entre los ancianos, en posiciones y actitudes grotescas, Rona propone perennizar el momento en una fotografía, obligando a Félix y Dora a traer el aparato fotográfico. Los viejos, por la acción de Esperanza de arrojar un ácido en la cara a Rufino, retoman el poder, por medio de la agresión física, y deciden enclaustrarse accionando el mecanismo electrónico. La imagen teatral que cierra el primer acto nos muestra la quiebra del orden existente: la luz va bajando lentamente sobre los gritos de los jóvenes, las risas de los viejos, la música que Dora "golpea" en el piano, la casa semidestruida, sucia y desordenada, los viejos a medio vestir, las pelucas en el suelo. Reina el caos y la violencia, los jóvenes están en el primer plano de la escena, en el suelo, área de juego de la anterior humillación de los ancianos, y éstos de pie, atrás, sobre la plataforma (una grada de altura) que define el área de juego del comedor, antes ocupada por los jóvenes. Un movimiento dudoso, tembloroso de Esperanza nos evidencia que ella también está desorientada y poco segura.

El segundo acto se inicia con luz completa brillante. Los cuatro ancianos en plano alto, de pie y armados. (Félix con la metralleta de Rufino, Rodrigo con la pistola de Rona, Dora con un cuchillo de cocina y Esperanza con el ácido), los cuatro muchachos tirados en el suelo y el sillón (Chita y Manolo amarrados). El encuentro ha trastornado la personalidad de los viejos: Félix, Rodrigo y Esperanza, armados, se debaten ante la disyuntiva, ¿qué hacer con ellos ahora? Están desilusionados de la vida, humillados y con sed de venganza. Dora domina la situación; tiene, además, la decisión de vengarse, pronto y en forma violenta. Una discusión ideológica se plantea en el grupo de los viejos: ¿hay derecho a la violencia? El grupo se escinde: Esperanza cree que aún hay salvación y futuro, Rodrigo y Félix dudan, Dora clama venganza.

La imagen teatral corresponde a esta nueva situación. Los viejos permanecen armados, rígidos, casi inmóviles, siendo Esperanza la única con pequeños desplazamientos hacia ellos, y hacia los jóvenes, pidiendo una explicación a sus actos de violencia gratuita. Dora en cambio, se pasea de un extremo a otro de la escena, amenaza a los muchachos, habla fuerte. Es interesante notar el cambio sufrido por Esperanza, entre el primero y el segundo acto: una ama de casa feliz, segura, se transforma en una mujer angustiada, de movimientos temblorosos, necesitada de una respuesta. En los

otros casos, el cambio es menos notorio, y en este sentido, la imagen dramática supera la imagen teatral: Rodrigo y Félix porque su inmovilidad como actores no evidenciaba sus dudas ante la posición de las mujeres, y Dora, porque la personalidad un tanto áspera que creó en el primer acto, presagiaba, de alguna manera, la brutalidad que conoceremos en el segundo acto. Esto atenúa la imagen dramática de Gallegos, que escinde en forma tajante la vida de estos viejos, antes y después de la llegada de los muchachos.

Otra imagen teatral interesante surge de la contraposición entre la actitud de los muchachos que, cuando dominaban la situación, se ponían al nivel de los viejos: Chita y Manolo de cuatro patas con ellos, Rona haciéndolos tocarse y olerse, el simple hecho de escupirlos, golpearlos, sobarlos, implicaba un carácter de relación física, agresiva, pero relación. En cambio, ahora que los viejos toman el poder mantienen una diferencia de altura, no los tocan siquiera, y sin embargo, la violencia es mayor. Es mayor por un lado, puesto que hubo agresión física (Rufino tiene su cara quemada, Manolo sus manos, Chita y éste están amarrados) y luego, porque Dora los agrede verbalmente, y los humilla. La violencia es ahora más psicológica, intelectual, al estar los viejos discurriendo racionalmente sobre si es o no correcto torturarlos y vengarse, además del hecho contundente de encontrarse los ocho herméticamente encerrados y sin comunicación con el exterior. Es interesante cómo se enlaza aquí la ambigüedad temporal de la obra con esta tortura psicológica, en la medida en que ciertas referencias que hacen los ancianos adquieren varias connotaciones, por ejemplo, cuando aluden a su participación en la guerra, o su estadía en Africa, sin saber con certeza si se refieren a la guerra civil del 48 en Costa Rica, a la segunda guerra mundial o la de Corea. La imagen dramática evidencia la continuidad de un estado de guerra permanente, geográficamente variable, aunado al hecho de que los ancianos, Dora sobre todo, manifiestan su conocimiento sobre torturas aplicadas en diferentes estados de guerra.

La situación de los muchachos también ha cambiado: Rufino está anulado como fuerza, pues el dolor le impide reaccionar, Rona aparece débil, suplicante, angustiada ante este hecho, Manolo y Chita, desorientados, algo temerosos. No saben explicar las razones de su conducta, culpan a los viejos del orden existente, deshumanizado e inservible, quieren agredirlo, creen en la violencia como única salida y afirman no estar arrepentidos de nada.

El diálogo—guerra psicológica para los muchachos—aparece como un arma eficaz: Dora, en lo alto de la escalera, sostiene al niño de Rona en sus brazos, extendidos hacia el vacío, amenazando soltarlo. Con este hecho, la acción enriquece sus posibilidades: ahora hay tres generaciones en juego, los viejos armados, los jóvenes en el suelo, la madre de rodillas, y el niño usado, sin capacidad de decisión.

La situación cambia: Dora, en plano superior, dueña del poder, enfrenta a los siete restantes, Rodrigo y Félix en desacuerdo con esta medida de ella, individual; Esperanza no sólo en contra, sino intentando detener la acción de Dora (poco a poco empieza a subir la escalera para llegar hasta ella), Rona desquiciada (arrastrándose por el suelo, hincándose, con sus manos suplicantes en alto), Rufino sobreponiéndose al dolor (se levanta, se acerca al pie de la escalera, sigue a Rona, intenta calmarla), sobre todo frente a la



acusación de Dora de que, como no es el padre del niño, no le importa su suerte. De nuevo hay contacto físico entre viejos y jóvenes. Dora expone su planteamiento: "No pienso en nada. (Pausa) Saben, no puedo negar que amo el poder y la violencia" (52). Momentos antes ha afirmado: "Mejor estará muerto (por el niño), como todos nosotros: la clase muerta" (53).

En el centro del caos, cuando Dora rechaza las demandas de los jóvenes y viejos de piedad para con el niño se detiene un tanto la acción: Dora pregunta a Esperanza por los pigmeos y la insta a contar una vieja historia. Una imagen teatral auditiva, un sonido agudo, que con un cambio de luz quizás hubiera logrado acentuar aún más la irrealidad del momento, se introduce como apoyo. Los pigmeos, grupo racial minoritario, marginado, condenado, imagen dramática de la introducción frontal del tema de la superioridad-inferioridad de razas como posible categoría mental en juego, unida al hecho del peligro del niño, hacen que Rufino tome por la fuerza la metralleta de Félix, pero no el poder. Desencadenada la violencia, el poder no se puede controlar: el orden desquiciado, resquebrajado, hace que la vida del ser humano, en su esencia, pierda importancia:

RUFINO—. . . si le hace algo al niño, le juro que los destruiré a todos. Nadie quedará vivo.

DORA—(triumfante) Nadie saldrá vivo de aquí tampoco (63).

Cuando la situación llega a su límite, los dos polos opositores extremos, se asemejan extrañamente. En medio de la coincidencia de ambos, Rufino sube la escalera (trata de llegar a la altura de Dora). Dora alza al niño en el aire, bajando su cabeza (escondiendo su rostro, imagen de su deshumanización total). Simultáneamente cambia la luz a un tono azulado, y hay un momento de inmovilidad, con el que finaliza la representación. Es un fin motivador, no solucionador. La violencia genera violencia y el ser humano degenera su esencia. El niño, esperanza y camino, en manos de la violencia y el poder, ¿podrá sobrevivir?

En este sentido, la imagen teatral cumple su cometido. Provocó gran polémica, aparecieron detractores y defensores. Volvamos a su inicio, para dilucidar y desentrañar la esencia de la imagen teatral.

La imagen de la situación inicial no presenta cuatro personajes, un grupo compacto y homogéneo, con diferencias de personalidades y sueños, de clase media alta, cuyos signos se evidencian en la escenografía, vestuario, utilería y maquillaje. Las relaciones aparentes entre ellos son cordiales, aunque hay una corriente subterránea que esclarece las contradicciones internas, elemento no acentuado en la imagen teatral, a pesar de ser señal fundamental de la destrucción del orden establecido por esta clase. La acción se modifica con la irrupción de otras cuatro personas, grupo homogéneo, que pertenece a la misma clase social de los ancianos. La microestructura actancial se conforma por dos parejas de ancianos y dos parejas de jóvenes, uno de los pares sexualmente activo y otro par no, en cada grupo.

La imagen dramática es reveladora: aparecen dos generaciones, una de 65 a 70 años de edad, y otra de 20 a 30 años. Ambos son culpables y víctimas, excepto la generación ausente. ¿Dónde está la generación intermedia? ¿Qué función juega en la responsabilidad frente a este orden establecido? Si

pensamos que en Costa Rica, la generación de los "viejos" fue la de la Revolución del 48, y que los "jóvenes" no habían aún nacido, ¿qué posición ocupa actualmente esta generación intermedia que también tiene a su cargo responsabilidades en el país? Este hecho sugerente en la imagen dramática perdió su valor en la imagen teatral. Por un lado algunos de los actores que representaban a los viejos no sugerían cabalmente esa característica. Por otro lado quienes representaron a los jóvenes tampoco. Este hecho real, condicionó la realidad escénica, haciendo que se perdiera la brecha propuesta por el autor, confundiendo la imagen para el espectador desprevenido que cree encontrarse ante un problema de lucha generacional entre padres e hijos.

La situación final nos muestra a "la Esperanza," agente individual, que lleva parte del destino del grupo, poseída por la compasión. Dora, la vengadora, lleva adelante el destino de los dos grupos; el niño es el instrumento. Va a lanzarlo al vacío, a la muerte y otra acción individual se le enfrenta, la de Rufino. ¿Es instinto de supervivencia, es defensa del inocente hijo de su amante, es horror ante la monstruosidad? Al destacarse dos acciones finales individuales, una de cada grupo, se logra el equilibrio de la imagen dramática.

Si una obra dramática es visualización de una concepción de mundo, podríamos concretar la de Gallegos, creador de imágenes teatrales, así: en medio de la violencia y de la incompreensión e incomunicación (cada uno es un grupo compacto pero todos actúan por cuenta propia), hay un equilibrio sustentado por el consenso tácito que une en el miedo y la violencia. La acción, la historia, cuando da vuelcos, los da siempre por la iniciativa de un individuo. Viejos y jóvenes, culpables ambos, cada uno cara de una misma clase, viven en un mundo estructurado sobre un equilibrio precario. Su esperanza es el impulso vital y creador, concretado en el símbolo del niño (no se le tira, ni se dispara la ametralladora) que vive el hombre contemporáneo.

Hay una verdad poética, una unidad y una estructuración de imágenes que, al margen de la historia que se actualiza, adquiere una significación cultural que refleja la imagen, la visión que el creador tiene del momento histórico que le tocó vivir. En este caso, sin embargo, la homogeneidad entre la imagen dramática y teatral no existe ideológicamente en su totalidad. Por un lado, evidencian la imagen que el autor tiene de una clase media alta al borde de la jubilación (imagen plurisignificativa de la jubilación de la burguesía en la historia de la Humanidad). Pero también, el equipo encargado de dar vida a la imagen teatral, tiene su propia ideología, que en ocasiones, puede yuxtaponerse a la del autor. Un gesto, una expresión facial, una actitud corporal, son señales que perfilan un grupo de personajes, pero también, una clase social. La imagen dramática de este grupo social, ¿es la misma que vimos en la imagen teatral? Y con esto en modo alguno nos referimos a comentarios que hemos escuchado en el sentido de que el grupo de muchachos representan guerrilleros o terroristas, porque justamente uno de los aciertos de Gallegos es la pintura crítica homogénea, de su clase social, escindida como producto de sus contradicciones internas, incapaz de conservar un orden en donde el hombre y su esencia, ocupen el lugar prioritario. Es decir, que nos referimos a concepciones de personaje que muestren, en forma inconsciente, desajustes y contradicciones que distorsionen la imagen textual.

El actor, al ser sujeto y objeto, puede perder perspectiva, resultando personajes unidimensionales, faltos de humanidad, como es el caso de un Félix afectuoso, atento, cordial, activo sexualmente, en la imagen dramática y no aprovechado en la teatral.

Pero en este sentido la distorsión más notable entre imagen dramática e imagen teatral, la encontramos en lo que podría denominarse "la autocensura" y la "no profundización" que contribuyen a la afirmación de la superioridad de la imagen dramática. La autocensura se evidencia en una actuación sobrecargada, por ejemplo, a nivel de *lenguaje*: ¿es posible que la autocensura no haya permitido que la palabra "mierda" se emita espontáneamente, porque hay conciencia de que es una "mala palabra?" Cuando se rompe el tabú de la "mala palabra," se transforma en un muletilla vacía de significado, no importa cuántas veces se diga. Otro ejemplo es la imagen de bestialismo (a la que alude Dora sobre Chita con el perro), puesto que pareciera que la dice con plena conciencia del efecto que producirá en el público, con lo que minimiza la imagen brutal. También apareció a nivel de *acciones físicas*, en los actos de desnudarse y quitarse la peluca, por ejemplo.

La imagen dramática acusa al hombre que ha construido este mundo, este orden, y vive en él sin sentido. Veamos algunos casos de esta "no profundización": en el grupo de los viejos, como en el de los jóvenes, hay brotes de discrepancia que insinúan conflicto y que constituyen eje ideológico fundamental, pues es la imagen de las contradicciones internas de una clase. El director y el equipo de actores sacrificaron este elemento, de notoria violencia oral en el texto, evidente en los ejemplos comentados donde la agresión verbal se sustituyó por el tono del chiste, restándole fuerza a la ley estructurante: la violencia, que debía empezar a generarse en el interior de cada grupo.

La obra permite varios tipos de lectura escénica, siendo la más interesante, un grupo social enjuiciado por él mismo. El autor propone la confrontación de las dos caras de un problema: la burguesía y su contradicción. En este sentido, es una imagen profunda, clara, de una gran honestidad consigo misma y con su sociedad. Por eso, constituye el mejor texto de la dramaturgia costarricense y aunque su imagen teatral no logró la plurisignificación planteada por la imagen dramática, resultó una interrogante viva para el público costarricense.

Costa Rica

## NOTAS

1. *Diccionario de la lengua española y Petit Robert 1.*
2. Villegas, J. *La interpretación de la obra dramática.* Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1971.
3. C.N.R.S. *Les voies de la création théâtrale.* París: Ed. del C.N.R.S., vol. 2, 1970.
4. *En el séptimo círculo*, del dramaturgo costarricense Daniel Gallegos, puesta en escena en 1982, en el Teatro Nacional de C.R., dirigida por el autor.
5. Texto fotocopiado (1982), 1.
6. Gallegos, A. *En el séptimo círculo*, 18.
7. *Ibid.*, 19.
8. *Ibid.*, 52.
9. *Ibid.*, 53.