

La incomunicación en la era informática: *La habitación y Cuerdas* de Bárbara Colio

Margarita Vargas

Con perspicacia y sensibilidad artística la dramaturga tijuanaense Bárbara Colio (1969) documenta el momento en que vive sin pasar por alto la ironía detrás del comportamiento humano en la era de la información. Con el incremento de los medios de comunicación, lo lógico sería que ya hubiésemos desarrollado maneras más civilizadas de relacionarnos, pero Colio demuestra que no hay necesariamente una correspondencia entre los avances tecnológicos y la habilidad del ser humano para comunicarse. En las dos obras *La habitación* (2004) y *Cuerdas* (2009) se dramatizan situaciones en medio de la vertiginosa expansión de la comunicación digital que nos llevan a reevaluar las relaciones interpersonales.¹ La tendencia popular es creer que el contacto con otros seres humanos es de mayor beneficio para el individuo, pero las obras de Colio contradicen esto al revelar que es precisamente la proximidad y la convivencia lo que ocasiona la violencia.

Si los efectos devastadores de la Segunda Guerra Mundial llevaron a todo un grupo de dramaturgos europeos a crear obras que Martin Esslin clasificó como Teatro del Absurdo, la proliferación de la tecnología a finales del siglo veinte y una creciente violencia, especialmente contra las mujeres, es lo que lleva a Bárbara Colio a retomar el tema de la inhabilidad de los seres humanos para comunicarse. Esslin atribuye el nacimiento del Teatro del Absurdo a una serie de eventos históricos que incluyen el decaimiento de la fe religiosa que empieza durante el Siglo de las Luces, la pérdida de fe en el progreso social con el advenimiento de la Primera Guerra Mundial y la desilusión con el marxismo después de que Stalin convirtió a la Unión Soviética en una tiranía totalitaria. De manera más directa Esslin relaciona las preocupaciones de los dramaturgos del Absurdo con la difusión de un vacío espiritual ocasionado por el genocidio abanderado por Hitler y el disturbio

que siguió a la Segunda Guerra Mundial. Según Esslin, esta serie de eventos derrumba toda posibilidad de esperanza, lo cual sitúa al ser humano frente a un universo ilógico que infunde miedo. Se trata de un mundo en el cual todo carece de sentido, en donde las antiguas explicaciones resultan ser ilusiones disparatadas, palabras vacías (13).

Colio, en cambio, forma parte de un México en el que la violencia descarnada y pública contra las mujeres empezó a escalar considerablemente a partir de 1993. Según los estudios de la comunicación, hay estrategias que se pueden implementar para lograr comunicarse y evitar la violencia, pero las dos obras examinadas en este estudio muestran lo contrario y subrayan cómo en el siglo veintiuno los medios de comunicación contribuyen a la alienación del individuo y no a su acercamiento.² Aunque el punto de contacto entre las dos obras es la imposibilidad de comunicarse, Colio examina esta problemática desde dos perspectivas distintas y con diferentes estrategias. *La habitación* traza personajes que apenas se conocen y muestra cómo el espacio virtual y la proliferación de los medios de comunicación impiden el contacto humano, mientras que *Cuerdas* presenta la relación entre tres hermanos enemistados y señala cómo los espacios ajenos interfieren en la interacción entre los hermanos. En *Cuerdas* los lazos familiares deberían de ser una fuerza suficiente para posibilitar la comunicación, pero hay tantas divergencias y tanta rivalidad entre los tres hermanos que sólo el padre funambulista, quien los llama a presenciar su último espectáculo, logra unirlos por unos días. La animosidad entre los tres hermanos se acentúa al situarlos en lo que Colio llama “espacios ajenos”—un avión, el aeropuerto, un taxi, un estadio.³ Marc Augé denomina estos mismos espacios “non-places” que constituyen “a world thus surrendered to solitary individuality, to the fleeting, the temporary and ephemeral” (78). Sin embargo, estos espacios ajenos, carentes de centro debido a que no pierden del todo su calidad de lugar—“place . . . is never completely erased, [and non-place] is never totally completed” (Augé 79)—hacen posible que los tres hermanos se reencuentren e intimen de nuevo.⁴ El breve reencuentro con el padre se da en un estadio. Por tratarse de un espacio que marca el final de la odisea—y por tener como centro al padre, quien representa el objeto deseado—pierde su función de lugar de paso y se convierte en lugar de reunión, de congregación, aunque sea por un breve lapso de tiempo.

La habitación, en cambio, se enfoca en una posible relación íntima y el papel que desempeñan varios objetos electrónicos supuestamente diseñados para facilitar la comunicación. La obra tiene lugar en cinco espacios distintos

(la habitación, el supermercado, la procuraduría, un edificio y el vacío) y cuenta con una serie de personajes sin nombre. Esta segunda característica, la cual apunta hacia la falta de identidad, junto con el título de la obra y el problema de la incomunicación entre los personajes, establece una relación directa con las obras de los dramaturgos asociados con el género del absurdo tanto en el ámbito europeo como el latinoamericano.⁵ Los autores europeos que más comparten estos temas de la falta de comunicación y la pérdida de identidad son Samuel Beckett, Arthur Adamov, Jean Genet y Eugène Ionesco. El hecho de que Colio llame a sus personajes El y Ella evoca obras latinoamericanas como *El cepillo de dientes* (1966) de Jorge Díaz y *El suplicio del placer* (1985) de Sabina Berman. Su aproximación al problema de la incomunicación nos remonta también a obras como *La trampa* (1987) de Myrna Casas. El hecho de que podamos situar a Colio en este discurso más amplio indica que el teatro continúa en búsqueda de la posibilidad de contacto entre los seres humanos.

Además de estudiar las situaciones absurdas que Colio utiliza para desarrollar la trama y dibujar a sus personajes en *La habitación*, es necesario examinar la manera en que funde el tiempo y el espacio. Si en *Pequeñas certezas* (2005) Colio congela el tiempo al usar los atributos de la fotografía en la estructura de su obra, en *Usted está aquí* (2009) Colio logra la confluencia de tiempos distintos mediante el desarrollo de un personaje cuyas experiencias aluden simultáneamente al teatro clásico y a un evento en la sociedad mexicana del siglo veintiuno. Mientras tanto, en *La habitación* consigue la simultaneidad de planos temporales y espaciales por medio de la tecnología al situar virtualmente a los dos personajes principales en la misma habitación y al colocar objetos discordes en el mismo espacio. Mike Pomo, basándose en los conceptos de Paul Ricouer sobre la megalópolis y en lo que, como explica Pomo, James Kunstler nombra “la geografía del ningún lugar”, explica que a esto se refiere la comprensión de tiempo y espacio. Es el no-lugar en el cual la falta de puntos referenciales para ubicarnos nos lleva a la desorientación, a la pérdida de identidad y al sinsentido de las cosas.⁶ Por su parte, Augé define los no-lugares en oposición a “the sociological notion of place, associated by Mauss and a whole ethnological tradition with the idea of a culture localized in time and space” (34). Y entre estos no-lugares incluye los grandes centros comerciales, las carreteras, los ferrocarriles y los aeropuertos al igual que los medios de transporte mismos. Según Marcelo Pizarro, para Augé el no-lugar es “un espacio que no puede definirse ni como

espacio de identidad ni como relacional ni como histórico”, lo cual explica el efecto de desorientación.

La habitación se desarrolla principalmente en un cuarto en el que aparecen los dos personajes principales: Él y Ella. Al principio parece tratarse de un solo cuarto, pero como se indica en las acotaciones:

Lo que sucede en realidad es que en ésta, coexisten dos habitaciones diferentes, geográficamente distantes, con horario distinto, mas simultáneas en el tiempo. Ella ha instalado una cámara en algún punto de su habitación en su ciudad, mientras él la observa a través de su pantalla en su habitación, en su ciudad. (3)

En su reseña de la obra escrita, Luis Navarro describe este espacio como “dos habitaciones superpuestas en un único espacio escénico. Y digo superpuestas, no separadas por una especie de muro imaginario o con otro tipo de disposición doble”.⁷

El otro espacio habitado es un supermercado cuya entrada es protegida por un guardia. Tanto su presencia como la de la encargada de las llaves del negocio parecen ofrecer seguridad a sus empleados, pero el ensimismamiento de estos con sus respectivos objetos tecnológicos les impide desempeñar sus labores correspondientes. La escena que se desarrolla en el supermercado, la cual examinaremos después, ilustra la manera en que la tecnología simultáneamente posibilita e imposibilita la comunicación.

En la habitación —aunque desde la perspectiva de la audiencia Él y Ella ocupan el mismo espacio— pronto se pone de manifiesto que los personajes están separados por una pantalla que recuerda una de las primeras escenas de la película de Almodóvar, *La piel que habito* (2011). Tanto en la obra de Colio como en la película al público se le hace creer que nada divide a la pareja, excepto los objetos discrepantes. En *La habitación* Ella se encuentra en una ciudad junto a la playa. Por lo tanto, en el piso hay una pelota playera, mientras que en el lado de Él hay un abrigo de lana que cuelga de un perchero junto a la puerta. Como lo indican las acotaciones, ella siempre tiene encendida la videocámara de su computadora mientras Él se dedica a observarla desde su propia ciudad a través de su pantalla. Ella sabe cuándo él la observa pues en su computadora aparece el número uno. Sin embargo a veces duda de que él exista: “¡Tú no eres nadie! Eres sólo un número que parpadea en ésta estúpida pantalla. ¡Uno! ¡Visitas: uno! Un ‘uno’ que tal vez sea un error del sistema, un ‘uno’ que no existe y yo creyendo que eres real” (18). Ella duda de que Él exista debido a que no lo puede ver, pues aparentemente él no tiene videocámara o jamás la enciende. Lo que a Ella le falta

para poder confirmar que Él existe es el intercambio de la mirada, como se hará hincapié en *Cuerdas*.

Además de Él y Ella, la obra está poblada de otros personajes cuyos papeles son genéricos: la de las llaves, el guardia de seguridad, la cajera, mejor conocida como “la Güera”, y el hombre que pasea a su perro. También hay otros que jamás salen al escenario: la señora Gómez, el oficial y Alma. Colio incluye en el reparto “La intervención de alguien más” y “Voces, ecos, e interferencias” que se escuchan en la última escena y que aparecen aisladamente a lo largo de la obra. Estos sonidos evocan las varias estrategias lingüísticas que usan los dramaturgos del Teatro del Absurdo para mostrar la devaluación del lenguaje y la imposibilidad de comunicarse.

Excepto en dos casos, los personajes principales de la obra no interactúan directamente. Siempre están de por medio el teléfono, la pantalla de la computadora, un alto parlante, un interfono, un radio portátil, juegos electrónicos o el micrófono de una grabadora. Se nos ha convencido que todos son objetos diseñados para facilitar la comunicación y hasta para establecer contacto físico, como sugería el anuncio comercial de 1987 de AT&T (“reach out and touch someone”), pero en esta obra la comunicación es lo que menos se logra.

Además de la utilería mencionada, la obra consiste en once escenas, cada una con su respectivo título, lo cual es emblemático en Colio. La trama gira en torno a Él, quien se dedica a observar a Ella mientras ésta duerme o deambula por su habitación. Esa mañana Él está inquieto pues la noche anterior Ella le anunció que piensa mudarse y por lo tanto va a dejar de transmitir su imagen por el internet. Sabiendo que le queda poco tiempo, no quiere despegarse de la pantalla a pesar del sueño que empieza a agobiarlo. Y para mantenerse despierto se pone a buscar café. Al darse cuenta de que se le ha terminado y que tiene que salir, lo que normalmente sería una pequeña inconveniencia se convierte en una catástrofe desmesurada para Él. Las acotaciones indican: “Encuentra unas latas y las abre, están vacías, las tira al piso. Desespera. Abre un cajón, no encuentra lo que busca, lo cierra violentamente. Estalla” (5). Su frustración se debe al temor de que Ella despierte durante su ausencia y que él no logre lo que más desea: verla despertar y que Ella le devuelva la mirada.

Indispuesto por tener que abandonar la habitación, Él sale rumbo al supermercado. Frente a la caja, ocurre una serie de contratiempos que consiguen aumentar la desesperación del personaje —y del público— mientras espera que le cobren: la cajera imprudente habla sin tregua; se atora el papel de la caja registradora; la cajera se niega a aceptarle el dinero sin darle el ticket;

el lector óptico no funciona; la cajera teclea el código en la caja registradora pero tampoco funciona; por el micrófono pide ayuda a la de las llaves para cancelar la transacción y ésta no aparece; la cajera se desespera y empieza a golpetear la lata con sus uñas. Esta *última* acción, junto con el hecho de que la cajera se niega a darle el café a precio oficial, lo desquicia y sin poder controlar su ira, la ataca. Termina ahorcándola con la bufanda que Él lleva puesta y la cual irónicamente ella estuvo elogiando.

Tanto la de las llaves como el guardia de seguridad recuentan los pormenores del asesinato en la procuraduría frente a una grabadora. No admiten que debido a su negligencia no escucharon a la cajera pidiendo auxilio. Mientras la cajera pedía socorro por el alto parlante, la de las llaves estaba en la bodega del supermercado comprando joyas por teléfono y el guardia estaba afuera entretenido con un juego electrónico portátil. Lo que tampoco cuentan, pero el público sí ve, es que ellos se reparten el dinero de la caja y al final se le atribuye el robo al asesino. Al implicar a estos dos personajes en el asesinato de la cajera, tanto por negligencia como por haberse robado el dinero, la autora obliga al público a auto-examinarse, pues como dice Glenda Frank en su reseña de la puesta en escena en the Second Annual Festival of East Village Arts en Nueva York en el 2004, “Who hasn’t been guilty of overshopping, computer gaming, feeling rage at slow clerks, luxuriating in infatuation, or preening?” Aunque el autoexamen no tenga nada que ver con el asesinato, sí tiene que ver con el papel que todos desempeñamos en esta época que nos tocó vivir y especialmente en la revolución de los medios de comunicación. La obra nos lleva a preguntarnos ¿cuál es nuestra responsabilidad ante la sobredosis de información que tenemos a la punta de un teclado y ante los actos de violencia que presenciamos a diario a través de las ubicuas pantallas que nos rodean?

Si bien la mayor parte de la obra se enfoca en la interacción virtual entre Ella y Él en la habitación y en el recuento del incidente en el supermercado, la obra termina con una escena que alude a la imposibilidad del encuentro y al bombardeo de información al que los distintos medios de comunicación nos someten a diario. La imposibilidad del encuentro se debe primero al cansancio de Él y luego a su encarcelamiento. A pesar de todos sus esfuerzos por mantenerla presente a través de la pantalla de su computadora, cuando Ella por fin se decide a darle su número de teléfono para que se comuniquen, Él se ha quedado dormido y no la escucha.

En la penúltima escena, titulada “La filosofía del perro triste”, Ella se encuentra en el quicio de la entrada de un viejo edificio resguardándose del

viento. Ha hecho varios intentos por comunicarse con su amiga Alma mediante el interfono, pero sin éxito. Aquí nos enteramos que Ella esperó semanas a que Él la llamara, pero lo que nunca supo fue que Él había cometido un crimen por no querer separarse de la pantalla de su computadora, temiendo no verla más, y que ahora estaba en la cárcel. Esta escena constituye la otra ocasión en la cual dos personajes se hablan directamente. Mientras Ella espera escuchar la voz de Alma en el interfono, llega un hombre con su perro. Antes de entrar le pide a Ella que se vaya pues está prohibido merodear por el edificio. El fuerte contraste entre la agresividad del hombre hacia Ella y la amabilidad con que trata a su perro establece un paralelismo con la desesperación de Él ante la cajera y la paciencia que muestra hacia la imagen estática que se proyecta en su pantalla. Las dos escenas resaltan la violencia que incita en los hombres una mujer en persona y la calma que experimentan frente a un animal o ante una pantalla que sólo refleja imágenes virtuales.

La última escena en la obra se describe como “un enjambre de sonidos: mensajes entrecortados, repetidos, puertas automáticas, lectores ópticos, jingles, cambios de canal de estación, fallas del micrófono, grabaciones raras y el timbre del interfono de Alma” (38). También incluye una nota de periódico en la cual se describe el asesinato de la cajera de un supermercado. Según Esslin, las obras del Teatro del Absurdo proyectan el mundo personal de su autor, a quienes no les interesa comunicar alguna lección moral o social (354), por lo que me pregunto si el impulso inicial de la obra fue una noticia periodística. Podemos conjeturar que Colio leyó la noticia y dejó correr su imaginación hacia el estilo de vida que llevaría un hombre que se atreve a ahorcar a una cajera por no atenderlo con la rapidez suficiente, o al revés, partir de la sobredosis de la tecnología que nos invade a diario e imaginar esta situación absurda. Y si ninguna de estas dos posibilidades nos satisface, podríamos leer la obra como una referencia oblicua a los cientos de muertes absurdas que vienen ocurriendo a gran escala desde 1993.

En todo caso, la muerte “gratuita” de la cajera, causada por el contacto directo con otro personaje, sugiere que es el miedo a la violencia y a la muerte lo que lleva al individuo a refugiarse detrás de los múltiples aparatos electrónicos. El aislamiento de los personajes recuerda la obra homónima de Harold Pinter, *The Room* (1957), en la que todo lo externo a la habitación se presenta como una amenaza. Cuando un crítico le preguntó a Pinter ¿qué temen los personajes?, éste contestó, “Obviously they are scared of what is outside the room. Outside the room there is a world bearing upon them which

is frightening. I am sure it is frightening to you and me as well” (citado en Esslin 232).

Al igual que en la habitación de Pinter, la habitación de Colio representa un espacio íntimo fuera de los peligros externos, pero en este caso se rompe el binomio dentro/fuera debido a que el asesino también ocupa el espacio interno. Esto nos lleva de nuevo al concepto de la compresión del tiempo/espacio, pues según Pomo nuestra sociedad —donde todo es relativo y sin fundamento— se ha convertido en un lugar sin límites donde hemos perdido todos los códigos normalmente asociados con la moral, el intelecto y la cultura. El protagonista está tan ensimismado en su mundo virtual que parece haber perdido la capacidad de distinguir entre el dilema moral que implica matar a un ser humano y el acto lúdico de oprimir el gatillo de una pistola de juguete que mediante chispazos electrónicos destruye los monitos que se materializan en la pantalla. Es la incapacidad de distinguir entre lo real y lo virtual, al igual que la incapacidad de la tecnología para salvarle la vida a un individuo lo que nos lleva a darnos cuenta de la imposibilidad de mitigar la violencia inherente en el ser humano. La desaparición del significado de las cosas, la falta de respeto por la vida y la inhabilidad para comunicarse se combinan para mantener a la humanidad en un estado de caos y miedo continuo.

Esa misma incapacidad para relacionarse con sus congéneres se manifiesta en *Cuerdas*, donde el problema de la incomunicación se dramatiza mediante las relaciones entre padres e hijos y se subraya al situar a los personajes en espacios ajenos, como lo son el aeropuerto, el avión, el taxi y el estadio. Para Salvador Perches Galván, el valor metafórico de la cuerda consiste en el hecho de que los personajes “mantienen cierto equilibrio sobre los frágiles lazos que existen entre ellos, los amarres con su pasado y los nudos en la garganta ante la posibilidad de convertirse ellos mismos en padres”. Desde su primera puesta en escena, la obra tuvo una recepción acogedora. En el 2009 ganó el Premio Nacional de Dramaturgia Bellas Artes de Baja California y al siguiente año se representó en los Festivales de Teatro de Tijuana y Puebla. Además ha sido montada en la ciudad de México, Campeche, Miami, Austin y Mar de Plata, Argentina.⁸

La obra es sobre el viaje que emprenden Peter, Paul y Prince, tres hermanos que se reúnen en un aeropuerto para ir al extranjero a presenciar el último espectáculo de su padre el equilibrista. Aunque cualquier travesía literaria suele remontarnos al viaje mítico, estos personajes ya no van en búsqueda de los grandes objetos que prometían la salvación de todo un pueblo como lo fueron la piedra filosofal, la panacea o el grial sagrado. La suya es una meta

personal que consiste en la búsqueda de la mirada de aprobación y afirmación del padre que los abandonó veinte años atrás. A final de cuentas el viaje en sí resulta en un encuentro fraternal y el enfrentamiento de cada uno con su propia realidad existencial, pero siempre ligados al recuerdo de la mirada del padre. Si bien la odisea de los hermanos no coincide con las metas de los peregrinajes o las grandes conquistas de antaño, su estructura es semejante, pues como indica Joseph Campbell, todos los viajes míticos consisten en la salida, el proceso y el regreso. Además, la obra contiene varios de los elementos que componen el viaje mítico: la llamada a la aventura, la ayuda que lo hace posible, las vicisitudes y tentaciones, la revelación, la transformación, la redención y el regreso.⁹

En *Cuerdas* la estructura circular se subraya al principio y al final mediante referencias al poder de la mirada y a que empieza y termina en un aeropuerto.¹⁰ El título de la obra engloba varios significados y funciona como símbolo de la relación entre los tres hermanos. Por lo tanto, es posible asociar el mito del viaje con la cuerda con el hilo que Ariadna le da a Teseo para navegar por el laberinto. Y como metáfora del cordón umbilical es el único hilo que une a tres hombres que no podrían ser más dispares.

Mediante el examen de los elementos anotados—el valor simbólico del viaje, la estructura circular y el significado de los espacios ajenos—la relación entre los tres hermanos se irá desplegando conforme van ocupando cada uno de los espacios impersonales que Colio rotula “espacios ajenos”. También es importante apuntar que la obra evoca la película de Wes Anderson de 2007, *The Darjeeling Limited*, pues los varios puntos de contacto entre ambas exponen preocupaciones milenarias en torno a la identidad masculina, la homosexualidad, la relación padres/hijos, el suicidio y el abandono. En ambas obras los hermanos han sido física o mentalmente abandonados por sus padres. En *Cuerdas* el padre abandona a sus hijos para convertirse en un funámbulo de fama mundial y en *The Darjeeling Limited* la madre se va a la India para convertirse en monja y propagar la religión católica. Para estos dos personajes es más valioso dejar una impronta fuera de su entorno social que quedarse en casa y fortalecer los lazos familiares. En *Cuerdas* la madre carece de cordura (no está cuerda) según sus hijos, y sólo logra expresarse mediante los balbuceos—“ah”, “ajá”, “mnn”, “mgrrr” y “scchhhkkk”—que la conectan con su hijo Paul, quien a veces se expresa de la misma manera (21). Estos sonidos que resultan incoherentes para Peter y para Prince parecen referirse a la etapa pre-lingüística, la cual antecede al orden simbólico

ocupado por el padre y recuerda a los sonidos que también a veces balbucean los personajes en obras asociadas con el Teatro del Absurdo.

Jimmy Whitman, el padre en *The Darjeeling Limited*, ha muerto hace ya un año y debido a que los hermanos no se han visto desde entonces, Francis, el mayor, propone que emprendan un viaje espiritual a la India. Lo que no revela a sus hermanos hasta que ya están de camino, sin embargo, es que su propósito personal es visitar a la madre, quien se encuentra en un monasterio. Para Francis, quien acaba de fracasar en su intento de suicidio, es imprescindible ponerse de nuevo en contacto con sus hermanos. En el caso de *Cuerdas*, el propósito inicial del viaje es el re-encuentro con el padre —con el orden simbólico— o sea, con el ser que les dio su nombre. Peter recibe una carta del padre en la cual invita a sus tres hijos a asistir a su “último súper espectáculo” (21). En *The Darjeeling Limited* se supone que lo que importa es el viaje que juntos harán los hermanos Whitman, mientras que en *Cuerdas* se pone énfasis en la meta final. Sin embargo, tanto la película como la obra de teatro revelan que verdaderamente lo que cuenta es el trayecto y lo que cada uno de los personajes descubre de sí mismo y de los otros durante el viaje.

La reunión de Peter, Paul y Prince empieza en la sala internacional de un aeropuerto, donde se presenta la actitud de los hermanos hacia la llamada inesperada del padre. Según Juan José Díaz, la llamada a la aventura siempre llega cuando el héroe no tiene la intención de viajar. Explica Paul: “Yo pensaba aprovechar mis vacaciones para hacer otras cosas. Y son las únicas vacaciones que tengo al año” (5). Más adelante Peter y Prince indican que ellos también habrían preferido quedarse en casa. Mientras esperan en la sala se establecen tres cosas: primero, que Peter tiene un nivel económico superior al de sus hermanos y acostumbra pasarle su ropa usada a Paul;¹¹ segundo, que uno de los hermanos siempre sabe algo que los demás ignoran; y tercero, que Paul está obsesionado con el poder de la mirada. Su deseo es comprobar su teoría que “el *mirar* debe lanzar algo así como un rayo invisible, o como un lazo de vaquero que obliga al que ves, a que voltee hacia ti” (3). Hablando de lo que la inspiró a crear la obra, Bárbara Colio apunta que el poder de la mirada es una obsesión suya y que la escena surge de una experiencia propia. Es necesario recalcar esta referencia a la mirada pues es fundamental para la interpretación de la obra. Refiriéndose a dos elementos más que la inspiraron a escribir la obra, dice Colio:

Antes de saber que iba a escribir *Cuerdas*, me intrigaba la relación de un hijo varón con su padre, que es más un asunto social que biológico. Luego, un día veía el show de la entrega de los Oscars [2008] y

toda mi atención se la ganó la entrega al mejor documental sobre el famoso funambulista francés Phillipe Petit. Busqué el documental, lo vi y la relación que tenía la gente con ese genio de las alturas me estremeció.

Colio se refiere al documental *Man on Wire*, dirigida por James Marsh, que cuenta la historia de Phillipe Petit, quien cruzó las torres gemelas de Nueva York cuando todavía se estaban terminando de construir en 1974. Curiosamente, pero tal vez por ser demasiado obvio, Colio no menciona en ninguna entrevista la conexión con *The Darjeeling Limited* de Wes Anderson, la cual fue nominada en la categoría de mejor película en 2008. Lo que encontré, sin embargo, mientras indagaba el título correcto del premio que recibió *Cuerdas* en el 2009, es que Colio sometió la obra al concurso bajo el seudónimo “Wes Anderson”.¹² Aunque la alusión a Phillipe Petit es importante, ya que capta la esencia del hombre en términos de la relación personal padre/hijo y la imagen pública que mantiene un profesional ante su audiencia, el vínculo con *The Darjeeling Limited* subraya la dinámica entre los hermanos y su situación en un mundo en el cual la familia está desintegrada y lo que impera es el individualismo

A falta de padres que los guíen, Peter, el mayor —como Francis en la película— se auto-asigna el papel de protector y es él quien resuelve la primera prueba de cómo llevar a cabo el viaje. Él es quien recibe la carta de invitación, quien convoca a sus hermanos, quien hace las reservaciones y quien paga los vuelos. Además, Peter se pasa todo el viaje dando órdenes y tomando la mayoría de las decisiones.

Una vez en el avión empiezan a desarrollarse vicisitudes análogas a las pruebas por las cuales pasan los héroes, pero en este caso se traducen a las contrariedades que con frecuencia experimentamos todos los viajeros, aunque sin los beneficios de la sección de primera clase. El primer inconveniente es una turbulencia que interrumpe la siesta de Peter y hace que Paul vomite; segundo, un aterrizaje forzoso desequilibra a los hermanos; y tercero, la pérdida del vuelo de conexión los tienta a regresarse a casa. Todos estos percances parecen un acto de equilibrimo, es decir, de caminar en la cuerda floja.

Los contratiempos que padecen los ponen a todos de mal humor y empiezan a echarse varias cosas en cara. A Paul le molesta que Prince haya llamado a la madre para contarle lo del viaje ya que él es el único que aún se mantiene en contacto con ella. Prince acusa a Paul de visitar a la madre sólo porque quiere que ésta le herede la casa, y se queja de la manía de Peter de ocultar cosas y de su apatía general. Prince le hace ver a Peter que si en realidad se

preocupara tanto por ellos sabría lo que él hace para ganarse la vida, y no le habría ocultado a Paul parte de lo que decía la carta del padre. A modo de defensa Peter llama imbécil a Prince, lo acusa de haber heredado la demencia de la madre y tilda de “golfa psicópata” a su pareja. A lo cual Prince responde: “Y tu herencia paterna, son las ganas de abandonar a tu hijo” (25). Como es de suponer, la acumulación de insultos alcanza tal grado que los hermanos terminan liados a golpes. La violencia que resulta de la creciente frustración evoca la experiencia del personaje de *La habitación* ante la cajera.

Después de la confrontación, hacen un recuento de su infancia. Peter sigue resentido con su padre por haber tratado de convertirlo en su clon y por haberlo obligado a subirse a la cuerda floja “a dos metros de altura” cuando él sólo medía uno (25). El miedo a que su padre dejara de mirarlo —como había dejado de mirar a Paul después de que éste vomitó y se aferró a un árbol para no cruzar la cuerda— es precisamente lo que llevaba a Peter a dominar su terror y mantener el equilibrio sobre la cuerda. Además, Peter le tiene rencor a la madre por no haberlo rescatado. No concibe que ella no pudiera escuchar los chillidos de Prince encerrado en el baño ni ver su terror y la tristeza de Paul. Peter supone que la madre se encontraba “meditando entre las flores o salvando a [alguna especie] en extinción . . . haciéndose la sorda, y la ciega” (25). A Prince le dice que le dolía oírlo llorar, pero que pensaba que era mejor así:

Quería . . . protegerte de . . . él. De que también te obligara a —de que te mirara con esa mirada tan dura de entrenador y no de padre, de que te gritara como lo hacía, y te dejara solo en medio del bosque cada vez que te cayeras de la cuerda. De que sintieras el pavor de que en cualquier momento, ibas a ver su cara de desilusión, por ti . . . de que crecieras sintiendo que nada de lo que eres, vale la pena. Te envidio, Prince, hubiera querido que alguien hubiera hecho eso por mí. (26)

El vínculo que crea entre ellos la intimidación de los recuerdos de la infancia y el resentimiento hacia sus padres se desvanece con el aterrizaje forzado. Mientras esperan la nueva conexión, los hermanos tienen que pasar por aduana, donde los investigan por separado. Una vez que se reúnen empiezan de nuevo las recriminaciones, las críticas y los reproches. Peter lee la carta y Paul se entera que el padre se refirió a él como John en vez de Paul, sobre lo cual comenta:¹³

Se le olvidó mi nombre . . . ¿Se equivocó de Beatle? [. . .] O sea, que luego de soportar estos ridículos nombres que nos puso, ahora se le

olvidan. [. . .] Ni siquiera empieza con ‘P’! Por esos putos nombres es que tenemos problemas en la aduana. Tú deberías llamarte Pedro Gabriel, yo Pablo, y tú . . . ¿Qué . . .? ¿Principito? El de él es el nombre más ridículo, ¿por qué no se le olvidó el de él? (28-29)

Es fácil de justificar la furia de Paul pues al no recordar su nombre le niega su existencia, pero ninguno de los dos hermanos se da cuenta del significado que esto tiene para Paul. Sin embargo, Peter defiende a Prince indicando que el olvido del padre no es culpa suya. Y este comentario le da la oportunidad a Paul de culpar a Peter por la decisión de hacer el viaje. Paul le reprocha: Tú “no querías venir solo, porque tú Peter, te mueres por verlo, más bien porque él te vea. Vas a lucirte frente a papá, con tu carísimo abrigo [. . .]. Vas a echarle en cara lo próspero que eres, gracias a que el loco padre cirquero que te avergonzaba tanto en la escuela se largó”. Peter le pregunta a Paul si él no quiere verlo y Paul contesta: “Él nunca me vio a mí” (29).

Además del resentimiento que Paul siente hacia su padre por no reconocerlo con una mirada, se revela que la esposa de Peter está embarazada y de que él no quiere tener un hijo. Prince admite que él ni siquiera sabe el verdadero nombre del padre, sólo el artístico, y confiesa que él se hizo la vasectomía, pero que igual su compañera también está embarazada. Paul les cuenta que leyó la biografía del padre en el internet, pero que en ningún lugar se menciona que tiene tres hijos.¹⁴

Curiosamente Peter lleva una cuerda consigo, la cual amarra de las patas de dos mesas, y empieza a recorrerla, pero resulta que Prince es quien tiene habilidad innata de funámbulo y bien podría haber sido el clon que el padre deseaba. El don de Prince molesta a Peter y ahora se arrepiente de haber emprendido el viaje. Aunque considera la posibilidad de regresar a casa, decide que tal vez sería mejor agredir al padre lanzándole “una piedra en la cabeza arriba de su maldita cuerda . . . descalabrarlo” (40). Paul celebra la puntada de Peter, asegurando que se reirían y subirían el video de la pedrada a “YouTube”. Su deseo de matar al padre no está relacionado con el deseo de quedarse con la madre —como sugiere Freud en su postulado sobre el complejo de Edipo— sino con el hecho de que jamás cumplió con sus deberes paternos y al llegar al final de su vida espera que sean sus hijos quienes confirmen su existencia presenciando su último gran espectáculo. La discusión de los hermanos regresa a la madre, a las compañeras de Peter y de Prince y a la homosexualidad secreta de Paul.

En el trayecto hacia el espectáculo, para poder llegar a tiempo, abandonan el equipaje en el taxi y corren al estadio.¹⁵ Además de presenciar el gran

evento, Paul experimenta el momento de transformación del viaje mítico cuando siente que su padre por fin lo mira. Pero también se siente culpable de haber causado su muerte con su mirada fulminante, la cual “como un rayo invisible” obliga al que miras que te mire. Los hermanos lo convencen de que el padre se dejó caer a propósito, tal vez debido al diagnóstico médico del mal de Parkinson. Durante el regreso a casa, como acto de redención, es Paul quien lleva las cenizas del padre. El tocarle a él guardar las cenizas y concretar la fecha en que se reunirán los tres para esparcir las cenizas es una manera de poder expiar la culpa que siente por la muerte de su padre. La obra termina con cada uno dirigiéndose hacia sus respectivas casas donde tendrán que decidir si repetirán los mismos errores de sus padres o si ya cumplida la misión del viaje están libres para crear sus propios mitos.¹⁶

El final abierto de la obra sugiere que mientras sigamos repitiendo las mismas estructuras, los mismos discursos masculinos, el cambio es imposible. El hecho de que sea Paul el único que se siente afirmado al final cuando cree que el padre por fin lo mira, indica la posible aceptación de un hijo homosexual que anteriormente representaba una afrenta a la masculinidad. Paul se reconcilia con el padre y a Peter y a Prince les corresponde determinar, junto con sus respectivas parejas, el futuro que proveerán a sus criaturas. La alternativa a un lenguaje que ya no funciona es el poder silencioso de la mirada.

Este poder silencioso contrasta con el “enjambre de sonidos” en el espacio vacío de la última escena de *La habitación*. Sin embargo, tanto la incertidumbre del futuro en la vida de los tres hermanos y la muerte del padre como la inhabilidad de los personajes para encontrarse, enfatiza la soledad que impera en el mundo actual. Ambas obras, por lo tanto, nos remiten de nuevo a las palabras de Mike Pomo, quien sugiere que lo que “nos lleva a la desorientación, a la pérdida de identidad y al sinsentido” son aquellos no-lugares donde faltan puntos referenciales que nos ayuden a ubicarnos. Algo semejante decía Ionesco al definir el término absurdo como “that which is devoid of purpose. . . . Cut off from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless” (Esslin xix). Quedamos pues en un mundo desolado en el cual nos queda la esperanza de que la vida continúe aunque no sea más que una repetición de lo mismo, o como dice Esslin, de lo que se trata es de la habilidad de aceptar el mundo en que nos tocó vivir (316).

Notas

¹ *La habitación* recibió el Premio Estatal de Literatura de Baja California en el 2002. *Cuerdas* se representó por primera vez en el 2009 y ese mismo año ganó el Premio Nacional de Dramaturgia Bellas Artes de Baja California. Se publicó en Ediciones El Milagro en el 2010 y pasó a ser representada en los Festivales de Teatro de Tijuana y Puebla. Además ha sido montada en el D.F., en Campeche, en Miami, en Austin y en Mar de Plata, Argentina.

² Un estudio que vale la pena consultar pues incluye una copiosa bibliografía es el de Sandra Pedro titulado “Communication Strategies for Preventing Violence against Women: Case Study of Timor-Leste.”

³ Estos espacios se mencionan en la breve descripción de la obra que aparece en la página web Colio: <http://www.barbaracolio.com/html/cuerdas.html>.

⁴ Aunque Colio incluye el estadio entre los espacios ajenos, yo diría que por ser el lugar que marca el final de la odisea y por tener como centro el objeto deseado, el padre, su función es distinta pues no es un lugar de paso sino más bien de reunión, de congregación.

⁵ George W. Woodyard, en su estudio seminal sobre la influencia del Teatro del Absurdo europeo, menciona a varios dramaturgos latinoamericanos que veinte años después crean obras con características de dicho movimiento. Algunos dramaturgos que han escrito obras con componentes absurdistas son Antón Arrufat, Emilio Carballido, Agustín Cuzzani, Jorge Díaz, Osvaldo Dragún, Griselda Gambaro, Elena Garro, René Marqués, Virgilio Piñera y Garlos Solórzano, entre otros. Las características que destaca Woodyard de este teatro son el aislamiento, la frustración y la falta de comunicación. También apunta que el caos y el sinsentido de la vida que padecen los personajes se debe a que han sido despojados de sus derechos y valores humanos. Por lo tanto, también han perdido su respeto hacia sus semejantes.

⁶ La cita se encuentra en el ensayo “Time-Space Compression” de *Postmodernism: Boundaryless Self in a Boundaryless World* de Mike Pomo. <http://it.stlawu.edu/~pomo/mike/contents.html>

⁷ La reseña de Luis Navarro fue publicada en enero del 2004 y se encuentra en http://www.barbaracolio.com/html/body_la_habitacion_review.html

⁸ Las primeras representaciones fueron dirigidas por Richard Viqueira, fundador de la compañía artística y productora Kraken Teatro. La puestas del 2016 y 2017 la dirigió Juanma Gómez en Madrid, España.

⁹ En su libro *A Hero With a Thousand Faces*, Joseph Campbell desarrolla estas ideas.

¹⁰ Hablando sobre las fuentes de inspiración en una entrevista con Pedro Frutis, Colio revela qué la llevó a incluir la problemática de la mirada: “Luego mientras comía una hamburguesa en mis vacaciones, un bebé que me daba la espalda, de pronto volteó directamente a mis ojos; y mientras terminaba mi refresco me pregunté cómo diablos opera ese fenómeno en que uno puede sentir la mirada de otro.”

¹¹ En *The Darjeeling Limited* Francis es el rico y también le pasa algunos artículos personales a Peter, el hermano del medio.

¹² La única referencia indirecta a esta película se encuentra en un artículo que apareció en *El Mexicano* el 23 de octubre del 2009. Allí se menciona que Colio sometió su obra al concurso de Dramaturgia Nacional bajo el seudónimo “Wes Anderson.” <http://www.el-mexicano.com.mx/imprime-noticia/337491>

¹³ Curiosamente el hermano menor en *The Darjeeling Limited* se llama Jack, que es un apodo de John, lo cual considero otra conexión entre la obra de Colio y la película.

¹⁴ Estas referencias coinciden con la película sobre Petit y la información que se encuentra en el internet sobre él, confirmando ser el modelo del personaje de Colio.

¹⁵ En *The Darjeeling Limited*, para poder alcanzar el tren, los hermanos se desembarazan de su equipaje. Hay críticos que han visto esta acción como una metáfora del acto de deshacerse de todo el pasado para poder empezar de nuevo.

¹⁶ Según Juan José Díaz, “normalmente el cierre del mito consiste en terminar uno en el que hemos podido quedar fijados, en la consecución de una misión, en un propósito, en una búsqueda. Es terminar la fijación de algo que al día presente a lo mejor ya no tiene sentido en nuestra vida. El viaje entonces consiste en cerrar un mito y quedar libres para poder abrir otro.”

Obras citadas

- Augé, Marc. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Traducido por John Howe, Verso, 1995.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Pantheon Books, 1949.
- Colio, Bárbara. *Cuerdas*. 2009. Cortesía de la autora.
- . *La habitación*. 2002. Cortesía de la autora.
- Díaz, Juan José. “El viaje mítico”. *Jornadas de Arte*, 2001, www.euskalnet.net/izkali/Elviajemitico.htm. Consultado 14 marzo 2017.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Doubleday, 1961.
- Frank, Glenda. “The Room/ La Habitación”. *Backstage*, 24 sept. 2004, www.backstage.com/review/the-room-la-habitacion/. Consultado 14 marzo 2017.
- Frutis, Pedro. “*Cuerdas* es la provocación al imaginario del espectador: Bárbara Colio”. *Central Cultural del Bosque*, Instituto Nacional de Bellas Artes, www.ccb.bellasartes.gob.mx/index.php/component/content/article/38-general/308-entrevista-con-barbara-colio. Consultado 14 marzo 2017.
- Navarro, Luis. “*La habitación* de Bárbara Colio.” *Revista Prósritos*, 2004, www.barbaracolio.com/html/body_la_habitacion__review.html. Consultado 14 marzo 2017.
- Pedro, Sandra. “Communication Strategies for Preventing Violence against Women: Case Study of Timor-Leste”. *Estudos em Comunicação*, núm. 14, 2013, pág. 1-38, www.ec.ubi.pt/ec/14/pdf/EC14-2013Dez-01.pdf. Consultado 8 abril 2017.
- Perches Galván, Salvador. “Ahora son guapos”. *AtrapaArte*, atrapaarte.com/blog_entrevista-b-arbara-colio-cuerdas.html. Consultado 14 marzo 2017.
- Pisarro, Marcelo. “Los no lugares de Augé” *Inrockuptibles*, abril 2012, www.losinrocks.com/sociedad/los-no-lugares-de-auge#.WMhCARAc4_U. Consultado 14 marzo 2017.
- Pomo, Mike. “Time-Space Compression.” *Postmodernism: Boundaryless Self in a Boundaryless World*, it.stlawu.edu/~pomo/mike/contents.htm. Consultado 14 marzo 2017.
- Woodyard, George W. “The Theatre of the Absurd in Spanish America.” *Comparative Drama*, vol. 3, núm. 3, 1969, pág. 183-92.