

FRAGMENTOS PARA UNA POÉTICA DE LA SOLEDAD

José Ramón Castillo

Universidad Nacional Experimental del Táchira

josecastillo@cantv.net

RESUMEN

El objetivo fundamental de este artículo es analizar el tema de la soledad representada por Gavlovski a través del silencio, el cual, como consecuencia, genera aislamiento y desemboca en lo grotesco y lo escatológico. El psicoanálisis, usado aquí como método, aborda el tema de la soledad en cuanto elemento que actúa en el comportamiento social del hombre, y que se convierte en senderos que se bifurcan colmados de incongruencias. Este método también toma en cuenta cuatro puntos de tensión: la ansiedad ante la muerte, el cuerpo flagelado y lacerado, la precariedad del tiempo y el amor como posesión. El teatro psicológico de Johnny Gavlovski está repleto de ansiedad y de absurdo: tratando de escapar de una cárcel laberíntica, finalmente se llega al punto de partida. De esta forma se enriquece la temática del teatro latinoamericano y en especial el venezolano.

Palabras-clave: Dramaturgia venezolana, psicoanálisis, psicodrama, Johnny Gavlovski.

ABSTRACT

The main goal of this article is to analyze the subject matter of loneliness represented in Gavlovski's works by silence, which consequently causes isolation and ends up as grotesque and scatological. As a methodological reference, psychoanalysis faces the issue of loneliness as an element that has effects on the social behavior of human beings, evolves into contradictory split roads, and comprises four points of tension: anxiety about death, flagellation and laceration to the body, precariousness of time, and love as a

structure of possession. Johnny Gavlovski's psychological theater is full of anxiety and absurdity as a way of trying to escape a labyrinthine prison, but finally getting to the starting point. In this way, the subject matter of the Latin American theater, specially the Venezuelan theater, is enriched.

Key words: Venezuelan drama, psychoanalysis, psychodrama, Johnny Gavlovski.

RÉSUMÉ

Le but fondamental de cet article, c'est d'analyser le thème de la solitude représenté par Gavlovski par intermédiaire du silence, qui produit l'isolement et conduit au grotesque et au scatologique. La psychanalyse, employée ici comme méthode, aborde le thème de la solitude comme un élément qui agit dans la conduite sociale de l'homme et se transforme en sentiers bifurqués pleins d'incongruité. Cette méthode considère aussi quatre points de tension: l'anxiété devant la mort, le corps flagellé et blessé, la précarité du temps, et l'amour comme manifestation de la possession. Le théâtre psychologique de Johnny Gavlovski est plein de l'absurde: en essayant de sortir du labyrinthe, il arrive au point de départ. Ainsi, la thématique du théâtre latino-américain s'enrichit, spécialement le théâtre vénézuélien.

PRIMER FRAGMENTO: El cuerpo y su discurso

Para Johnny Gavlovski la soledad del hombre se desprende desde esa necesidad de reivindicar el cuerpo sumido en la pobreza de estructuras, como creador literario se desliza entre la búsqueda de los mitos clásicos para proyectarse hacia lo posmoderno. Así encontramos al cuerpo lacerado por los defectos, ya sean voluntarios o fingidos; es ese proceso que Octavio Paz señala como la nostalgia por el cuerpo arrancado que está buscando el centro del poder en su afán por hallar la tranquilidad espiritual; Como consecuencia inmediata deben retomarse las orientaciones del sacrificio y la purificación.

La configuración de una dramaturgia que está en correspondencia con la deformación del cuerpo como respuesta a la incógnita del mito está latente desde Mijail Bajtín, sobre las formas de la desacralización del espíritu y especialmente de las deformidades del cuerpo. Se convierte en la expresión de lo grotesco, de lo obscuro y de la ironía, que trata de buscar refugio en la inquietud del hombre por buscar la descomposición de lo sagrado. Es el rompimiento del canon para abrir una expectativa hacia temas que van desde adentro de la conciencia. Gavlovski toma temas como el Minotauro y lo transforma en la cavilación de una mente que se desangra en un laberinto sin salida, para ocasionar la ruptura de dos mundos antagónicos, sólo que se desplazan en paralelo.

La construcción de ese yo edípico de Jacques Lacan, lo transforma en una realidad sobre la que vive su propio martirio el héroe, que, de acuerdo con Maurice Blanchot, este héroe está colmado de desavenencia y de locura para llevarlo al plano del sueño. Entonces se tiene la combinación de un Quijote con un Pantagruel, que tratan de sobrevivir al tiempo en la vida de Xilón de Harmonia. Esa desacralización está de nuevo en la poética del cuerpo sobre una raíz de desesperación entre la madre y la hija en el juego de *Los Puentes Rotos* (1985) donde la autoridad familiar queda desplegada al abandono, al olvido.

El cuerpo para Gavlovski entra en libre competencia con el espíritu, y de la misma manera se transpone en la libertad del ser sobre la incorporación de conjuntos de cuerpos que comparten esta entrega, al mismo tiempo lo acosan como en el caso de *Hombre* (1990) o de *Habitante de fin de los tiempos* (1996), el abandono del cuerpo y su desacralización se ve manifiesta en el motivo del sida como factor que moviliza las acciones. De la misma manera se convierte en la lucha de las minorías que muestran su espacio social desde la homosexualidad.

Por ahora, se puede definir desde dos ángulos esta desacraliza-

ción de los mitos: en primer lugar el *leitmotiv* del sida y en segundo la incorporación de la homosexualidad. Este tema no es tomado como manifiesto o panfleto reaccionario, sino que, al contrario, es la respuesta a una literatura que se expande en toda Latinoamérica en dramaturgos como Marco Antonio de la Parra, Pedro Lemebel, Raúl Dahamonte (Copi) o Alvaro Campos, que están en esa labor de comparar los espacios sociales de una alternativa, catalogada como “fuera del canon”, o literatura de género, pero se transforman en escuelas de temas que se vienen trabajando desde las inmediaciones del teatro de finales del siglo XIX y que tiene como máximo representante a Henrik Ibsen.

Gracias a Henrik Ibsen el trabajo de Johnny Gavlovski está alimentándose de esa forma del cuerpo como una maquinaria que vive, siente, sufre y se desgarras, con obras como *Edda Galber*, *Espectros*, *Catilina*, *Casa de Muñecas*, sólo por nombrar algunas, que en manos del propio Gavlovski indican que “Sigmund Freud utiliza constantemente las obras de Ibsen como teatro ejemplificador de los por qué de la conducta del hombre”¹ mientras exploraba el método que dio origen al psicoanálisis.

Entonces, el cuerpo para Johnny Gavlovski está destinado a mostrar estas vicisitudes. En el cuerpo de la mujer se desprende de condición del ama de casa abnegada, para ir en busca de su destino como el caso de la versión escrita de *Casa de Muñecas* (2000), mostrando desde la intertextualidad con Ibsen la disposición de mostrar la valentía de un cuerpo que siente, que se entrega al disfrute sexual, además de una carga emocional en una tribulación de sentimientos. Para ello Ibsen es el aliciente en que se basa esta poética tal y como lo señala Germán Gómez de la Mata (1959:11): “Atraen a Ibsen el heroísmo y el ensueño, determinando tal vez esta atracción vagas reminiscencias ancestrales; le atrae el amor intenso, el amor que se sale de las vulgares afecciones y le atrae, en fin, la redención del género humano”.

2 Entrevista realizada por Andreína Gómez para el Nacional 12-05-2000

Este planteamiento es lo que mantiene latente la originalidad de Ibsen y que se expande en la liberación del dramaturgo caraqueño, que goza de un cabal ensamblaje de personajes para transponerlos en línea con referencia a su espacio, es decir, en esta dramaturgia no sólo está planteando la liberación individual del ser, sino que al tiempo se vale del contenido del dramaturgo noruego que se conoce como el creador de un teatro psicológico, y se perfila hacia la liberación de las minorías y la aceptación de la lucha de clases sociales. Por ello el teatro de Henrik Ibsen y por ende el de Johnny Gavlovski, no sólo se queda en la lectura de la profundidad de la psicología del personaje, sino que va hacia las fibras de la sociedad desde una sociocrítica, o mejor, de una mirada psicosocial.

En el teatro de Johnny Gavlovski se sienten y experimentan actitudes como el sentido del deber, la profundidad por un respeto en lo religioso, la libertad y el entusiasmo por la organización del destino. Es el cuerpo parte integral de esta composición activa, los personajes de Gavlovski se convierten en seres incomprensibles tanto en sus relaciones de comunicación como en su diatriba personal, es esa mirada dentro del espejo y no encontrar más remedio que su propia identidad desdibujada. También es fuente de personajes que requieren de la divagación en esa paridad del existir por condición natural o personal y la confusión con el medio que les rodea.

En la visión de Tennessee Williams, el teatro norteamericano se debe sustentar en las bases de una escuela del psicodrama, donde la complejidad del tema se antepone a las fuerzas internas de las sociedades, desde el teatro de Eugene O'Neill o Jack Gelber, que a su vez se refieren en temas del existencialismo como el teatro de Jean-Paul Sartre y de Albert Camus, donde el surrealismo se transforma en algo más que un simple sueño de divagaciones absurdas, para enfrentarse a la respuesta del discurso científico de la propuesta del psicoanálisis no sólo desde la óptica de Sigmund Freud, sino que también de Carl Jung, Otto Rank y Jacques Lacan, que después surgen en Julia Kristeva, y

que están de manifiesto en las conexiones de la complejidad humana, latentes en la inmanencia propia del espíritu.

SEGUNDO FRAGMENTO: La necesidad de una mirada

Se considera que la contribución del psicodrama, ayuda a comprender el movimiento de la elaboración dramaturgica, y la puesta en escena es más una revisión de la soledad que se desprende de las masas para refugiarse en la conciencia y en las construcciones del yo, que no participa activamente como un catalizador de movimientos populares —planteamineto que llevó de bandera el proceso de Brecht—, sino que procura un diálogo interno de edificación de ese sueño que aparece, atraviesa tranquilamente la fibras de la conciencia, se convierte en la postura de una condición humana capaz de desarrollar un mundo interior y entra de nuevo en el juego de la dialogía y de la alteridad. Pero entendiendo esta alteridad en la complejidad del pensamiento desde el yo, en el reflejo de la comunión con los demás entes de las conciencias que tratan de agruparse en un sólo cuerpo, pero en cada cuerpo está la fuerza interna de la independencia. Es la elaboración de un discurso que rompe con la enajenación de un conjunto regional, en una creación contra el encasillamiento de escuelas, normas y disposiciones que se despliegan en la conformidad de una conciencia, que si bien, no se aleja de una realidad, se convierte en la diferenciación del hombre como ser que siente, piensa, vive y disfruta de su cuerpo, es la complejidad de un universo capaz de generar su propio génesis y apocalipsis en un intervalo de tiempo que se define como su propio creador y amo.

Entonces la otredad está en controversia con ella misma, el sueño que se hace realidad dentro de la conciencia vive y se proyecta como la autoridad de él mismo, acción que Gavlovski toma de su experiencia como psicólogo y descubre en el fondo de sus personajes infinidad de matices, que bien pueden reaparecer como la ilusión de muchos personajes que están dentro de ellos mismos y un perso-

naje que se convierte en varios, pero que no dejan de identificarse como la sobreprotección de ellos en sí mismos.

En esta interpretación del teatro en función de las temáticas del psicodrama y el absurdo es donde Johnny Gavlovski participa activamente de esta combinación de motivos y corrientes, que le permiten arrancar desde la contradicción para eliminarse a sí mismo y luego con los restos de un edificio que derriba, constantemente remueve las fibras de la medida y se dispone a realizar el viaje a la Itaca del teatro propio, que se despliega a una correspondencia con la consonancia de la realidad universal y se transforma en la aparición de una posible aseveración de estética, permitiendo lo grotesco y lo diáfano en la misma acción, porque se desprenden para imponerse al final de cada puesta en escena.

Aunque se es bien conocido que Gavlovski es un dramaturgo de influencia en primer lugar de Tennessee Williams y luego una interminable aparición de Henrik Ibsen, permite apreciar la composición de piezas literarias que se disponen al examinar detalladamente las costuras de un vestido que se desgarrar, de una aparición que se desvanece con la luz, de un bote de basura que encierra manjares y de acercarse a los infinitos recovecos que se multiplican en un sistema de cañerías. De los estados de conciencia como la interferencia de dos y más planos de un sueño o de un ser atrapado en las alcantarillas de una gran ciudad luchando contra sus temores en los mitos, de la realidad que se aparece a cada instante y del fantasma de su mejor amigo, pero también se disfraza en la imagen de un hombre que duda de su condición machista y se desliga de todo lo que pueda cortar el hilo del poder y del orden, no se atreve a desafiar a la autoridad pero sueña con hacerlo, o el caso de los hermanos que se aman y desde el incesto son incapaces de aceptarlo para hacerse más daño, o como el azar de las culpas de dos hombres que venden sus aberraciones o se puede encontrar el motivo de un bailarín de club nocturno enamorado de su gata.

El universo de Gavlovski está inmerso en estos personajes que

luchan entre la vida y la muerte, entre el vivir y aprovecharse de la vida. Una satisfacción que no encontrará nunca el destino porque convertiría su vida en algo peor que una muerte lenta, y es que la muerte en Gavlovski actúa con mesura pero es perenne.

LA FRAGMENTACIÓN DEL SER:

Diatriba que juega contra la muerte y el arrepentimiento

La muerte es la gran protagonista de esta poética, comienza a divagar entre la propuesta para complementarse como unificación de motivos y planteamientos artísticos, que están soslayados por la soledad, atravesando la conciencia, porque en realidad es en el otro que está formado el mismo personaje, que a su vez se aleja sin arrepentirse y arrepintiéndose, es un juego infinito. Gavlovski procura no caer en las trampas hamletianas, pero expone la vacuidad de la confabulación de odio y amor al unísono para permitir la soledad más asequible. Resulta un final que permite la continuidad de una vida en la inmensidad del sueño, que arroja la psiquis del personaje.

Pero la vacuidad de la soledad está sustentada en los aspectos fundamentales del teatro de Gavlovski, que no es otra cosa que una lucha sin parar para sobrevivir a la muerte, como elemento que impide la proyección del tiempo a futuro. Como segundo punto la incorporación del cuerpo como conjunto que se destroza y se descompone poco a poco, creando la sensación de lo grotesco y oscuro, con un cuerpo enfermo que se despliega como una parte más del entorno donde los personajes se consideran atrapados en una cárcel biológica de carnes putrefactas. El tiempo está en la fila de espera de esta enumeración, la interiorización de estados atemporales que sólo se sienten en el alma de los personajes y se definen como el constante acercamiento de la finitud para proyectarse en la fría realización de un sueño, sueño que realmente no llega ser sueño propiamente dicho, pero que tampoco pertenece a una realidad. Y la soledad recibe un cuarto invitado, que es el amor como estructura de posesión, que no acepta el amor compartido, pero tampoco acepta el alejamiento

para crear una existencia insoportable del personaje que le acompaña y no es más que la diatriba, es la constante aspiración del amor en oposición del odio, que se refieren al mismo sentimiento.

Esta poética sustentada en la soledad del hombre y a su vez esta soledad provocada por los cuatro factores presentados. Gavlovski permite el acercamiento desde personajes como Raimundo, en *Concierto para Tres Silencios* (1990) que vive en la soledad de un devenir donde la muerte es la principal invitada y él no entiende la asociación entre las alucinaciones, que puede acercarse para percibir las y admitir que su cuerpo poco a poco se enfrenta a la muerte por su descomposición. Esta pieza guarda relación con *Vaivén* de Samuel Beckett donde tres mujeres no se dan cuenta de su muerte y continúan hablando de manera muy pausada, estos personajes conocen el significado de la muerte pero no la aceptan simplemente por la condición en que se encuentran o simplemente sueñan con estar muertos. Es la relación de Raimundo con la mujer de negro que lo visita cada noche y cada vez que duerme, y que por último lo consume; esta estructura se repite en *La Última Sesión* (2000), donde Jorge no admite su final porque no es capaz de suicidarse, entonces Eduardo toma la muerte en sus manos y luego de un traspaso de culpas, Jorge asume las suyas y las de Eduardo. Pero el sentido del asesinato no queda en la expiación del pecado, es sólo la confrontación de un hombre con un destino que no debe ser evitado.

Para ello, Gavlovski maneja el lenguaje con el ahorro de la frase y la palabra que confirme la existencia de un problema que está sin resolver y lo más seguro es que nunca llegue a solucionarse. Esta muerte en Gavlovski es la compilación de un sin fin de planteamientos de carácter sexual que se despliegan de la filiación del autor con los psicoanalistas, y es que la muerte participa como catalizadora de un estado de placer capaz de absorber las características propias de los personajes y dejarlos avanzar hacia la conformidad de un estadio de la realidad, romper los tabúes que están previamente establecidos, como en el caso de Irene y Ricardo en *El Vuelo*, que se aman, pero

este amor surge desde la muerte de la madre. Se asumen la postura de un requerimiento sexual tras la muerte de la madre y permite esta especie de relación de carácter incestuoso que no llega a culminarse, pero queda en suspenso por la huída de Irene.

La muerte es una satisfacción sexual cuando un personaje lo recrea desde su óptica, como Xilon de Harmonia en *Taquilla para palabras no dichas*, y su amigo Mythus que no es otra cosa que un sueño, Xilon lo asesina y juega con él hasta el punto de interpolar, se puede llegar a suponer la necrofilia desde un juego de interpretación y desdoblamiento del personaje. De la misma manera Javier en *Hombre* (1990) lucha con los espíritus de sus víctimas, prevalece su triunfo y los muertos regresan a su mundo, o pudo ser simplemente la imaginación de Javier por el sentido de culpabilidad. Pero en realidad el punto de mayor fuerza de un hombre enfrentado a esta finitud de la vida y la marca de muerte está en la relación de David y Erasmo en *Habitante de fin de los tiempos*, donde compiten el uno por el otro en función de una reafirmación sexual de identidad, Erasmo es homosexual y David heterosexual, este último ceñido por el sida, pero esta relación les permite afinar sus orientaciones y además, permite la incorporación de un amor ineludible de David con Janice su esposa, que también padece el virus, aunque no está porque decide alejarse y borrar toda esta realidad.

Para entrar en el fenómeno del cuerpo en la descomposición del mismo y esa laceración del personaje, está la indeterminada contradicción de *Los Puentes Rotos*, Marcia ve cómo su cuerpo cambia por un hijo en comparación con su madre y su abuela que caen en el abandono y tratan de romper con las espirales que encierran sus vidas. Sin embargo, el destino de Marcia, de su madre y de su abuela se ven teñidos del mismo color y de las mismas características, para convertirse en mujeres de edad madura, sin ninguna posibilidad de llegar a la felicidad que se les esconde a cada instante. Pero este ejercicio del cuerpo atrapado en las fantasías se deja clarificar en *Más Allá de la Vida*, donde el espectro del padre aparece y la madre

de Carlos cada día está más anciana y trata de revivir con su esposo las aventuras y recuerdos de juventud, para tal efecto, el fantasma baja cada día y habla con ella, pero está sólo en su conciencia y se desvincula completamente, además la madre ve en su hijo Carlos la compensación del padre; vuelve Gavlovski a retomar estas estructuras incestuosas que lo atosigan y persiguen en cada una de sus obras. Las piezas del cuerpo lacerado están tan sustentadas sobre estructuras de dolor y de complicidad sobre lo irrealizable, que los personajes se desvinculan de la realidad y se disfrazan sobre espíritus y apariciones, como en *Las Sillas* de Ionesco, en un mundo donde todo puede estar y existir. Entonces la laceración no sólo está en lo físico, sino que se escapa hacia la conformidad de la psiquis, se detiene en un estado de correspondencia entre el cuerpo que sostiene esta fuerza y se adapta, de esta manera, se encuentra de igual forma a Beckett en *Esperando a Godot*.

La complicidad de este teatro está definido desde la continuidad del hilo de la prolongación del tiempo hacia la incorporación de seres etéreos, que en el caso de Gavlovski está más internalizado en instantes antes de la muerte, o en momentos de un sueño donde el tiempo realmente está en función de esta división de la que Mircea Eliade señala como la división entre tiempo sagrado y el tiempo profano y sobre el cual Octavio Paz, indica esa división de estados espaciales que permiten la incorporación de un detenimiento o una aceleración del tiempo, puesto que todo o nada puede transcurrir. *Hombre* sencillamente puede tener una intertextualidad con *Transpoint*, en el sentido de la estimulación de los sentidos y de la orientación de la acción por la heroína que en este caso es la culpa por las traiciones de Javier, al igual que el personaje de la película, y que también vive en estados de relajación o de tensión tan altos que el tiempo tiende a adaptarse a la psiquis y se reafirma la tesis de San Agustín, cuando afirmaba que el tiempo se refugia en el alma, pero en las piezas de Gavlovski vive desde la conciencia de piezas como *Hola tú*, donde dos personajes que son el mismo se detienen a pensar sobre su existencia y el tiempo regresa a cada instante dando saltos y da un sentido de absurdo.

En definitiva el teatro de Gavlovski admite la interpretación de un conjunto de visiones que adicionan esta dramaturgia como una de las corrientes más representables del teatro en Venezuela, y continúa en beneficio de la literatura desde este planteamiento del teatro psicológico aplicado al entorno venezolano y lo proyecta hacia la literatura Latinoamericana y universal.

San Cristóbal, 2003

REFERENCIAS

- Bajtín, M. (2000). *Yo también soy. Fragmentos sobre el otro*. México: Alfaguara.
- Blanchot, M. (1970). *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila.
- Kristeva, J. (1989). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kristeva, J. (1995). *Las nuevas enfermedades del alma*. Madrid: Cátedra.
- Barrios, A., Mannarino, C. e Izaguirre, E. (1997). *Dramaturgia venezolana del siglo XX*. Caracas: ITI-UNESCO.
- Boal, A. (1985). *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. México: Nueva imagen.
- Chocrón, Isaac. *Sueño y tragedia en el teatro norteamericano*. Caracas: Alfadil.
- De La Parra, M. (1995). *Cartas a un joven dramaturgo*. Santiago de Chile: Dolmes ediciones.
- Eliade, M. (1973). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama.
- Freud, S. (2000). *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza.
- Freud, S. (1973). *El yo y el ello*. Madrid: Alianza.
- Fromm, E. (1995). *El arte de amar*. Buenos Aires: Paidós.
- Gavlovski, J. (2000). *Ibsen precursor del psicoanálisis*. Entrevista realizada por Andreína Gómez. 15/05/2000. Caracas: Diario El Nacional.

- Gavlovski, J. (1991). *Los puentes rotos/Más allá de la vida*. Caracas: Pomaire.
- Gavlovski, J. (1992). *El Teatro de Gavlovski: Concierto para tres silencios. Taquilla para palabras no dichas*. Hombre. Caracas: Pomaire.
- Gavlovski, J. (1992). *El Vuelo*. Volumen II. Caracas: Arte atid.
- Gavlovski, J. (1995). *Ruido de Piedras*. Caracas: Pomaire.
- Gavlovski, J. (1996). *Habitante del Fin de los Tiempos*. Caracas: Arte atid.
- Gómez De la Mata, G. (1959). *Prólogo al teatro de Henrik Ibsen*. 2º ed. Madrid: Aguilar.
- Ibsen, H. (1959). *Teatro completo de Henrik Ibsen*. 2º ed. Madrid: Aguilar.
- Jung, C. (1992). *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Luis de Caralt.
- Lacan, J. (1998). Aún. *El seminario de Jacques Lacan*. Libro 20. Buenos Aires: Paidós.
- Muguercia, M. (1996). *Teatro y Utopía*. Maracaibo: Universidad del Zulia.

