

REPÚBLICA DE PANAMÁ

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ

Facultad de Bellas Artes

Escuela de Arte Teatral

ANÁLISIS CRÍTICO EN LA DRAMATURGIA DE LAS AVES, DE JARL RICARDO

BABOT

Por Sofía Isabel Cedeño Chavarría

Cédula: 4-800-467

Panamá, República de Panamá

2020

REPÚBLICA DE PANAMÁ

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ

Facultad de Bellas Artes

Escuela de Arte Teatral

ANÁLISIS CRÍTICO EN LA DRAMATURGIA DE LAS AVES, DE JARL RICARDO

BABOT

Por Sofía Isabel Cedeño Chavarría

Cédula: 4-800-467

Trabajo de grado presentado para
obtener el título de Licenciada en Bellas
Artes con especialización en Arte Teatral
otorgado por la Universidad de Panamá.

Panamá, República de Panamá

2020

Dirigido al cuerpo de docentes de la FACULTAD DE BELLAS ARTES, ESCUELA DE ARTE TEATRAL.

Los miembros que pertenecen a la Comisión responsable de evaluar este trabajo de graduación llevado a cabo por SOFÍA ISABEL CEDEÑO CHAVARRÍA, lo encuentran satisfactorio y recomienda que sea aprobado.

Asesor

Jurado

Jurado

Agradecimientos: a mi familia, que, a través de la distancia, siempre me apoyó. A Gardenia, mi compañera, iniciamos y culminamos juntas esta hermosa carrera. Y a mi asesor, Alex Mariscal, quien, con mucha paciencia y cariño, me guio en este trabajo, en medio de la pandemia por la Covid-19.

Índice

Introducción	5
1. Aspectos conceptuales	7
2. Problemas destacados; planteamiento	9
3. Aspectos teóricos	11
4. Hipótesis del trabajo	16
5. Método	16
6. Análisis crítico en la dramaturgia de <u>Las aves</u> , de Jarl Ricardo Babot	16-47
6.1. Escritura, dicción y ficción dramática	16-30
6.1.1. Escritura y dicción	17
6.1.2. Ficción dramática	25
6.2. Tiempo	30
6.3. Espacio	33
6.4. Personaje	38
6.5. Visión	44
Conclusiones	48
Obras citadas	54

Introducción

La historia del teatro occidental remonta sus comienzos a los rituales de la cultura de la Antigua Grecia. Con el ditirambo y la astucia de Tespis nace un nuevo género de escritura, el drama, que da nombre al protagonista. Posteriormente, Esquilo introduce en el teatro un segundo actor, el deuteragonista y Sófocles, un tercero, el tritagonista. En base a los aportes de cada uno de ellos, la dramaturgia, término acuñado para designar los modos dramáticos de representar argumentos, se va enriqueciendo y distinguiendo, por su modo representacional, de los otros géneros escritos del mundo griego, a saber: la lírica y la épica, tal como lo sustenta Aristóteles en La poética.

Tras los años, el crecimiento del género dramático evoluciona y descubre otras formas diferentes a la clásica tragedia, dotando a la escena nuevos avistamientos, influenciados por los nuevos movimientos literarios, corrientes filosóficas y tendencias estéticas de cada nueva época. Entre estas influencias, se puede señalar, en la posguerra, el surgimiento del teatro simbolista, el existencialista, el contemporáneo y el teatro experimental.

Según “La dramaturgia panameña”, de Rodríguez, H., el teatro panameño decide tomar forma propia en 1937 con La cucarachita Mandinga, de Rogelio Sinán y Gonzalo Brenes. Sin embargo, en Panamá, la primera pieza dramática conocida como tal fue La política del mundo (1809) del dramaturgo Víctor de la Guardia y Ayala y, en 1853, se reconoce al segundo dramaturgo panameño, Tomás Martín Feullet, ambos nacionalizados para ese tiempo como gran colombianos. Poco a poco fueron surgiendo más dramaturgos, la mayoría aficionados, pero es hasta las décadas de 1960 y 1970 que nos vamos a encontrar con un grupo de escritores, que de alguna manera sustentan el término dramaturgia panameña, entre ellos, Jarl Ricardo Babot.

La dramaturgia contemporánea de Jarl Ricardo Babot, pertenece a la postguerra y plantea Rodríguez, H., que se puede dividir en dos tipos. El primero se ha denominado subterráneo, que se distingue por crear personajes profundos y con una retorcida psicología. A saber, sus primeras obras de teatro son de este tipo. Podemos mencionar El interior del pacífico reloj, La fiera en el jardín, Preguntas en la oscuridad, El viejo león, Imitación y Las aves, esta última es la obra objeto de este estudio. Al segundo grupo de obras se le denominó de tipo social, éstas apuntan a un teatro del absurdo y con una línea conductora brechtiana, siendo Aspinwall su obra más representativa.

Las aves, de Babot, fue premiada en el Concurso Nacional de Literatura Ricardo Miró 1979, del Instituto Nacional de Cultura, en la sección teatro, y su primera versión impresa se publicó en la Editorial Mariano Arosemena en el año 1980. Su anécdota cuenta la historia de un padre, Gaspar, un criador de aves, y su hija, Nina, quien llegó allí después de separarse de su esposo, hace ya cuatro meses. Un día, padre e hija reciben con mucha aprensión la noticia de la visita de Renata, hermana mayor de Gaspar y tía de Nina, a quien ambos no veían desde hacía muchos años. De ahí, que la llegada de esta misteriosa mujer a la remota casa de campo, al parecer el único familiar que tienen, trae a flote, sobre padre e hija, oscuros fantasmas y dolorosos recuerdos del pasado.

Cabe destacar que el solo hecho de la llegada de la carta anunciando la visita de la tía Renata, desata la tormenta y la alteración psicológica sobre Gaspar y sobre Nina, al punto de llevarlos a la histeria y la confrontación. Naturalmente, Nina, al no recibir colaboración de su padre para desvelar los misterios que los envuelven de tensión y miedo, en un arranque de ira expone y exige agresivamente respuestas de su tía, en consecuencia, ésta huye a refugiarse en su habitación. Momentos después, Nina, que sale al patio gritando que Renata ha muerto,

encuentra a Gaspar con las manos ensangrentadas. Entonces Gaspar manifiesta que ha matado a todas sus aves y que por fin son libres.

Se hará una crítica teatral exhaustiva de Las aves, de Jarl Ricardo Babot, siguiendo el método y la teoría de José Luis García Barrientos, tal como lo expone en su obra: Cómo se comenta una obra de teatro. Este autor plantea que los elementos fundamentales del drama son el espacio, el tiempo, el personaje y la visión, y vale tanto para analizar la obra de teatro como el espectáculo. Además, el enfoque metodológico general está basado en investigación cualitativa desde una perspectiva hermenéutica y fenomenológica.

La primera parte del trabajo consiste en la descripción del diseño de investigación. La descripción de los aspectos metodológicos: 1. Aspectos conceptuales 2. Problemas destacados: planteamiento, 3. Aspectos teóricos e hipótesis de trabajo.

En la segunda parte se registra detalladamente el desarrollo de la investigación, que consiste en adentrarse en una interacción subjetiva e intuitiva con el texto de la obra, con el fin de construir o reconstruir una lectura profunda de los elementos estructurales del texto o de la puesta. Se comprende que el contenido recabado, a su vez, permitirá en una segunda reescritura, la construcción de una interpretación desde la perspectiva personal a modo de crítica teatral.

En síntesis, este proceso de análisis se concretará a través de la examinación solo de los elementos señalados por García: Escritura, dicción y ficción dramática, espacio, personaje, tiempo y visión.

1. Aspectos conceptuales

Para la definición de los conceptos fundamentales y metodológicos que son necesarios para comprender el trabajo llevado a cabo en esta investigación, utilizaré la obra

de José Luis García Barrientos: Cómo se comenta una obra de teatro. Como el objeto de estudio es el texto de una obra del género drama es necesario establecer el contexto teórico que guiará el estudio para que no sean confundidos con las denominaciones más populares o coloquiales.

En este sentido usaremos el término “texto” en su acepción restringida de objeto escrito o fijado que transcribe, reproduce o describe el espectáculo teatral. El “texto dramático” se perfila como el documento fundamental para el estudio del drama y resulta ser, de acuerdo con la tipología anterior, un texto lingüístico, de referencia verbal y no verbal, reproductivo y descriptivo (representación escénica). Adicionalmente, denominaremos “obra dramática” a la codificación literaria del texto dramático. La codificación literaria dota a la obra de una cierta autonomía representativa, que permite acceder al drama a través de la lectura, es decir, de la experiencia genuinamente literaria (García 28-29).

De acuerdo con García, la dramaturgia, la teoría del drama, es el estudio de las posibles maneras de disponer una historia para su representación teatral; pero con una actitud comparativa, atenta precisamente más a las diferencias que a las similitudes (30). Además, define la dramaturgia como práctica del drama o del modo dramático de representar argumentos (31). El drama encuentra así su definición en el interior de un modelo teórico del que ocupa la posición central: ESCENIFICACIÓN —> DRAMA —> FÁBULA (26)

De esta forma, García propone el estudio de los cuatro elementos fundamentales del drama: espacio, tiempo, personaje y público. Incluyendo la escritura, dicción y ficción dramática:

1. Escritura, dicción y ficción. Corresponde a todas las anotaciones de tipo escrito: diálogos, acotaciones, paratexto crítico y autorial, acotaciones y texto.

2. Tiempo. Temporalidad correspondiente al plano de la ficción (virtual) y al de la representación escénica.
3. Espacio. Espacialidad donde transcurre la acción, dimensión ficticia y real, y su relación entre los actores y el público.
4. Personaje. Diferenciación entre los grados de representación de un personaje y su descripción como recurso dramático: papel, reparto, personaje dramático.
5. Visión. Perspectiva y recepción en el público: identificación y/o extrañamiento.

2. Problemas destacados; planteamiento

Como describe Rodríguez, H., el teatro panameño decide tomar forma propia en 1937 con La cucarachita Mandinga, de Rogelio Sinán y Gonzalo Brenes. Pero es hasta las décadas de 1960 y 1970 que nos vamos a encontrar con un grupo de escritores, que de alguna manera sustentan el término dramaturgia panameña. Pertenecen a esta primera década las primeras obras de José de Jesús Martínez, Miguel Moreno, Ernesto Endara, Carlos García de Paredes y José Ávila. A la segunda, Agustín del Rosario, Eustorgio Chong Ruiz, Jarl Ricardo Babot, Manuel De La Rosa y Raúl Leis.

El teatro de Jarl Ricardo Babot, autor de Las aves y obra de teatro que se investigará, se puede dividir en dos tipos, uno que él ha llamado subterráneo y el otro de tipo social. Sin duda, dice Rodríguez, H.:

El primero es el más destacable porque es en esas obras donde él demuestra su conocimiento de la técnica dramaturgía y en donde logra crear personajes profundos, de una retorcida psicología que, sin embargo, viven en un mundo distinto al nuestro y por tanto distantes y etéreos. (s.f.)

Por eso resulta tan inquietante la obra de teatro Las aves, la complejidad psicológica que se le construye a los personajes hace cuestionarse, en más de una ocasión, las verdaderas intenciones de sus diálogos, el caos interno que consume a cada uno de ellos, cada huella incrustada en sus seres y la simbología que se le atribuye a ciertos objetos, rebozados de un lenguaje poético.

En su obra Antología crítica de la dramaturgia panameña, Badano dice:

Babot inicia, en Panamá, un acercamiento al teatro de vanguardia, y sobre la obra Las aves, adiciona: “la idea del naufragio familiar ronda los climas del texto... Es el tiempo del poeta el que prevalece, no el narrativo. Aquí es donde Babot se funde con su lenguaje poético. Las aves son símbolos de espectros que atrapan a la niña, a la tía y al padre, recuerdos de muertos, voces, cadenas psicológicas... En este espacio espectral de palabras entredichas hay mínimas cosas reales’’. (238-239)

Por otro lado, Mariscal, dice:

Creo que Las aves es una obra metafórica, a través de la cual, Babot, trata de expresar su valoración del hombre actual y su humanidad. La vida es más que un juego terrible, y el hombre no es trascendente. Por ello, el hombre vive aterrado, en su propia jaula, y la mayoría del tiempo por miedo y deseos de proteger al ser amado; también con deseos de castigarlo o destruirlo. El hombre no puede entender el absurdo de la vida. (Jarl Ricardo Babot; ... 42-43)

Al abordar el análisis de la obra Las aves, de Jarl Ricardo Babot, habría que destacar que existe escasez de trabajos investigativos que analicen ampliamente la dramaturgia

panameña. De hecho, con estas cualidades solo se pueden mencionar La dramaturgia panameña, por Héctor Rodríguez, donde hace un recuento de la historia del teatro en Panamá y describe sintéticamente una gran cantidad de dramaturgos panameños que han surgido a través de los años y Antología crítica de la dramaturgia panameña, por Alondra Badano, quien estudia con mayor profundidad una selección de 19 dramaturgos nacionales, la mayoría de ellos, ganadores del Premio Ricardo Miró, sección teatro, desde el año 1939 hasta el 2000.

3. Aspectos teóricos

En relación al paradigma en el que se encuadra esta investigación es importante anotar que fue el constructivismo que dio sentido a una investigación de asuntos subjetivos, en oposición a los de tipo objetivos como los del mundo de las ciencias duras tal como plantean Hernández, et al, en el capítulo nueve de Metodología de la investigación. Es por ello que el enfoque metodológico general de este estudio está basado en la investigación cualitativa desde una perspectiva hermenéutica y fenomenológica. También plantean Hernández, et al, que esta línea investigativa tiene sus primeros cimientos en Immanuel Kant (siglo XVIII), quien señala básicamente que el mundo que conocemos es construido por la mente humana. Las “cosas” en sí mismas existen, pero nosotros las apreciamos del modo como es capaz de percibir las nuestra mente. Otro autor clave para esta corriente paradigmática es Max Weber (1864-1920), quien introduce el término *verstehen* o entender, reconoce que además de la descripción y medición de variables sociales, deben considerarse los significados subjetivos y la comprensión del contexto donde ocurre el fenómeno. Por eso, dice Martens (2005), argumenta Hernández, et al:

No hay una realidad objetiva, la realidad es edificada socialmente, por consecuencia, múltiples construcciones mentales pueden ser ‘aprehendidas’ sobre ésta, algunas de

las cuales pueden estar en conflicto con otras; de este modo, las percepciones de la realidad son modificadas a través del proceso del estudio. (6)

De esta manera, el resultado de la investigación rondará las áreas de la crítica teatral, pero con la adición de observaciones y comentarios personales o interpretativos, o como lo denomina García: hacer un comentario. Éste mismo dice: “por eso, el comentario no puede ser sino una modalidad de la crítica, respuesta explícita, contestación a las palabras del texto y no sólo asimilación de ellas, respuesta quizá más espontánea, menos apabullantemente mediatizada” (16).

Roland Barthes (1966b), citado por García, “sitúa la crítica entre la teoría y la lectura: lectura-crítica-teoría. La teoría asume como objeto de estudio la construcción, característicamente plural, del significado literario, ya que la obra literaria ‘detenta al mismo tiempo muchos sentidos’”. García añade que “la tarea de la crítica es actualizar los significados de una obra particular y supone arriesgarse a dotarla de uno o varios sentidos entre los posibles (y mejor aún si es entre los plausibles). Es, pues, interpretación o ‘lectura’ en el sentido figurado” (19).

Cita Mariscal, en su trabajo de investigación cualitativa con enfoque hermenéutico y fenomenológico, quien también aplica el método de García, Cómo se comenta una obra de teatro, que:

En tanto el análisis se centra en el campo de los fenómenos tales como son experimentados por el individuo investigador (Merlino 52-54) afirmamos que es un acercamiento fenomenológico; es decir, el investigador entra en un coloquio con cada uno de los elementos teatrales, describiéndolos, valorándolos e interpretándolos según su propia experticia y su conocimiento de las leyes propias de la dramaturgia. (5)

Para la comprensión de esta perspectiva de diálogo del investigador con el texto dramático, se siguió la aplicación del método de García, tal como lo realizaron cinco investigadores cubanos coordinados por el propio García, obra publicada con el título: Análisis de la dramaturgia cubana actual. De este trabajo se examinaron con minuciosidad: Claves de la dramaturgia de Nara Mansur, por Christophe Herzog; Claves de la dramaturgia de Norge Espinosa, por Federico López Terra; y Claves de la dramaturgia de Ulises Rodríguez Febles, por José Luis García Barrientos.

También se estudiaron los dos únicos trabajos realizados en Panamá, que han desarrollado un estudio de la crítica teatral desde el enfoque hermenéutico fenomenológico a partir de la metodología de José Luis García Barrientos, como lo son: El concepto de la vida y la muerte en Juicio Final, de José De Jesús Martínez, por Alex Mariscal (2016), y la tesis de maestría titulada Análisis dramaturgico del texto Desaparecidos (Premio Miró 2015), de Alex Mariscal, por Lissette Rodríguez (2019).

En relación a la técnica de recabación de datos, o método propiamente dicho, propuesto para esta investigación, es el lector, es decir, el investigador, se expresa Sevilla:

Quien con su mirada busca la trama oculta de lo bello en la obra del mundo...; el solícito mirante cuyo quehacer se centra en tratar de ‘ver’ la verdad de la realidad toda, en contemplar la esencia misma del drama de la vida... Esta actitud filosófica mostrativa (fenomenológica) e interpretativa (hermenéutica) del hecho creador es también creadora de conocimiento. (32-33)

Sobre la obra objeto de análisis, aunque con una estructura aristotélica, tiene una serie de elementos teatrales más contemporáneos, tales como, unos diálogos cargados de simbolismos y situaciones que se pueden ameritar complejas, hasta de complicación existencialista. Cabe decir sobre Babot, que nace durante la Segunda Guerra Mundial, y que,

tal vez, por ello, sobre todo en sus obras subterráneas, los individuos, sus personajes, están en lugares remotos y en aparentes conflictos existenciales. Por eso, al aparentar ser un texto con influencias de algunos movimientos literarios y corrientes filosóficas, que surgen postguerra, es necesario conocer un poco de qué tratan estas formas de hacer teatro.

El simbolismo, según el sitio web *Gramos de teatro*, es un movimiento literario, fundamentalmente poético, que nace en Francia a finales del siglo XIX, con la obra lírica de Baudelaire (1821-1867), Verlaine (1844-1896), Rimbaud (1854-1891) y Mallarmé (1842-1898). Se suele definir como una reacción frente al realismo imperante, pero en realidad ambos movimientos se desarrollaron de forma independiente y paralela. El simbolismo se propone ir más allá de lo sensible: para los simbolistas la realidad encierra, tras sus apariencias, significaciones profundas o afinidades insospechadas con los estados de ánimo” (s.f.). Sobre este mismo concepto, Arévalo (2017) expone, “los simbolistas consideran que el mundo es un misterio a descubrir; por eso los poetas tienen que unir los lazos entre los objetos”.

También es notable en la construcción de Babot, la fracturación de los personajes y los lugares aislados. Esta combinación crea una atmósfera con una resonancia existencial, donde el desarraigo y los traumas psicológicos enrarecen lo que aparentemente es un drama realista transformándolo en un drama contemporáneo. En el contexto mundial, el existencialismo, por su parte, surgió en el período de entreguerras y tiene su máximo momento de esplendor tras la Segunda Guerra Mundial, particularmente en Francia. Como uno de los precursores, cita Mariscal:

Sartre (1905-1980) deriva su concepción sobre el hombre, cuya idea central es atea, y fenomenológica: el hombre es un proyecto que se vive subjetivamente, donde el hombre es responsable de sí mismo y de todos los hombres, está destinado a la

libertad y esa libertad trae consigo los sentimientos de angustia, desamparo y desesperación. (6)

Como se ha mencionado en párrafos anteriores, era de esperarse de un autor poeta, incluir figuras retóricas en su texto. En efecto, Las aves no se escapa de ello, empezando por el título, además de las relaciones semánticas que Babot establece, al transcurrir la obra, entre sus personajes con objetos y colores en particular. Podría atribuírsele el término realismo simbólico, un tipo de teatro que surge post-guerra civil en España, donde destacaría Antonio Buero Vallejo (1916-2000), mencionado en el sitio web *Gramos de teatro*. Su producción es aparentemente realista, ya que, muestra situaciones y ambientes cotidianos; pero detrás de la verosimilitud se esconden símbolos que debemos desentrañar para comprender la historia plenamente. Por eso, se suele acreditar a sus obras como realismo simbólico. Es constante hallar en ellas el tema de la búsqueda de la verdad, oculta por errores cometidos en el pasado. (s.f.). Ya decía Badano de Babot:

... se observan en sus textos las huellas del teatro europeo de la postguerra y la ruptura con la exposición tradicional del discurso... (20). Aquí es donde Babot se funde con su lenguaje poético... En este espacio espectral de palabras entredichas hay mínimas cosas reales. (239)

Con el declive de la aristocracia y el auge de la burguesía, surge un nuevo público para el teatro, que demanda temas y formas distintas al melodrama (que hasta entonces triunfaba en los escenarios). Por si fuera poco, se expone en el blog *Teatro canal*, el mundo se ve sacudido por dos guerras mundiales, que obligaron a muchos dramaturgos a tomar un punto de vista más social o político en sus obras. Las teorías variaron mucho según la época y el país, pero hubo una regla común a todo el teatro contemporáneo: se acabaron las normas del pasado.

Englobando a todas las obras del siglo XX, el teatro contemporáneo ha dado mucho de qué hablar con su amplia gama y heterogeneidad teatral, dándole paso a los dramaturgos más inquietos para producir obras intrigantes. Así, tenemos a nuestro autor panameño Jarl Ricardo Babot instalado en esta época, resaltando por la construcción de sus fábulas y la complejidad de sus personajes, sin dejar atrás la base estructural aristotélica y la poesía.

En resumen, las lecturas preliminares de este estudio indican que Las aves tiene referencias en las unidades clásicas de tiempo y de lugar, pero aun así se comunica como un drama contemporáneo. Entonces cabe cuestionarse, ¿cómo es que Babot logra articular su dramaturgia, para integrar en una unidad de lugar, generalmente solitario o remoto, personajes psicológicamente muy complejos y angustiados con diálogos poéticos, en interacción con objetos lúdicos para crear una forma de realismo, pero al mismo tiempo atmósferas con reminiscencias existenciales y expresividad simbólicas?

4. Hipótesis de trabajo (Objetivo)

Dado que esta es una investigación cualitativa de orden hermenéutica-fenomenológica, no se propone una hipótesis propiamente. Sin embargo, basado en la revisión de literatura, se presume que en los elementos de Las aves y otras obras del autor se construyen personajes con conflictos existenciales y psicológicamente muy angustiados, en un universo aislado, a través de la combinación de un diálogo poético, de pausas y silencios, altamente simbólico.

5. Método

La metodología específica para este análisis está ampliamente desarrollada en la obra: Cómo se comenta una obra de teatro, y en Análisis de la dramaturgia cubana actual, de José

Luis García Barrientos. Se analizarán los siguientes elementos del texto Las aves, de Jarl Ricardo Babot,

- a) Escritura, dicción y ficción dramática,
- b) Tiempo,
- c) Espacio,
- d) Personaje, y
- e) Visión

6. Análisis crítico en la dramaturgia de Las aves, de Jarl Ricardo Babot

6. 1. Escritura, dicción y ficción dramática

6. 1. 1. Escritura y dicción

El paratexto es el primer elemento que José Luis García Barrientos propone estudiar en una obra de teatro. El término paratexto proviene de dos vocablos latinos: ‘para’, ‘junto’ o al lado de; y ‘textum’, ‘texto’ (Saucedo, 2012). En otras palabras, todo escrito que esté fuera de los límites del texto (diálogos y acotaciones), como lo son: el título de la obra, la lista de personajes, apartados, notas del autor o del editor.

García clasifica el paratexto en dos grupos: autoral y crítico, al mismo tiempo, los distingue por la posición en que estén, como: preliminar, posliminar o interliminar (37).

El primer paratexto que se encuentra en Las aves es de tipo crítico preliminar, es decir, información que se debe a los editores o estudiosos. En este caso, se debe al editorial, pues, nos hace saber que “la obra fue galardonada con el Premio Ricardo Miró en la sección

Teatro en el año de 1979, realizando un tiraje de dos mil (2.000) ejemplares por la Impresora de La Nación en el Instituto Nacional de Cultura en 1980, Panamá”.

Seguido, encontraremos varios paratextos de tipo autorial preliminar. En orden de aparición tenemos: el título de la obra, “Las aves”; la descripción del tipo de secuencia, “obra en dos actos”; la lista de personajes, “Renata, Nina, Gaspar”; el espacio dramático, “la acción transcurre en una casa de campo”; y el tiempo de la fábula, “nuestros días”. De esta manera, el dramaturgo comienza describiendo algunas características del universo que descubriremos tras continuar la lectura.

El segundo elemento a estudiar es el texto, que equivale únicamente a las acotaciones y a los diálogos. Según García, una acotación es “la notación de los componentes extraverbales y paraverbales (volumen, tono, intención, acento, etc.) de la representación, virtual o actualizada, de un drama” (37). Por ello, clasifica las acotaciones dependiendo de la función en: dramáticas, extra-dramáticas y meta-dramáticas. Y por referencias en: personales nominativas, paraverbales, corporales, psicológicas, operativas; espaciales; temporales; y sonoras, cuáles serán desarrolladas a continuación.

Luego de tener influencia de dramaturgos como Pirandello, Beckett, Pinter, entre otros, es muy común hallar en el texto de Las aves una gran cantidad de acotaciones temporales como pausa y silencio, pudiendo denominarse con el término dramaturgia de silencios. Resulta curioso el tratamiento que el autor le da a sus pausas, pues, van transformándose a lo largo de la obra en pausas más específicas, como lo son: “pausa larga y pausa muy breve” (30), “larguísima pausa” (32) y “pausa breve” (37). Podría decirse que la distinción de estas pausas busca crear un ritmo con dinámica activa entre el sonido y el silencio.

Otro tipo de acotaciones que hallaremos protagonizando en el texto de Babot, desde la página doce hasta la cuarenta, son las de tipo paraverbal y operativa. Sobre todo, las acotaciones paraverbales, que denotan entonación, actitud o intención del diálogo, y que incrementan su cantidad durante el segundo acto, promoviendo el aumento de la tensión entre los personajes y haciéndonos saber que las emociones de éstos están cambiando, e incluso llegando a su límite.

Tal es el caso de Nina, que en la primera escena que tiene con su tía Renata en el segundo acto, se le adiciona el adjetivo “sombría” (33), demostrando un cambio de actitud radical hacia su tía. Este cambio termina produciendo en Nina tanta presión que el autor decide referirse a la intención final como “estallando” (35), dejando en claro que el caos psicológico dentro de Nina se había desbordado.

En cuanto a las acotaciones operativas, que equivalen a la esfera de la acción, cabe destacar el reiterado uso del verbo reír. Aunque, en mi libertad interpretativa, considero que muchas veces, dicho verbo también funciona como una acotación paraverbal, ya que, además, está escrito en gerundio o la forma impersonal de un verbo, agregándole una cualidad a la manera de decir o leer el diálogo, por ejemplo: “(Riendo) ¡Nunca habías comido tantos dulces!” (16). Sin embargo, la mayoría de las veces corresponden a la operatividad de una acción, o más bien, sirviendo como sustituto de la verdadera acción que se esconde tras la risa. Tal vez así, reír, sustituye al verbo en infinitivo, ocultar, que aparentemente genera nerviosismo y angustia en los personajes:

GASPAR: (Inmóvil, de pronto). Me besaba... la punta de los dedos luego de que... (Ríe)... Me ordenaba hacer de estatua... Durante algunas horas... Sin permitirme... el menor movimiento... (19)

(...)

RENATA: Y no dejan dormir, supongo. (Ríe). De todas maneras, yo nunca duermo. Nunca duermo. Lo único que logro es la duermevela. (Ríe otra vez) ... Ahora será duermevela con cantos de aves. (De pronto. A Nina). Nina, me quedará muerta durante la duermevela? (25).

A pesar de la cantidad variada en el uso de los diferentes tipos de acotaciones, en Las aves se encuentran todas las descritas por García. Como mencioné en los párrafos anteriores, Babot utiliza una gran cantidad de acotaciones temporales, paraverbales y operativas. Y respecto a las otras, o sea, las acotaciones personales nominativas, corporales, psicológicas; espaciales y sonoras, están en menor cantidad.

Si contabilizamos las veces que se usan cada una de las acotaciones, en orden descendente, se encuentran 53 acotaciones de tipo temporal, 46 de tipo operativo, 45 paraverbales, 13 nominativas, 10 corporales: 8 de expresión y 2 de apariencia, 6 sonoras, 5 espaciales y 4 psicológicas.

Para ejemplificar, las nominativas que son las que nombran a los interlocutores, en Las aves se encontrarán más durante primer acto: “Se vuelve a Nina” (15); “al hermano y señalando a Nina. A Nina, directamente” (23); “de pronto, al hermano” (25).

Las acotaciones corporales se dividen en dos: de apariencia, que se refiere al peinado, maquillaje o vestuario. En este caso, Babot, la utiliza en dos ocasiones únicamente para la descripción física de Renata: “Tiene más de setenta años. Es alta y delgada... Viste de morado con algunos motivos negros” (20), y luego, “ahora viste totalmente de negro” (32). Y el otro tipo, son las corporales de expresión, que refiere a gestos, mímicas o movimientos, y están presentes en las acotaciones: “movimientos firmes y resueltos” (20), “tose una y otra vez” (19) y “Gaspar tiembla visiblemente” (40).

A continuación, ejemplifico las acotaciones menos usadas en el texto de Las aves. Tenemos las sonoras que refieren a sonidos como música o ruidos, y que hallamos en el oxímoron “se escucha un ruido sordo”, y en “se oirá, a todo lo largo del acto, el canto de los pájaros” (11), acotación que considero clave en mi interpretación de la metáfora de la obra y que explico en el punto 6.3.

Otra de las acotaciones poco utilizadas en Las aves son las denominadas espaciales que refieren a decorados, iluminación y accesorios. Se encontrará la descripción de dos accesorios en los textos “las maletas han sido retiradas” (27), y, “el libro, junto a Nina... está en el suelo, abierto” (40). Así como la descripción del decorado al iniciar el primer y segundo acto, y al finalizar la obra:

En una casa de campo, el frente. Se advierte, pues al fondo, la casa. Construcción de dos pisos. Hay en este patio-jardín, bancos, mesas; a la izquierda, subida abrupta del terreno que cae a manera de cuchillo sobre área invisible para el público y en donde están las jaulas de las aves... (11)

(...)

El escenario es el mismo. (27)

(...)

En la casa, en el segundo piso, hay la luz de una lámpara... (40).

Finalmente, se encuentra en Las aves, cuatro acotaciones psicológicas, que refieren al mundo interno de un personaje, sentimiento o idea, como en los textos: ensimismada en sus pensamientos (11), “¿Recordando?” (16), “fuera de sí” (32) y “Renata siente su mirada” (33). A pesar de considerar, que los personajes de Las aves tienen una vida interna o psicológica

compleja, este tipo de acotación no es la única vía para demostrarlo, ya que, el autor también se encarga de reflejar esta característica por medio del diálogo, y que se ejemplifica en el punto 6.4.

Para García, el diálogo “es el componente verbal del drama, dicho efectivamente por los actores-personajes en la escenificación y transcrito en el texto dramático”. Los diálogos pueden ser escritos con intencionalidad por el dramaturgo, muchas veces sugiriendo un estilo en particular. El estilo supone que todos los personajes hablen en un mismo registro, ya sea, culto, coloquial o vulgar (44-47).

Las aves posee un diálogo de estilo coloquial, de fácil lectura. Al mismo tiempo, goza de un estilo culto y poético, añadiendo a la obra un lenguaje propio dentro de la fábula. Este lenguaje poético es usado por los tres personajes en algún punto de la obra, no obstante, muchas veces pareciera que no son comprendidos por los otros personajes, en mi opinión, más bien, prefieren hacer como que no entienden. Tal es el caso de Gaspar, quien, luego que Nina le dijera el significado que las muñecas representan para ella, niega rotundamente admitir tal analogía:

NINA: Sí... Y, sobre todo, las más hermosas. (Pausa). Todos los años recibía tres muñecas de parte de tía Renata. Tres muñecas. Llegaban como las estaciones... o ciertas aves. Pero faltó siempre la muñeca que pertenecía, que correspondía a... una determinada estación del año.

GASPAR: ¿A qué estación te refieres?

NINA: Al invierno

GASPAR: No entiendo. No entiendo. ¿De dónde has sacado todo eso, Nina?

NINA: (Casi sin prestarle atención). Al segundo año...Luego de que cumplí los siete años. Comenzó a enviarme las muñecas... tres, cada año... Y los vestidos... y el rostro de las muñecas, todo, todo... Indicaban claramente las estaciones... ¡Las mismas muñecas!... Y la expresión que tenían... (Pausa breve). Sólo que eso lo descubrí más tarde... a los once años... o tal vez un poco antes... antes... Y cuando ya estaban agrupadas cada muñeca de acuerdo a la estación, al carácter. ¡Habían sido agrupadas por mí, inconscientemente! Luego, esperaba el próximo envío... y todo, siempre, concordaba, siempre, siempre...

GASPAR: ¡No es posible, no es posible! ¡Pero qué cosas se te ocurren, qué imaginación!

NINA: Pero nunca llegó el invierno. (Pausa).

GASPAR: Nina, Nina, Nina... ¡qué cabecita la tuya!... (17-18)

En particular, estas reacciones de Gaspar a los comentarios de Nina se deben al decoro que él mismo se ha inculcado, como el respeto a los mayores y la imposibilidad de haber malas intenciones entre la familia. Además, siempre ha intentado mostrar una buena imagen de su hermana Renata o “Alfa”, siempre cuestionado por Nina. De este comportamiento hay varios ejemplos:

GASPAR: (...) No le vayas a decir a Alfa...

NINA: (...) ¿Qué no debo decirle, papá? ¿Qué estoy separada de mi esposo... o que ya no lo es? ¿Eso? Pero, ¿Por qué?... (12)

(...)

GASPAR: (Sin aliento). Ella no tuvo ninguna mala intención cuando aquello de los dulces. (...) ¿Qué otra segunda intención podía tener?

NINA: Eso me pregunté durante años. (31)

(...)

GASPAR: (...) Renata... me castigaba... Para protegerme, sí, Nina, me hacía todo aquello, ‘castigos’, para protegerme... ¡Para protegerme...!

NINA: Para protegerte, ¿de qué papá, de qué...? (37)

En efecto, un estilo poético en los diálogos, era de esperarse, ya que, Jarl Babot, es poeta, ganador del Premio Ricardo Miró en poesía, género del cual ha publicado varias obras. Por mencionar algunas: Rompeolas (Editorial Signos, Panamá, 1982); Resplandores (Ediciones Formato Dieciséis, Panamá, 1986); Poemas de la calle Gorki (INAC, Panamá, 1990); La pequeña orquesta. Primera antología personal (1966-1991) (INAC, Panamá, 1993). (Recuperado del sitio web *Departamento de Tecnología de la Información y Comunicaciones Universidad Tecnológica de Panamá*, s.f.).

A lo largo del texto dramático de Las aves, se hallarán algunas figuras retóricas, tanto en los diálogos, como en las acotaciones, pero mayormente en los diálogos: metáforas, símiles, prosopopeyas o personificaciones, hipérbolos y oxímoron. Entre ellas, Babot recurre mayormente a los símiles o comparaciones, como se hallan en los diálogos: “siempre fue como la primera letra... por eso la llamé Alfa” (18), “he llegado hoy a vuestra casa en una máquina antediluviana, como yo...!” (21), y, “¡El corazón del hombre es un enigma, como ese libro!” (38). En las mismas circunstancias, se pueden hallar metáforas en los diálogos, por ejemplo: “ella es el invierno” (39), “¡Esas garras, suélteme...!” (35); y en acotaciones como: “sin aliento, con un ronquido de animal, sin voz” (32).

En menor cantidad, encontraremos las prosopopeyas en Las aves, como en los diálogos: “la primavera reía maliciosa; el verano declamaba versos obscenos y el otoño lloraba bajo la lluvia...” (32), y, “¿Por qué no entras mis maletas? Quedaron afuera. Solitarias y tristes” (20). De manera paralela, hallaremos el oxímoron en las acotaciones: “inmediatamente que se escucha el ruido sordo”, y, “se escucha el ruido sordo” (11). Podría afirmarse que, Babot utiliza su conocimiento de la poesía para enriquecer el lenguaje de sus obras de teatro, creando una atmósfera romántica en cada uno de los personajes. Además, el autor conecta a sus personajes significativamente con un objeto (véase punto 6.4. Personaje), por nombrarlo de una manera, “metáforas personificadas”, lo que da paso a la creación de una atmósfera aún más poética.

Otro aspecto que se desprende del texto son las formas de los diálogos, que pueden aparecer como coloquio, soliloquio, monólogo, aparte o apelación. En Las aves imperan los coloquios entre dos y tres interlocutores, y en ningún momento se le da la oportunidad al soliloquio, al aparte o a la apelación. Teniendo en cuenta que los diálogos poseen un estilo coloquial, se puede inferir que las conversaciones también serán llevadas de la misma manera, muy casual. Como resultado, la extensión de los diálogos varía desde muy cortos como un “sí” (27), hasta párrafos como para suscitar un monólogo:

NINA: (Casi sin prestarle atención). Al segundo año...Luego de que cumplí los siete años. Comenzó a enviarme las muñecas... tres, cada año... Y los vestidos... y el rostro de las muñecas, todo, todo... Indicaban claramente las estaciones... ¡Las mismas muñecas!... Y la expresión que tenían... (Pausa breve). Sólo que eso lo descubrí más tarde... a los once años... o tal vez un poco antes... antes... Y cuando ya estaban agrupadas cada muñeca de acuerdo a la estación, al carácter. ¡Habían sido agrupadas

por mí, inconscientemente! Luego, esperaba el próximo envío... y todo, siempre, concordaba, siempre, siempre... (17)

6. 1. 2. Ficción dramática

Parte fundamental del método Cómo se comenta una obra de teatro, de José Luis García Barrientos, se sostiene en dos postulados o estudios, y uno de ellos es La poética, de Aristóteles. Como bien es sabido por los estudiosos de las artes escénicas, en la acción dramática recae la clave esencial de toda obra de teatro, dicho en otras palabras, la acción es el eje que pone a girar la rueda.

Ahora bien, el mismo García se encarga de rescatar solo la materia de relevancia y menos ambigua de La poética. A su consideración, los aspectos más prácticos para distinguir y aplicar en el objeto de estudio son: la estructura, la jerarquía, los grados de representación de la acción dramática, la secuencia, las formas de construcción y los tipos de dramas como estructura dramática.

Precisamente, comienzo mencionando La poética porque ha de guardar una estrecha relación con la acción y estructura dramática de Las aves. Esta obra dispone de una estructura en secuencia de dos actos, con división de escenas a exégesis por cambios de tema y acción, y por la salida y entrada de los personajes, también llamada escena francesa. A pesar de que Las aves pertenece a una dramaturgia contemporánea por la construcción de la fábula y unos personajes complejos, goza de una estructura con forma de construcción cerrada o unidad aristotélica, no obstante, también de una forma semi-abierta, la cual explicaré más adelante.

Como drama de acción, la fábula de Las aves, al igual que el comportamiento de los personajes, se desarrolla en base a la acción principal. De acuerdo con la definición de García, se denomina drama de acción cuando “la ‘composición de los hechos’ (mythos) es el

elemento central y como el alma de la obra, al que se deben subordinar todos los demás, en particular los personajes, cuyo carácter debe estar al servicio de la acción y no al revés” (70).

Tal es el hecho en las obras de Babot, según Rodríguez, H.:

Quizás allí radica el hecho por el cual siempre he considerado que nuestros mejores dramaturgos son Agustín del Rosario y Jarl R. Babot. Sus trabajos se fundamentan precisamente en la acción: la proponen como medio para resolver la fábula. (s.f.)

Babot ofrece una dramaturgia con una estructura dramática más clásica. En primera instancia, cumple con las tres unidades aristotélicas, de acción, lugar y tiempo. La unidad de tiempo, que corresponde a la duración de los hechos en menos de veinticuatro horas, es definida de manera concisa en la obra.

Al comenzar el primer acto, Gaspar le pregunta a su hija la hora, a lo que ella responde “las nueve” (11), dándonos a conocer que es muy temprano por la mañana. Seguido, en el segundo acto, nos encontramos con la acotación “han pasado algunas horas” (27). Y finalmente, en la última página, la acotación “anochece totalmente” (40), nos hace saber que ha anochecido, pudiendo asumir que sean entre las ocho o nueve de la noche, concluyendo así, que los acontecimientos han ocurrido en 12 horas aproximadamente.

Como puede notarse, la unidad de lugar, que dice que la acción debe ocurrir en un único lugar o con mínimos cambios, también es cumplida en Las aves y se plantea con el paratexto preliminar “la acción transcurre en una casa de campo”. Por último, la unidad de acción, que plantea tener una sola acción en la fábula, también se cumple, pues, la acción principal de esta obra es: enfrentar a Renata.

De hecho, la acción principal de mi sujeto de estudio, que consiste en enfrentar a Renata, está movida por un suceso principal que es: el odio que nace en Nina a partir de las muñecas que Renata le regaló en cada estación, menos en invierno, durante muchos años.

En relación a lo anterior, al iniciar el análisis de esta obra de teatro, fue confuso encontrar la acción principal, pero, a medida que leía más la obra, la jerarquía o línea de acciones y/o sucesos que movían la fábula de Las aves se hacían más evidentes. En este sentido, me guío con la enumeración que hace García para lograr la identificación del desarrollo de la acción principal: “1) una situación inicial, 2) la modificación intencionada de dicha situación por la actuación del personaje, y 3) la situación final.” (66).

De alguna manera, resulta más fácil distinguir la línea de acción de Las aves con el personaje de Renata. Se puede identificar la situación inicial o prótasis con el planteamiento del problema, que es la espera de la visita de Renata, a quien Gaspar y Nina no han visto en muchos años. La modificación intencionada de dicha situación y epítasis ocurre con la llegada de Renata, ya que, da fin a la espera y pone en marcha los sentimientos de odio de Nina hacia Renata, reflejados en el cambio de actitud de Nina en el segundo acto. Y la situación final o catástrofe ocurre con la muerte de Renata, luego que Nina finalmente revelara su odio hacia su tía, dando por resuelto el problema.

Tal vez por eso, Rodríguez H., considera que Babot “fundamenta sus trabajos en la acción, pues la propone como medio para resolver la fábula”. Al mismo tiempo, apoya su opinión en Pavis, que define acción como:

Serie de acontecimientos esencialmente escénicos producidos en función del comportamiento de los personajes... a la vez es el conjunto de los procesos de transformaciones visibles en escena, y, en el plano de los personajes, lo que

caracteriza sus modificaciones psicológicas o morales... es, por lo tanto, el elemento transformador y dinámico. [18]. (s.f.)

Explicado de otro modo, poner en función los sucesos de manera coherente con el objetivo de llevar adelante la acción principal. O en palabras de García, desarrollarla con integridad, “esto es, que se trate de una acción entera o acabada, que tenga principio, medio y fin” (66). Así es como Babot continúa cumpliendo con una estructura cerrada o aristotélica, pese a concluir su fábula con un final semi-abierto, que genera cuestionamiento y deja en duda el fallecimiento de Renata. Pues, con la muerte de ésta, la tos de Nina y los temblores de Gaspar habían desaparecido, los días de cautiverio habían acabado y por fin eran libres:

NINA: (...) ¡Somos libres ya! ¡Somos libres ya! (...) ¡Somos libres! ¡Estoy curada!
¡Mi tos (ríe) ha desaparecido! ¡Estoy curada! ¡Mi tos ha desaparecido!

GASPAR: ¡Sí, sí, sí, y yo no tiemblo ya más! ¡No tiemblo ya más!

Sin embargo, luego de eso, el dramaturgo termina el acto con la siguiente acotación, generando nuevas dudas al sugerir un final semi-abierto, abriéndole paso a la reflexión post-lectura o post-puesta en escena, con el inquietante regreso de la tos de Nina y los temblores de Gaspar y, sobre todo, al visualizar la luz de una lámpara en el interior de la casa mientras lentamente baja el telón:

Silencio absoluto. Anochece totalmente. De pronto, Nina tose y Gaspar tiembla visiblemente. En la casa, en el segundo piso, hay la luz de una lámpara. El libro, junto a Nina que sigue tosiendo y junto a Gaspar, que tiembla, está en el suelo, abierto. Nina y Gaspar miran el libro. Inmovibles, o casi inmóviles, miran el libro. Lentamente, va cayendo el telón. (40)

Cabe mencionar otras pautas aristotélicas que el dramaturgo panameño utiliza en Las aves, como lo son: iniciar en medio de un drama de crisis, es decir, empezar la historia cerca de un clímax, y que es demostrada con la unidad de tiempo al ocurrir en menos de 24 horas. Además, ofrece información expositiva al inicio de la obra a través de los diálogos para entender el contexto de la fábula. Y el número de actores no sobrepasa los tres personajes en escena, cantidad propuesta por uno de los poetas más reconocidos de la tragedia griega, y admirado por Aristóteles, Sófocles. (Aristóteles, cap. IV, 8; cap. X, 16).

Adicionalmente, la obra posee una fábula simple, y las muertes no ocurren en el escenario, cumpliendo con la tercera norma del capítulo XV de La poética, de Aristóteles, que habla sobre los sucesos de la fábula: “que sea semejante a la realidad” (23), pues, nadie muere en la realidad, sino en la ficción, por ende, una muerte en el escenario no sería semejante a la realidad.

Para finalizar, hablaré sobre los grados de representación patente, latente y ausente de las acciones encontrados en la obra de estudio. Las acciones ausentes o aludidas son aquellas que no son escenificadas, pero que sí son mencionadas, por ejemplo: el recuerdo de los castigos que Renata le infringía a Gaspar cuando era niño, la separación de Nina con su esposo o las muñecas que Nina recibía como regalo de su tía Renata todos los años en cada estación, menos la correspondiente a la estación del invierno.

Por otra parte, las acciones latentes o sugeridas, son las que ocurren en el presente de la obra, pero detrás de escena, como lo son: la muerte de Renata y el asesinato de las aves.

Finalmente, las acciones patentes o escenificadas, como lo dice su nombre, son aquellas llevadas a cabo en escena, tales son, las que se desarrollan en el presente de la fábula. Por mencionar algunas: el cuestionamiento de Nina al comportamiento de su padre, la llegada de Renata y el enfrentamiento de Nina a Renata.

En resumen, la dramaturgia de Babot se pinta de una estructura dramática más clásica y es conocida por el uso pertinente y efectivo de las acciones. Tal y como cita García, “diría Jacques Schérer (1950), todas las acciones deben regirse por el más estricto principio de causalidad, sin dejar lugar alguno a la casualidad” (67).

6. 2. Tiempo

En este punto, examinaremos el tiempo, que equivale a la temporalidad en que ocurren los hechos de la obra, tanto en la ficción como en la realidad. Los aspectos que estudiaremos aquí son: planos, grados de representación, estructura, orden, frecuencia, duración y distancia.

De acuerdo con el libro Cómo se comenta una obra de teatro, García plantea:

Los planos del tiempo teatral se basan en la distinción de tres niveles temporales, correspondientes a cada una de las categorías del modelo dramatológico: el tiempo pragmático, realmente vivido, de la escenificación o tiempo escénico; el tiempo significado de la fábula, mentalmente (re)construido por el espectador, o tiempo diegético; y el tiempo estrictamente representado del drama, de carácter artístico o artificial y que resulta de la relación que contraen entre sí los dos anteriores, o tiempo dramático. (72)

A partir de la definición anterior, se puede decir que el tiempo diegético o argumental extraído de Las aves abarca más de cincuenta años, desde que Gaspar comenzó a ser castigado por su hermana Renata hasta el comienzo del presente de la obra. Cabe considerar, como referencia, la diferencia de edades entre ambos hermanos, como se ve aquí:

NINA: ¿Cuántos años tiene tía Renata, papá?

GASPAR: Muchos. Más de setenta años.

NINA: ¿Y tú, papá?

GASPAR: Diez años menos. (19)

En cuanto al tiempo escénico, tuve la oportunidad de ver la puesta en escena del grupo de teatro Za-k-tán, durante el Sexto Festival de Teatro Panameño (INAC, 2019), y fue de una hora aproximadamente. Por su parte, el tiempo dramático, que resulta de la relación que contraen el diegético y el escénico, difiere en gran escala, tomando en cuenta que el tiempo diegético es mayor a cincuenta años y el escénico de una hora. Por lo tanto, el tiempo dramático es alrededor de 12 horas, como se puede apreciar en el transcurso de la obra:

GASPAR: ¿Qué horas es?

NINA: Las nueve. (11)

(...)

(Han pasado algunas horas...) (27)

(...)

(Anochece totalmente) (40)

Al igual que las acciones, el tiempo también posee grados de representación patente, latente y ausente. Una vez más, lo patente o escenificado, será el tiempo en que tanto los actores como los espectadores o lectores vivirán junto a los personajes ficticios, siendo inmediato. En este sentido, el grado de representación patente en Las aves equivale a todos los sucesos que ocurren en escena al mismo tiempo que el público los presencia.

En su contraparte, están el tiempo latente y ausente, ya que, son todas aquellas temporalidades que corresponden al “fuera de escena”, pero dentro de la fábula. Por ejemplo,

en Las aves, se nos ofrece un tiempo latente o sugerido, tras la elipsis, en la acotación inicial del segundo acto: “han pasado algunas horas” (27). Esto quiere decir que esas horas no fueron preconcebidas por el público como un tiempo escenificado, sino como un momento. Mas, eso no significa que esas horas nunca hayan existido, dado que, a pesar de romper con el paralelismo temporal del público, en la fábula siguen ocurriendo cosas durante esas horas. Y como tiempo ausente o aludido, están los tiempos situados en el antes o después del presente de la obra. Un ejemplo de ello son los hechos que ocurren en la infancia de Nina y en la infancia de Gaspar, acontecidos mucho tiempo antes de iniciar la obra.

Existen algunos nexos que indican una alteración en la estructura del tiempo. Uno de ellos es la elipsis, que ocurre cuando “se interrumpe el curso dramático con un salto en el tiempo de la fábula” (García 79). En Las aves, se observa una elipsis en la transición del primer acto hacia el segundo, que es indicado con la acotación final del primer acto: “cae el telón”. Y es confirmado al iniciar el segundo acto con la acotación “han pasado algunas horas” (27), afirmando el salto temporal en la fábula.

Debido a que Las aves carece de una frecuencia de repetición y de iteración, se observa un orden cronológico en las escenas, es decir, que la línea de tiempo de los sucesos es continua y no presenta acronías, ni de regresión, ni de anticipación.

Según García, la duración del tiempo se contrae de la relación entre las duraciones diegéticas y las escénicas, o sea, entre el tiempo en que transcurre la fábula y el tiempo en que transcurre la escenificación. En Las aves, la duración es ajena al tiempo del espectador, dado que, la fábula se desarrolla en doce horas y el tiempo escenificado o real para el público es solo de una hora aproximadamente. De manera similar ocurre con la distancia de la obra, ya que, el autor no especifica temporalidad, no escribe época o fecha, por tanto, se puede considerar cercano al público, o sea, que la distancia es cero o es un drama contemporáneo.

Otra característica que define la duración, es el ritmo, que engloba la velocidad en que ocurren los eventos de la obra. En el primer acto de Las aves, el ritmo es bastante fluido, muy natural, a tal punto que podría sugerirse un ritmo exterior e interior a la par. En otras palabras, que el ritmo de la fábula (diegético) podría considerarse cónsono con el ritmo que pudiera tomar una conversación en la vida real, con pausas y silencios, a veces, diciendo mucho, otras veces, poco.

Definitivamente, es en el segundo acto que se da un cambio de ritmo con la elipsis, ya que, ocurre un salto o se acelera el tiempo de la acción dramática. Con esto, el ritmo interior, de la fábula, se desliga por completo del ritmo exterior, o sea, el tiempo atribuido o demostrado al público. Se podría inferir que el aumento de velocidad en el ritmo es usado para la contribución del objetivo de la fábula, aproximándose al clímax de la acción y al desenlace de la obra.

6. 3. Espacio

Para iniciar con el espacio, es oportuno decir que tuve la oportunidad de ver el texto dramático (obra de teatro) del texto sujeto a esta investigación, bajo la codirección de Alex Mariscal y Lissette Rodríguez, producido por el grupo de teatro Za-k-tán, en el 6to Festival de Teatro Panameño 2019, en el Teatro Anita Villalaz de la Ciudad de Panamá, con las interpretaciones de Joserick Iriarte, como Nina, Rodrigo “Rochia” Chiari, como Gaspar, y Myrna Castro, como Renata.

La puesta en escena o texto dramático de Las aves se desarrolló en un espacio de oposición de teatro a la italiana y a escena cerrada, creándose, una distancia entre aquello y lo otro, y los unos de los otros. Esto es importante porque una de las primeras cosas que se discutirá es el espacio de la comunicación o la relación sala/escena, que puede considerarse “sencillamente como el lugar, el edificio, específico o no, de la representación teatral, del

encuentro entre actores y espectadores” (García 112). De hecho, estas delimitaciones son propuestas por el propio Babot quien, en la primera acotación del primer acto, diferencia ambos espacios por medio del telón, separando la realidad del escenario de la ficción del patio-jardín de la casa de campo, precisamente para darle preámbulo a la ficción e inducir al ilusionismo:

En una casa de campo, el frente. Se advierte, pues al fondo, la casa. Construcción de dos pisos. Hay en este patio-jardín, bancos, mesas; a la izquierda, subida abrupta del terreno que cae a manera de cuchillo sobre área invisible para el público y en donde están las jaulas de las aves. Al levantarse el telón, NINA está sentada sobre uno de los bancos, ensimismada en sus pensamientos... (11)

Para describir un poco más el espacio de la comunicación, tenemos el Teatro Anita Villalaz del Casco Antiguo de la Ciudad de Panamá, una antigua sala de audiencias adaptada para la representación de actividades artísticas y culturales, relacionadas a las artes del espectáculo. Estilizado como un teatro a la italiana, cuenta con un escenario de una sola cara con plataforma de madera, arco, telón, bambalinas, proscenio y una escalera de tres escalones al bajar del escenario, dos pisos para el público: el de abajo totalmente paralelo y el de arriba semicircular, las cuales podrían interpretarse como una especie de galerías.

Aunque Las aves se representó en un espacio escénico único, o sea, el escenario del Teatro Anita Villalaz, son varios los espacios diegéticos que presenta la obra, ya que, según García, se cuentan todos los espacios escenificados y los dichos de forma verbal, corporal o narrativa. También se le denomina “único”, cuando cumple con la unidad de lugar y cuando toda la fábula se desarrolla en un mismo espacio dramático o los cambios de espacio son mínimos. Así que, como espacio dramático o lugar donde se desarrolla la acción de Las aves, tenemos un espacio único, que es la casa de campo. De forma verbal, surgen los demás

espacios diegéticos (ausentes y latentes), por mencionar algunos: la estación de trenes, la casa de los padres de Gaspar, el corral, la habitación de Renata y la biblioteca de Gaspar.

Los codirectores Mariscal y Rodríguez L., llevaron a escena casi al pie de la letra la acotación que el dramaturgo hace sobre el espacio en Las aves. A mano izquierda del escenario (vista desde el público) había un frontis alto de alambres, una banca de madera un tanto diagonal derecho en centro abajo del escenario y a la derecha arriba una mesa de picnic hecha de madera. A diferencia del texto, en la puesta en escena o texto dramático, se le agregó una cubierta de hojas secas al piso del escenario, otorgándole a la obra un ambiente más sombrío y frígido color otoño. También difirieron del dramaturgo al carecer del fondo donde aparece la casa de dos pisos y en la cantidad de bancos y mesas. En cuanto al corral de las aves, no queda claro si el autor quería que se viera la jaula de las aves o no, pero en el texto dramático sí se vio la fachada del corral. A pesar de las pocas diferencias, en lo que a mí respecta, Mariscal y Rodríguez L., lograron crear el ambiente que el dramaturgo describe en la primera acotación del texto, y más aún, durante el segundo acto que, con ayuda de las luces y el candelabro que colgaba de la mano de Renata, se ambientaba una noche en la casa de campo muy oportuna para el drama que le proseguía.

El espacio dramático cuenta con signos que se encargan de representar o significar un espacio dado. Para definir este punto, García se justifica en la semiología de los trece signos del teatro, propuestos por Tadeusz Kowzan (1968). Así, estos signos pueden ser de tipo escenográfico, verbal, corporal y sonoro. En Las aves, se hacen presente los de tipo escenográfico, sonoro y verbal.

Como espacio escenográfico, que alude al inmobiliario, es descrito, en primera instancia, mediante una acotación espacial:

En una casa de campo, el frente. Se advierte, pues al fondo, la casa. Construcción de dos pisos. Hay en este patio-jardín, bancos, mesas; a la izquierda, subida abrupta del terreno que cae a manera de cuchillo sobre área invisible para el público y en donde están las jaulas de las aves. (11)

En segunda instancia, el signo escenográfico es descrito de manera verbal: “¡Pero si es una casa de campo!” (14). Además de la prematura advertencia que el dramaturgo hace antes de iniciar el texto, que dice: “la acción transcurre en una casa de campo”. También nos enteramos, mediante el diálogo, del estado actual de la casa y del patio:

GASPAR: Me gustaría pintar el patio. Hace años que necesita una buena mano de pintura, ¿no crees? Lo ha pedido casi a gritos, sólo que yo... no lo he escuchado, al parecer. También las ventanas... están algo descuidadas, ¿no crees? (11)

En cuanto al signo que indica el espacio sonoro, existe un sonido en específico que el autor insiste en aclarar y que, podría decirse, por obligación, para generar un contraste más tarde cuando no se escuche, me refiero al canto de las aves. Para crear este contraste, en la primera acotación del texto se nos dice que a lo largo del acto se oirá el canto de los pájaros, y más tarde, aún en el primer acto, se dará una conversación sobre este mismo tema:

RENATA: ¿Y cantan también al anochecer, Nina?,

NINA: Algunas cantan toda la noche, tía Renata. (25)

Para sorpresa, el segundo acto inicia con una acotación diciéndonos que durante algunos segundos reina un impenetrable silencio, y que más adelante nos enteramos la causa de ello, pues, Gaspar ha estado matando a sus aves. De esta manera, se podría inferir sobre las intenciones de Babot al escribir dicha acotación en la segunda parte de la historia. Es decir, luego de saber que las aves cantan durante todo el día, incluyendo la noche, se

convierte en un elemento clave para mi interpretación sobre la filosofía de la fábula. Todo se vuelve relativamente más sombrío con la llegada de la noche y el silencio de las aves. Es evidente que la llegada de Renata ha marcado un cambio o, mejor dicho, ha detonado lo que había estado por décadas escondido.

Tal y como lo mencioné antes, el espacio escénico es uno solo, por consecuencia, el grado de representación del espacio patente o visible, dado que no cambia, en palabras de García: “constituye la base de la representación teatral del espacio, que consiste en representar espacio con espacio, en convertir al espacio real de la escena en signo, es decir, en espacio escénico que representa ‘otro’ espacio ficticio” (124). Esto es, el patio-jardín de la casa de campo.

Por el contrario, están los espacios latentes o contiguos que, a saber, por el término, son aledaños al espacio patente, como lo son: el corral de aves, la calle dónde es dejada Renata al llegar, el cuarto de Nina, la biblioteca de Gaspar y la habitación de Renata. En el otro extremo, se encuentran los espacios ausentes o autónomos que son meramente aludidos o lejanos al espacio patente, como la estación de transporte y la casa de los padres de Gaspar.

En lo que respecta a Las aves, la distancia espacial o la distancia que existe entre el espacio escénico y el ficticio, se trata de un espacio icónico realista, que podría valerse del término icónico estilizado, o bien, sugerido; ya que, desde mi perspectiva, se sugiere un espacio escenográfico específico, como las mesas y los bancos, más no es representado en su totalidad, ni fiel, mucho menos naturalista; a lo que, desde mi perspectiva, es el valor más alto cuando se trata de obtener algo de realismo. Es decir, la obra nos recrea el frente de una casa de campo, con bancas y mesas. Si analizamos, unas bancas y mesas de patio estarían en deterioro por el clima, pero para la puesta en escena fueron hechas como nuevas. Además, no se está en una casa de campo, sino en un escenario, como el del Teatro Anita Villalaz. Por lo

que, si el realismo es una fachada bien hecha de lo real, siempre será sugerido. Yo le llamaría “realismo montado”, en donde una serie de elementos son reunidos para crear un significado espacial. De hecho, el autor así lo escribe, dejando en claro que siempre fue su idea escenificar la obra en un escenario con telón como lo especifica en su primera acotación: “al levantarse el telón” (11). Cabe observar que en la puesta en escena no se utilizó en ningún momento el telón. En cambio, este se sustituyó por un *black out*.

En resumidas cuentas, en la dramaturgia de Babot, la acción ocurre en un solo espacio, por lo que cumple con un patrón de estructura clásica, alejándose de los espacios más experimentales.

6. 4. Personaje

Para este tercer elemento fundamental del drama, se tendrán en cuenta los conceptos que García propone analizar: planos, estructura, grados de representación, caracterización, funciones, jerarquía y significado del personaje.

Iniciaré distinguiendo los diferentes planos y grados de representación de los personajes de Las aves. Como personajes dramáticos y escénicos, tenemos a Nina, Gaspar y Renata, que, al mismo tiempo, son personajes patentes, ya que, ambos conceptos se deben a la escenificación.

En cambio, como personajes diegéticos, o que se deben a la fábula, y a su vez de grado ausente, encontramos a tres más, como lo son: el ex-esposo de Nina, el bisabuelo de Nina y los padres de Gaspar y Renata. Y como personaje diegético, pero latente, porque corresponde a un espacio contiguo, está el chofer, quien deja a Renata en la entrada de la casa de campo.

En esta sección enfocaremos la atención en los personajes dramáticos y patentes para avanzar el análisis. La obra tiene una estructura de reparto cerrada con relaciones jerarquizadas. Se dice cerrado porque basta con tres personajes para desarrollar la acción de la obra, y con relaciones jerarquizadas porque algunas acciones son dictaminadas o delimitadas por alguna jerarquía, en el caso de Las aves, aparentemente, por el orden de las edades. Así, Renata obtiene el puesto más alto. Es por ello que, para Gaspar, son tabú aquellos comentarios que demeritan o le faltan el respeto a su superior, a lo que Nina acepta por respeto a su superior, o sea su padre, pero que romperá con ello al exponer sus verdaderos sentimientos hacia ambos.

En cuanto a la configuración de escena, o el número de reparto (personajes) por escena, cuadro o acto, tenemos que en Las aves se dan por dúo y trío. Son llamativas, sobre todo, las configuraciones por dúo porque es donde ocurren los momentos más intensos de la obra, incluyendo el punto más álgido. Esta interrelación de dúo entre personajes pretende intimidad, surgiendo la oportunidad para revelar los verdaderos pensamientos:

GASPAR: ...En cuanto a Renata... ya lo viste bien ahora: es muy especial. Siempre lo fue.

NINA: Vista ahora, me parece una persona hasta muy sensata.

GASPAR: ¿Y antes, Nina?

NINA: (Casi en un grito y de pronto). ¿Antes? ¡La odie! ¡Durante años y años, la odie! (31)

Es notable el contraste entre las escenas de configuraciones de trío, ya que, contrario a las de dúo, en las de trío se restringe u omite información, pasando inadvertida como una conversación casual:

GASPAR: En el poblado hay una capilla.

NINA: Y en casa, algunos libros con imágenes.

RENATA: Hoy, nuestro abuelo, tu bisabuelo, Nina, cumple 118 años de estar muerto.

(22)

Según Rodríguez H., el teatro subterráneo de Babot, y género al que pertenece Las aves, siempre ha destacado por crear “personajes profundos, de una retorcida psicología” (s.f.). Según Mariscal, “De sus personajes el propio autor (Babot) dice: “siempre hay alguien encerrado, un individuo luchando siempre contra un mundo hostil... Probablemente esta conducta es porque los individuos están atemorizados de ser lastimados por otros, o no quieren hacer daño a otro.” (Jarl Ricardo Babot; *Trasgresor...* 16).

Si nos adentramos en la psicología de los personajes de Las aves, pareciera que padre e hija han desarrollado un comportamiento aparentemente normal y estable, criando aves y viviendo en un lugar remoto y tranquilo, alejados de la ciudad. Sin embargo, la acumulación de objetos con un anclaje simbólico y enorme carga emocional descarta esa posibilidad.

Se puede estipular que Nina y Gaspar presentan un nivel de traumatización a causa del comportamiento de Renata. Es tanto así, que solo la noticia de la visita de ésta a la casa de campo causa en padre e hija cierta alteración. Al leer o ver representada la obra, se descubre que, en efecto, Nina siempre sintió odio hacia Renata por las muñecas que le regaló durante muchos años, iniciando prácticamente desde su infancia hasta su adolescencia. Gaspar, por su parte, siempre odio a su hermana Renata por los repetidos castigos que le infringió de niño.

Científicamente existe un nombre para el estado mental que, considero, padre e hija han desarrollado. Se trata del Síndrome Postraumático de Estrés (SEPT) que, en el artículo “El síndrome post-traumático de estrés: una revisión crítica”, de González de Rivera, se

describe ampliamente, resumen: el SEPT se presenta tras la exposición súbita a una situación de estrés lo bastante intensa y prolongada como para desbordar ampliamente las capacidades de integración cognitiva emocional del sujeto. Este trastorno afecta más a niños, adolescentes y ancianos que a los adultos (Pynoos, 1987; Arthur, 1989). Incluso el aislamiento, confinamiento, soledad, también pueden predisponer al desarrollo de esta enfermedad (1-4). Cabe recordar, que Nina oscila entre la adolescencia y adultez joven, y Gaspar tiene alrededor de 60 años. Ambos viven en una casa de campo alejados de la ciudad, y, además, ambos creen estar enfermos: de tos, ella, y de temblores, él, de los cuales creen estar sanados con la muerte de Renata.

Sin embargo, no sólo el deuteragonista, Gaspar, y la protagonista, Nina, aparentan sufrir las secuelas de un evento postraumático. En Renata, tritagonista de Las aves, también encuentro evidentes sospechas de padecer un Síndrome Postraumático. Entre ellas, la razón por la cual Gaspar cree que su hermana le infringía castigos cuando era niño: el miedo. Una interesante discusión sobre este trastorno, plantea González de Rivera, “considera el SEPT tributario de agentes estresantes marcadamente angustiantes para casi todo el mundo que en general experimentan con intenso miedo, terror y sensación de desesperanza (DSM-III-R, pág. 296 de la versión española).” (2). Se puede evidenciar, el obsesivo miedo de Renata, en las palabras de Gaspar:

GASPAR: A Renata no le incomodaba el que abriera... Todas las cosas, cajetas, puertas, altas, ventanas, ¡en verdad Renata tenía miedo... A algo, a lo desconocido tal vez... y sí, por miedo... Y sobre todo...Por amor... por amor, me castigaba...Para protegerme, sí, Nina, me hacía todo aquello, “castigos”, para protegerme... ¡Para protegerme...! (37)

Otro signo que se describe en el artículo “El síndrome post-traumático de estrés: una revisión crítica”, por el cual sospecho que Renata ha desarrollado un trastorno de estrés postraumático, es su dificultad para conciliar el sueño. O, por qué no, el miedo a dormir y nunca despertar, así como su predisposición al canto de las aves como ruido inquietante. Este signo lo plantea González de Rivera como hiperactividad autonómica (7) que corresponde al aumento generalizado de la vigilancia, predisposición a las reacciones de sobresalto, especialmente ante señales acústicas, dificultad para conciliar y mantener el sueño:

RENATA: ¿Y cantan también al anochecer, Nina?

NINA: Algunas cantan toda la noche, tía Renata.

RENATA: ¿Toda, toda la noche?

NINA: Toda la noche

RENATA: Y no dejan dormir, supongo. (Ríe). De todas maneras, yo nunca duermo. Nunca duermo. Lo único que logro es la duermevela. (Ríe otra vez). Ahora será duermevela con cantos de aves. (De pronto. A Nina). Nina, ¿me quedaré muerta durante la duermevela? (25)

Los tres personajes de Las aves poseen una caracterización de grado complejo, o como es dicho en el habla común, son personajes redondos, pues, están marcados por una compleja vida psicológica. No obstante, aunque el personaje de Renata maneja cierta complejidad, desde otro punto de vista, entre estos tres personajes, es el más plano. Ya que, no desenvuelve cambios de actitud o comportamiento a lo largo de la fábula, y los personajes redondos se caracterizan por presentar una transformación a medida que se desarrolla la fábula. Con esto último, quiero recalcar que me refiero a la fábula desde la perspectiva de un tiempo diegético, desde el inicio de la historia, dado que, según la información que se recibe

de Gaspar, Renata siempre ha sido así: “muy especial”; o sea, con el tipo de comportamiento descrito en los párrafos anteriores.

Según García, es muy común encontrar este tipo de configuración: dos complejos y uno plano, pues, sirve para crear contraste y acentuar el cambio de actitud o comportamiento en el personaje de caracterización compleja, como se da en el personaje dramático de Nina en Las aves.

“Ese cambio de opinión, actitud y comportamiento”, que dice Spang (162), se presenta en Nina con un notable dinamismo luego de la elipsis. La variable se da en la actitud de Nina y muestra un cambio en la longitud de sus diálogos y el suspenso de los puntos suspensivos, vélgase la redundancia, además reforzados con la acotación: “sombría”. Precisamente, acto seguido a la acotación, el personaje finalmente revela sus verdaderos sentimientos y pensamientos hacia su padre Gaspar y su tía Renata.

Aunque el deuteragonista es un personaje de carácter variable, al igual que la protagonista, el cambio en Gaspar se da de manera introvertida y sutil, casi imperceptible la mayor parte del tiempo. A saber, pareciera ser un personaje de carácter fijo, debido al decoro que él mismo pretende impulsar defendiendo a su hermana y atribuyéndole buenas intenciones a sus acciones, ejemplificados en el punto 6.1.1.

Si algo vigente puede señalarse de la dramaturgia de Babot es que su atención está plenamente en las acciones y que la descripción de la apariencia de sus personajes no es indispensable, sólo en caso de excepciones necesarias. Llama la atención, la única y específica caracterización cualitativa de tipo físico que le hizo a Renata. En dos ocasiones, el dramaturgo hace la distinción de los colores del vestuario de Renata, tomando en cuenta que, a su protagonista, Nina, no le describe la más mínima. En cambio, a la llegada de Renata sostiene que “viste de morado con algunos motivos negros” (20), y que “más tarde, viste

totalmente de negro” (32). También se precisa de ella, que “tiene más de setenta años, es alta y delgada. De movimientos firmes y resueltos” (20); incluso, el autor redundante de manera verbal, pues, ya nos habíamos enterado de la edad de Renata en la página dieciocho: “más de setenta años”.

Con afinidades a situaciones psicológicas y con simbologías apegadas a objetos, por nombrarlo con un término autónomo: metáforas personificadas, Babot construye una dramaturgia muy realista con esbozos simbólicos, de trasfondo psicológico, inclusive, con una pizca existencialista. Dicho en otras palabras y desde mi interpretación, el personaje de Renata connota una cercanía a la muerte, por su edad y por los colores que se le especifican: morado y negro. Además, pareciera que vuelve a la casa de campo como un recordatorio de lo que se debe y no debe hacer; su existencia mantiene oprimido a Gaspar, un personaje que ha vivido su vida encerrándose en un corral de aves para esconderse de sus miedos. Por otro lado, Nina, la representante de la euforia juvenil, con una vida por delante y las ansias de destruir la opresión, es la que cumple con la función de acabar con el miedo de su padre para otorgarle la libertad que le fue atrofiada desde su infancia por el atosigamiento de Renata.

De esta forma, se pueden distinguir con claridad las tres diferentes funciones y posiciones en cada uno de los personajes de Las aves para conectar y llevar a cabo el accionar de la fábula.

6. 5. Visión

El último punto, de tipo global, por decirlo de una manera, es la visión, y abarca la recepción del público como resultado de la interacción de todos los elementos del drama. El primer aspecto es la distancia, que “está íntimamente relacionada con el ‘modo’ de representar ficciones de tal manera que la oposición modal clásica entre diégesis (relato puro)

y mimesis (representación escénica y, referida al lenguaje, diálogo) viene a coincidir, a grandes rasgos, con la contraposición entre distancia e ilusión de realidad” (García 225).

Las aves, es un drama contemporáneo que plantea una realidad muy cercana a la del espectador, es decir, que la distancia comunicativa es cero. Se observa en ella que la distancia temática es personal con personajes humanizados, por lo que, el público puede identificarse con lo que está viendo y empatiza o se siente cercano a los personajes, ya que, éstos, presentan cualidades y comportamientos similares a las de un ser humano común. Por eso se dice que la degradación es nula y que tampoco remite idealización.

En cuanto a distancia interpretativa, como se describe en el tiempo, existe una ruptura temporal con la elipsis al iniciar el segundo acto de Las aves, por lo que, automáticamente, ocurre una alteración en la realidad del espectador en relación a la realidad de la ficción, perturbando, así, la ilusión escénica.

Desde mi punto de vista, la distancia en la recepción de Las aves fue de extrañamiento. Debido a que, Babot construye la fábula alrededor de eventos ocurridos en el pasado con efectos psicológicos a niveles postraumáticos en los tres personajes, fue difícil aceptar, en las primeras lecturas, que un señor de sesenta años no hubiera superado un trauma acontecido hace cincuenta años atrás. Durante la primera lectura, también percibí extrañamiento cuando repentinamente los diálogos de Nina se tornaron poéticos, pues, parecían ocultar algo turbio e incómodo. En relación a la puesta en escena, experimenté más desaliento, cuando dos de los actores no lograron conectar con sus papeles. Ambos carecían de profundidad en la comunicación de sus acciones. Por el contrario, el personaje de Renata, interpretado por Myrna Castro, logró acortar positivamente ese distanciamiento entre el actor y el papel con el público en el intercambio escena-sala.

La perspectiva sensorial que guarda la obra es externa, es decir, el punto focalizante de la visión general del ámbito de la ficción es puesta por el dramaturgo. Es como si alguien “fuera” de la ficción y ajeno a ella, narrara o eligiera qué vamos a ver. A este fenómeno de visión externa, aclara García, se le denomina endoscopia y es cuando “la visión-objeto es claramente subjetiva y no podemos atribuirla claramente a un sujeto del mundo dramático” (235-245). Esto quiere decir que la dramaturgia tiene objetividad, pues, no se puede responsabilizar a un personaje de la visión de la obra, ya que, no la tiene, sino que es el autor quien la dictamina.

Podría compararse con la visión que tiene el público en un teatro a la italiana, que no cambia de posición. Asimismo, es la vista interior de la obra; pues, algunas veces, al igual que los personajes, no se presencian algunas acciones que se desarrollan en la actualidad de la fábula, pero que no son llevadas a escena. Por ejemplo, cuando Gaspar sale de escena, el público no sabe a dónde se dirige éste, y es en la siguiente escena que se entera que había estado el corral matando a todas sus aves. Otro caso, es cuando Renata sale precipitadamente hacia el interior de la casa, y que luego se descubre, tanto los personajes como el público, que Renata había muerto. Lo que sucede para el público, más bien, es ver entrar y salir a aquellos personajes, desde un punto de vista fijo, como si hubiera (y fuéramos) una cámara fija (que hace paneo).

Si de la perspectiva afectiva e ideológica tengo algo que decir, respecto a Las aves, es que, al igual que en la perspectiva sensorial, hubo extrañamiento. Al final todo se reduce a la empatía o antipatía que sienta el público durante el transcurso de la representación o lectura. En el caso de la perspectiva afectiva, se siente antipatía por rechazo del comportamiento de Gaspar y de Nina, ambos encerrados en un mundo atrofiado por un mal recuerdo y, mucho más, por no tener el valor para afrontarlo y superarlo, a pesar de que han pasado muchos

años. En ese mismo sentido, infiero que el público no se identificó con la ideología de los personajes, dado que, tanto Gaspar como Nina, vivían tratando de mantener una apariencia familiar que ni uno de los dos sentía. En mi percepción como espectadora de la puesta en escena, sencillamente sentí antipatía.

En el nivel narrativo, esta obra cuenta con los niveles extradiegético e intradiegético, puesto que, se cuenta una historia tras una mediación triangular, o como expresa García, “alguien (actor) cuenta algo (fábula) a alguien (espectador)” (257). Muy al contrario del nivel metadiegético, es el caso de otras obras, que cuenta una historia dentro de otra historia.

También se le podría acuñar con la segunda terminología que propone García, más teatral, llamarlo nivel dramático, en vez de narrativo (260). Entonces, podríamos decir que Las aves, se desarrolla en un nivel extradramático e intradramático por cumplir con la triangulación, y que no posee un nivel metadramático, pues, no cuenta una fábula dentro de la fábula.

Finalmente, queda explícita la visión de Las aves, que se resguarda con todos los elementos fundamentales del drama. Tanto el tiempo, como el espacio y los personajes se complementan los unos con los otros para crear la ficción, el ilusionismo y contarnos una historia.

Conclusiones

Con afinidades a situaciones psicológicas y con simbologías apegadas a objetos, Babot articula una dramaturgia más bien realista, pero con esbozos simbólicos, de trasfondo psicológico, inclusive, con una pizca de existencialismo. A pesar de conservar una estructura aristotélica basada en las tres unidades de acción: tiempo, lugar y acción, aún logra categorizar su pieza dentro del drama contemporáneo.

Las aves posee dos variantes de diálogo. El primero de estilo coloquial, de fácil lectura. El segundo goza de un estilo culto y poético, mismo que añade a la obra un lenguaje propio dentro de la fábula. Este lenguaje poético es usado por los tres personajes en algún punto de la obra, no obstante, muchas veces pareciera que no son comprendidos por los otros personajes, en mi opinión, más bien, prefieren hacer como que no entienden.

En otras palabras, el autor crea intencionalmente varias situaciones que desarrolla a la par de la acción principal, y que a primera vista parecen confusas, por no encajar o tener sentido, sin embargo, al final de la obra todas las piezas se agrupan y entonces se puede discernir con mucha claridad el sentido y la función de los diálogos elegidos por Babot. Tal vez, por la naturaleza de la fábula o con el propósito de crear inquietud en el lector y/o público, el autor arma ese tipo de situaciones complejas, para generar un cuestionamiento permanente y que solo con un análisis profundo y, en el caso de un estudio como este, con el texto en mano, se logra resolver.

Resulta interesante como Jarl Ricardo Babot logra articular los cuatro elementos del drama: tiempo, espacio, personaje y visión, para contar una fábula dotada de múltiples significados. A saber, dentro de un mundo realista y desesperanzado, el poeta y dramaturgo, especialista en crear personajes tormentosos y atormentados, así como fábulas donde el caos psicológico causado por eventos del pasado lejano, de los personajes, domina el flujo de la

acción, todavía el dramaturgo logra componer un universo equilibrado entre la agonía del desmoronamiento personal y la belleza de su diálogo.

El tiempo de Las aves, comunica un ritmo bastante fluido y muy natural durante el primer acto. Podría decirse que es cónsono con el ritmo que tomaría una conversación en la vida real, con pausas y silencios, a veces, diciendo mucho, a veces, poco. Sin embargo, en el segundo acto se da un cambio de ritmo, después de la elipsis, y se acelera, dando un salto en el tiempo la acción principal. Con esto, el ritmo interior, o de la fábula, se desliga por completo del tiempo atribuido o demostrado al público. Por esta razón, el aumento de velocidad en el ritmo es usado para contribuir al objetivo de la fábula, aproximar al clímax de la acción y al desenlace de la obra.

En la dramaturgia de Las aves, Babot, se utiliza un espacio único o con unidad aristotélica de lugar para desarrollar la acción dramática, alejándose de lo más experimental: la casa de campo. Como grado de representación patente está el patio-jardín de la casa de campo y como grado latente: el corral de aves, la calle dónde es dejada Renata al llegar, el cuarto de Nina, la biblioteca de Gaspar y la habitación de Renata. Y en el otro extremo, como grado ausente, están la estación de transporte y la casa de los padres de Gaspar.

En lo que respecta a Las aves, la distancia espacial o la distancia que existe entre el espacio escénico y el ficticio, se trata de un espacio icónico realista, que podría valerse del término icónico estilizado, o bien, sugerido; ya que, se sugiere un espacio escenográfico específico, un patio jardín con mesas y bancos, más no es representado, ni fiel en su totalidad, pues, es un espacio recreado en un escenario.

El teatro subterráneo de Babot, y género al que pertenece Las aves, asegura Rodríguez, H., siempre ha destacado por construir caracteres complejos, de un comportamiento ambiguo. Mariscal también afirma que el propio autor describe a sus

personajes como siempre en cautiverio, un ser humano enfrentándose siempre contra la realidad adversa... quizás este comportamiento es porque los individuos están aterrados de ser destruidos por los otros, o no quieren destruir al otro (Jarl Ricardo Babot; Transgresor... 16). Es por ello, que muchas veces resulta inquietante y hasta perturbador ciertos comportamientos y diálogos de los personajes.

Las aves, es un drama contemporáneo que plantea una realidad muy cercana a la del espectador. Es decir, con una distancia comunicativa cero y una distancia temática personal con personajes de carne y hueso similares a los espectadores. Por lo que, la degradación en la distancia es nula, y tampoco remite idealización, sino que presenta personajes muy semejantes al ser humano que se sienta a ver el espectáculo.

Desde mi punto de vista, Las aves guarda una perspectiva sensorial externa, es decir, que el punto focalizante de la visión general del ámbito de la ficción es puesta por el dramaturgo. Esto significa que la pieza tiene objetividad, pues, la visión de la obra no depende de los personajes sino por el autor quien la dictamina. Podría valerse la símil de la visión del público en un teatro a la italiana, que no cambia de posición, asimismo, es la vista interior de la obra; pues, algunas veces, al igual que los personajes, no presenciamos algunas acciones que se desarrollan en la actualidad de la fábula, pero que son llevadas a escena.

Mediante la lectura de otras obras de teatro de Jarl Ricardo Babot se pueden corroborar ciertas características en común dentro de su dramaturgia. La tendencia se basa en crear fábulas argumentadas en experiencias traumatizantes o en antiguas culpas que persiguen a los personajes, las cuales los hacen accionar, tales se dan en Pregúntale a Micerino y las obsesivas visitas de Brunilda al hotel, en abril, mes que se veía con su enamorado antes de asesinarlo. En Un día burlón, nos encierra en la casa de Vivian, un lugar

atrofiado donde viven personas aisladas de la realidad; o como en La mujer de la montaña y la decadencia que Lituania tiene en su vida académica y personal.

No podían faltar las connotaciones simbólicas en cada universo, como las muñecas que guardaba Nina, su apego al pasado y comportamiento infantil, o la colección de aves de Gaspar y cada miedo que representa cada una de ellas, en Las aves; o como la gran cantidad de relojes en la casa de Vivian y el desorden temporal que se vive en Un día burlón.

Otra característica que encontraremos, es la muerte de un personaje al final de la obra y detrás o, en algunos casos, en la escena, como un suceso revelador: en Las aves, Renata; en Pregúntale a Micerino, el marinero Peck; en La mujer de la montaña, la aparición de la mujer de la montaña, madre fallecida de Lituania; en Silencio, el asesinato de la abuela; y en El interior del pacífico reloj, la muerte del viejo padre.

También destaca en la dramaturgia babotiana un estrecho vínculo con lo natural o lo rural. En todas las obras que leí, encontré algún elemento de la naturaleza con la que los personajes se vinculan estrechamente. Algunos ejemplos son: las plantas de Lud y su apasionado amor con ellas en Un día burlón; las montañas y una vida en el campo, como menciona uno de los personajes en Pregúntale a Micerino: “Cerca del pueblo en que nací, se levanta una montaña, una gran montaña que no conozco. Quiero subir a la cima de esa montaña. Es mi único deseo.” (14). Igualmente, esta recurrencia hacia la naturaleza, aparece en los títulos de sus obras: La mujer de la montaña, La fiera en el jardín, El viejo león y Las aves.

También hallaremos la deliberada temporalidad de las fábulas con el paratexto preliminar “nuestros días”, dejando a libre interpretación la época o fecha de los sucesos. Otro factor común es hallar el uso frecuente de las desoladoras pausas y silencios, como se

describe en uno de los artículos de la Revista lotería de 1985 sobre una de las obras de Babot, pudiendo categorizarse como una dramaturgia de silencios.

Por la manera en que Babot articula un espacio clásico y contemporáneo, con unos personajes complejos y fijos, un lenguaje coloquial y poético, un tiempo unitario y una acción principal, se puede concluir: Las aves es un drama contemporáneo con afinidades clásicas en su estructura dramática, dotada de elementos simbólicos y con conflictos psicológicos. Con una distancia general entre la ficción y la realidad, muy cercana a la del espectador, es decir, los personajes son humanizados, pues, proyectan sentimientos humanos como el miedo y el odio.

Que Babot, a pesar de aplicar las unidades clásicas en la estructura dramática, desarrollar una fábula en un espacio único, en menos de 24 horas y tener una sola acción principal, su obra, por los temas existenciales que se abordan, los personajes ambiguos y contradictorios, el uso de objetos lúdicos, las recurrencias sobre lo rural o la naturaleza, atmósferas existenciales, el lenguaje de pausas y silencios y rico en figuras literarias, resuena como teatro contemporáneo.

Finalmente, Jarl Ricardo Babot, dramaturgo, poeta y hombre de teatro panameño de postguerra, crea universos poéticos y simbólicos, a través de la combinación de un diálogo coloquial y de figuras retóricas, multiplicando la polisemia de sus textos teatrales. En Las aves, término que comúnmente es utilizado para significar libertad, estos frágiles seres babotianos simbolizan, más bien, una libertad enjaulada; y en esta jaula, también permanecen encerrados por miedo, en cierta forma, todos sus personajes.

Obras citadas

Arévalo, M. “El teatro simbolista: Maurice Maeterlinck (1862-1949)” Wikimpase.

[http://avempase.com/wiki/index.php/El teatro simbolista: Maurice Maeterlinck \(1862-1949\)](http://avempase.com/wiki/index.php/El_teatro_simbolista:_Maurice_Maeterlinck_(1862-1949))

Aristóteles (s.f.) La poética (cap. IV, p.8; cap. X, p.16; cap. XV, p.23.) [Archivo PDF].

Recuperado en junio de 2020 de <https://www.ugr.es/~zink/pensa/Aristoteles.Poetica.pdf>

Babot, Jarl Ricardo. “Imitación, obra en dos actos”. Revista Lotería, No. 356-357 (noviembre - diciembre 1985). (p.172).

Babot, Jarl Ricardo. Las aves. Panamá. Editorial Mariano Arosemena, INAC., 1980.

_____. El interior del pacífico reloj. [Manuscrito no publicado] Panamá.

_____. La mujer de la montaña. [Manuscrito no publicado] Panamá.

_____. Pregúntale a Micerino. [Manuscrito no publicado] Panamá.

_____. Silencio. [Manuscrito no publicado] Panamá.

_____. Un día burlón. [Manuscrito no publicado] Panamá.

Badano, A. Antología crítica de la dramaturgia panameña. Panamá. Editorial Mariano Arosemena, INAC, 2003.

Departamento de Tecnología de la Información y Comunicaciones Universidad

Tecnológica de Panamá (s.f.) Jarl Ricardo Babot. Directorio de editores vivos de Panamá. Recuperado en julio de 2020 de:

http://www.cultura.utp.ac.pa/escritores/babot_jr.html

García Barrientos, José-Luis. “Claves de la dramaturgia de Ulises Rodríguez Febles”.

En Análisis de dramaturgia actual cubana. Cuba: Ediciones Alarcos (2011).

García, J. Cómo se comenta una obra teatro (Nº 1 ed., p. 15-268) [Archivo PDF].

México, D.F. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C, 2012.

González de Rivera, J. “El síndrome post-traumático de estrés: una revisión crítica”

[Archivo PDF]. Editorial Colex. Recuperado en julio de 2020 de:

https://www.researchgate.net/publication/264869907_EL_SINDROME_POST-TRAUMATICO_DE_ESTRES_UNA_REVISION_CRITICA

González, D. “Dramaturgia de silencios”. APARTE - Acción para el Teatro.

<http://apartebolivia.blogspot.com/2012/01/dramaturgia-de-silencios.html>

Gramos de teatro. (s.f.) “El teatro realista y simbolista”.

<http://gramosdeteatro.blogspot.com/p/el-teatro-realista-y-simbolista.html>

Hernández, S., Fernández. C., Baptista, L. Metodología de la investigación (Nº6 ed., cap. 9, p.6) México. McGraw-Hill/Interamericano Efitore, S.A. De C.V., 2014.

Herzog, Christophe. “Claves de la dramaturgia de Nara Mansur”. En Análisis de

dramaturgia actual cubana. Cuba: Ediciones Alarcos (2011).

López Terra, Federico “Claves de la dramaturgia de Norge Espinosa”. En Análisis de

dramaturgia actual cubana. Cuba: Ediciones Alarcos (2011).

Mariscal, A. El concepto de la vida y la muerte en Juicio Final de José de Jesús

Martínez. [Manuscrito no publicado] Universidad de Panamá. Panamá, 2016.

Mariscal, A. Jarl Ricardo Babot: transgresor existencial, y la destrucción del ser amado en la búsqueda de una redención absoluta. Tesis de maestría: Lindenwood University. U.S.A., 2003.

Rodríguez, H. (s.f.) “La dramaturgia panameña”. Monografías.com. Recuperado en julio de 2020 de: <https://www.monografias.com/trabajos82/ramaturgia-panamena/ramaturgia-panamena2.shtml>

Rodríguez, L. Análisis dramático del texto Desaparecidos (Premio Miró 2015), de Alex Mariscal. Tesis de maestría: Universidad Internacional De La Rioja, 2019.

Saucedo, A. (23 de julio de 2012). “Los elementos paratextuales”. abc. <https://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/escolar/los-elementos-paratextuales-428705.html#>

Sevilla, J. (s.f.) “Filosofía de la razón viviente y hermenéutica dramática. Del drama de la razón a la razón del drama” (p. 32,33) [Archivo PDF]. Recuperada el 9 de septiembre de 2020 <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/segnicompr/article/download/18876/16137>

Spang, K. “Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral, Pamplona, Eunsa, 1991”. Revista de filología hispánica en línea: <https://revistas.unav.edu/index.php/rilce/article/view/27636>

Teatros Canal. (31 de enero de 2017). ¿Qué es teatro contemporáneo? “No me montes una escena. Blog de los teatros del canal”. <https://blog.teatros canal.com/2017/01/31/que-es-teatro-contemporaneo/>