Somos unos idiotas[1]

Cécile Chantraine Braillon
La Rochelle Université, France

En el Festival Off de Aviñón de 2018 la compañía teatral Bouquet de Chardons[2] estrenó *Mi familia*, de Carlos Liscano (Montevideo, 1949), en versión francesa. Este nuevo reestreno, en Francia, confirma el interés que sigue suscitando el teatro del autor y dramaturgo uruguayo en este país, pero también entre las compañías de distintos países del mundo. El interés fue despertado desde hace muchos años con la traducción en varios idiomas (sueco, francés, catalán, árabe, etc.) de su narrativa y de su teatro, y con la representación de éste en varios países (Suecia, Francia, Argentina entre otros).

La primera difusión de *Mi familia* en Francia, por ejemplo, remonta a 1998 cuando fue leída en francés durante el Festival Mousson d'Été[3]. En cuanto a *Los idiotas*, objeto de este estudio, la versión traducida de la obra, titulada *Les Nigauds*[4], facilitó su estreno en 2000 bajo la dirección de Jean Lebeau y Gérard Taver. Después del 2000, la obra fue representada en distintos teatros de Francia y Canadá[5].

1 Los absurdos

En el *Dictionnaire du Théâtre*, el académico y teórico Patrice Pavis define el Teatro del Absurdo de esta manera:

> "La forme préférée de la dramaturgie absurde est celle d'une pièce sans intrigue ni personnages clairement définis: le hasard et l'invention y règnent en maîtres"[6].

[1] Este título se inspira de unos grafitis anónimos, visibles en la ciudad de Montevideo en abril 2014, en la rambla de Montevideo (foto consultable en https://www.facebook.com/ceccb).

[2] http://bouquet2chardons.com/

[3] Festival que se da en Pont-à-Mousson.

[4] *Los idiotas* y *Mi familia* fueron traducidas al francés por Françoise Thanat y publicadas en Editions Théâtrales en 1998 y 2003.

[5] En el marco del Festival Annuel de Innovation Théâtrale (FAIT) en L'Assomption (Provincia de Quebec, Canadá).

[6] Pavis, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Armand Colin, p. 2.

Si se examina *Los idiotas* desde esta definición, se puede considerar que la obra no tiene verdadera intriga, incluso se puede decir que no pasa casi nada en ella y que la única acción es la de un personaje que arrastra a otro y *viceversa*. Además Ke y Ku, la pareja principal de la actuación, mueren al final de la obra; después de su desaparición, aparece otra pareja que repite lo que hizo y dijo el binomio anterior. Esta segunda escena es interrumpida *in medias res* por el final de la obra: un final abrupto que crea la sensación de que tampoco hay desenlace, de que las acciones de Ke y Ku forman parte de un ciclo que se repite sin fin. El sentimiento se ve reforzado por el hecho de que el segundo dúo parece ser una copia del anterior: "tienen las mismas características que los anteriores" según las didascalias iniciales[7]. Tampoco llevan nombre: se llaman Idiota Uno e Idiota Dos y además de ser idénticos, tienen pocos atributos:

> "Dos hombres de edad indefinida entre 30 y 50 años, vestidos con ropas sin estilo, con varios abrigos."

> "Ambos cargan varias bolsas donde llevan todo lo que tienen".[8]

La caracterización endeble de los personajes es típica del Teatro del Absurdo como lo subraya Patrice Pavis y con semejante apariencia, los cuatro idiotas parecen ser "bosquejos" de personajes. Tampoco tienen entorno, origen, ni historia, con lo cual es imposible otorgarles una personalidad propia: su edad es imprecisa, podrían ser vagabundos, o no. Patrice Pavis indica también que en el drama absurdista la forma que cobra la acción teatral puede ser metateatral, habla incluso de meta-obra cuando ésta se centra en el discurso[9] como es el caso de este intercambio en el cual Ku cuestiona la forma de hablar de Ke:

KE

¿Sabes qué me ocurre, Ku?

KU

(Ku no presta mucha atención, sigue arrastrando) No.

KE

Bueno, me ocurren cosas.

KU

¿Todo el tiempo o sólo ahora?

[7] Liscano, Carlos, "Los idiotas" in *Teatro*, Montevideo, Caballo perdido, p. 90.

[8] Liscano, Carlos, *op. cit*

[9] "En centrant la fable sur les problèmes de communication, la pièce absurde se transforme fréquemment en un discours sur le théâtre, une métapièce." in Pavis, Patrice, *op. cit.*

KE

Todo el tiempo y ahora también.

KU

Bueno, si te ocurren todo el tiempo, es claro que también te ocurren ahora. Bastaría que eligieras la primera variante para que también estuviera incluida la segunda.

KE

¿Cómo dices, Ku?

KU

Digo que, si dices una frase como "todo el tiempo", uno entiende que en ella incluyes el pasado e incluyes el futuro, ¿por qué no ibas a incluir también el presente?

KE

Es claro, no hay motivo para no hacerlo.

KU

Hasta el condicional podrías incluir en una frase como aquella.

KE

¿O sea que puedo elegir?

KU

Creo que sí

KE

Bueno, entonces elijo la primera variante[10].

A primera vista, el intercambio parece vacío, e incluso inútil, pero en realidad, inicia una reflexión sobre el lenguaje. Lo notamos en la expresión temporal "Todo el tiempo y ahora también", que usa Ke para definir su propia situación; ésta sugiere que las palabras no son capaces de reflejar exactamente la realidad del tiempo que pasa, o sea su transcurrir. El lenguaje aparece aquí como una construcción verbal cuya función se limita a "re-presentar" un contexto a partir de un punto de vista subjetivo. Estas pocas réplicas reenvían al acto de creación teatral como lugar de elaboración de una visión del mundo y al escenario como lugar de transmisión de esta visión, como

[10]Liscano, Carlos, *op. cit.*, p. 104-105.

lugar de reproducción exacta de éste. También alejan *Los idiotas* de la ilusión teatral que predomina en la dramaturgia de tipo "clásico" y del teatro didáctico, en el cual prevalece la afirmación de una tesis sobre el mundo. La dimensión "metateatral" de *Los idiotas* se construye a partir de los diálogos de Ke y Ku y de Idiota Uno e Idiota Dos: ambas parejas intercambian a propósito del hecho de que posiblemente no ocurra nada en su existencia:

> KU
>
> ¿De verdad no pasa nada, Ke?
>
> KE
>
> No, no pasa nada.
>
> KU
>
> (*Impaciente.*) Cómo que no, Ke, algo pasa. Por más que insistas, me doy cuenta de que algo está pasando. ¿Por qué no me lo dices y así salimos de una vez por todas?
>
> KE
>
> Ku, te digo que no pasa nada.
>
> KU
>
> ¿No pasa nada, nada de nada, de verdad?
>
> KE
>
> Buenos, entonces sigue.
>
> KU
>
> Es que no sé. Me parece que no voy a seguir.
>
> KE
>
> ¿Cómo que no? ¿Nos vamos a quedar aquí todo el día, buscando esa golondrina estúpida?
>
> KU
>
> ¿Ves? Ahora resulta que no es sólo la golondrina, que hay una cosa. Bueno, ¿qué es lo que pasa, entonces?
>
> KE
>
> Nada. Yo creo que no pasa nada[11].

[11] *Ibid.*, p. 94-95.

El hecho de que haya pocas acciones descritas en el texto y que prevalezcan las palabras que describen inacciones, redunda con la desocupación obvia de los personajes e introduce una "no-acción" que contradice, de alguna manera, lo que sería el género dramático: acción. En efecto, en el teatro las palabras suelen ser "performativas" en el sentido de que constituyen el soporte de la acción teatral de forma que *Los idiotas* rompe con esta convención creando un desfase antiteatral típico de los dramas absurdistas. La distinción entre lo mimético de la obra teatral (un discurso dramático que reenvía a una acción (casi) inexistente) y lo performativo (que supone que en el escenario los personajes "actúen" y que pase "algo" frente a los espectadores) recuerda obras como *Esperando a Godot* de Samuel Beckett o *La cantante calva* de Eugène Ionesco. Pero la obra de Liscano amplifica el efecto introduciendo una tonalidad específica del género y que Patrice Pavis llama lo "absurdo satírico": "*L'absurde satirique [. . .] rend compte d'une manière suffisamment réaliste du monde dépeint*[12]." El Teatro Absurdo satírico denuncia la incoherencia del mundo y sus contradicciones de una manera reconocible por el espectador/el lector, para que éste tome conciencia de ellas. En este caso, si consideramos el contexto carcelario en el cual la obra *Los idiotas* fue escrita, uno entiende que el autor está denunciando la época de la dictadura uruguaya, la represión y sobre todo la cárcel en la que fue detenido durante trece años. Hay por lo tanto una serie de elementos en *Los idiotas* que si a primera vista pueden parecer fuera de contexto, aluden en realidad a la coyuntura tensa y violenta que vivía el Uruguay bajo el régimen militar.

Así por ejemplo, llama la atención el hecho de que la relación entre los dos personajes sea violenta y brutal por momentos. La violencia se manifiesta desde el inicio de la obra teatral:

> KE
>
> ¡Vamos, por favor, sigue, Ku! No quiero volver a repetírtelo. No me obligues.
>
> (Ke lo acaricia, le sugiere que siga, lo agarra de la ropa. Le da un golpe en la cara con la mano abierta. Ku se mantiene en lo suyo. Ke se pone en cuclillas junto a Ku, lo mira).
>
> KU
>
> ¿No quieres marchar? ¿Piensas quedarte aquí, eh? (*Le da un puño en la cara.*) ¿Es eso lo que quieres, verdad? Y piensas que lo voy a consentir, que te quedes ahí y yo tenga que seguir solo, ¿no? No lo conseguirá[13].

En esta secuencia, es de notar que la violencia es gradual: primero hay una intimidación verbal con una serie de órdenes, y luego, una violencia física con un primer "golpe en la cara" y después, un "puño en la cara" que marca el cambio de escala. Esta brutalidad emerge sin razón: el hecho de moverse de un lugar a otro no la justifica. Es precisamente el punto sobre el cual nos interpela Carlos Liscano: los actos

[12] Pavis, Patrice, *op. cit.*

[13] Liscano, Carlos, *op. cit.*, p. 90-91.

de violencia, a veces sin razón, cometidos por el régimen militar uruguayo contra los opositores, los detenidos y los presos. Por otro lugar, en el marco de esta violencia, se ve que la relación de Ke con respecto a Ku, oscila entre ternura y perversidad, lo cual no deja de recordar al régimen dictatorial, que alternaba entre un discurso protector y paternalista en su retórica pública por un lado[14] y, por otro, con métodos terroristas "a puerta cerrada" para aniquilar la oposición política. También recuerda a la figura dual del verdugo cuyo retrato esboza aquí Carlos Liscano y que desarrolló, de manera más amplia e impactante, en *El furgón de los locos.* La duda de Ku cuando Ke afirma que "no pasa nada" sería entonces una alusión a las distintas caras de la Guerra "sucia", latente y silenciosa, del Uruguay bajo la dictadura. Una paz engañosa escondía el hecho de que miles de opositores políticos, declarados o supuestos, eran torturados en los centros de detención o en las cárceles, o desaparecidos a los que se alude cuando Idiota Uno e Idiota Dos pasan "cerca de los cadáveres de Ke y Ku[15]". En efecto, ni les hacen caso:

IDIOTA DOS
¿Qué es eso?

IDIOTA UNO
No sé

IDIOTA DOS
Parecen cuerpos.

IDIOTA UNO
Son cuerpos. Dos cuerpos.

IDIOTA DOS
Pobre gente. ¿Están muertos?

IDIOTA UNO
Parece que están muertos.

IDIOTA DOS
(Tratando de que Idiota Uno lo arrastre hasta los cuerpos.) Quiero verlos.

IDIOTA DOS
¡Quiero verlos!

[14] Nahum, Benjamín, *Manuel de Historia del Uruguay, Tomo II: 1903-2000*, Montevideo, Banda Oriental, p. 268.
[15] *Ibid.*, p. 122.

IDIOTA UNO

(Idiota Uno no oye lo que el otro le dice. Luego de un instante, señalando el cielo.) ¡Mira[16]!

Idiota Uno no quiere ver a los muertos, no quiere saber qué pasó y en lugar de enfrentar la realidad, mira hacia otro lugar, el cielo, como si negara su existencia. Aquí, la obra denuncia la organización de la desaparición forzada de personas en los países del Conosur y las actuaciones del gobierno, que podía negar las ejecuciones y el terrorismo de Estado desapareciendo a los cadáveres de las personas asesinadas: si no se hallaban, el asesinato no podía ser imputado a nadie. Tampoco cabe duda de que la forma en que Idiota Dos insista para "ver" los cuerpos alude al trauma que viven las familias que buscan a su(s) pariente(s) desaparecido(s).

2 ¿Ser o estar?

Además del desfase entre lo mimético y lo performativo, una serie de elementos recuerdan que el tiempo pasa y que la impresión de inmovilismo que rebosa en la intriga es un engaño. Las alusiones a las diferentes estaciones permiten medirlo: al principio de la obra, se alude a "la primavera[17]", luego, al "verano" con "un día caluroso[18]" y después, al comienzo del invierno con la referencia a la "nieve[19]". Cuando Ke y Ku están a punto de morirse, regresa la "primavera", lo cual indica que un año transcurrió y es probable que, con la aparición de Idiota Uno e Idiota Dos, se abra otro ciclo de un año. El destino de ambas parejas se superpone, en este lapso anual, alude obviamente a los trece largos años de cárcel del autor.

La ausencia de decorado, de objetos tangibles tanto en el escenario como en las didascalias refuerza el juego de los actores y su capacidad expresiva en un contexto abstracto, despojado de todo y en el que la imaginación es el único medio para crear y componer el mundo. Ke "sigue el vuelo imaginario[20]" de una golondrina que "está descansando bajo el árbol que Ku le inventó[21]", esas "proyecciones" del cerebro permiten inventar nuevos mundos, mundos posibles gracias a la ayuda de luz, "fundamentalmente por la luz[22]", que crea distintos "ambientes" "a medida que cambian las estaciones[23]" y que avanza el tiempo. La obra alude aquí al contexto carcelario: como lo dijo en varias entrevistas (y como se demostró en los estudios sobre sus manuscritos), Carlos Liscano tuvo que inventarse un mundo para paliar la vacuidad de la prisión, para compensar la ausencia de objetos, de seres animados, de calendario y relojes[24] que le permitiesen ubicarse en el tiempo. Observemos este intercambio acerca de la vuelta de la golondrina y del cambio de estación:

[16] Liscano, Carlos, *op. cit.*, p. 122-123.
[17] *Ibid.*, p. 90.
[18] *Ibid.*, p. 104.
[19] *Ibid.*, p. 117.
[20] *Ibid.*, p. 91.
[21] *Ibid.*, p. 115.
[22] *Ibid.*, p. 90.
[23] *Ibid.*, p. 90.
[24] El reloj es un objeto importante en otra obra teatral de Carlos Liscano: *El informante*.

KE
La golondrina

KU
¿La golondrina? ¿Qué golondrina?

KE
Una golondrina

KU
¿Dónde?

KE
En el aire.

KU
¿En el aire? No la veo. ¿Dónde está la golondrina?

KE
(Señalando el cielo sigue el vuelo imaginario de la golondrina)
Ahora la perdí de vista. ¿Por qué andan golondrinas?

KU
Es la primavera, Ke.

KE
Sí, pero no la veo.

KU
¿No ves la primavera? Está en todas partes. Hace semanas.

KE
No. A la primavera la veo, a la que no veo es a la golondrina.

KU
Ya va aparecer, Ke, no te preocupes. O aparecerá otra. Hay muchas. En primavera siempre hay cantidad de golondrinas.

[. . .]

KU

¿Entiendes lo que te explico sobre las golondrinas?

(Silencio.)

KU

¿Entiendes o no[25]?

El intercambio acerca de lo que significa el regreso de las golondrinas es muy sugestivo. Por un lado, parece aludir a un presagio nefasto, como en el poema de Gustavo Adolfo Bécquer, "Volverán las oscuras golondrinas". El regreso de las golondrinas anuncia una tragedia, la muerte y con ella el final de la relación de Ke y Ku. La diferencia de percepción entre Ke y Ku genera tensión: el uno, Ke, ve la golondrina mientras que el otro, Ku, entiende que se cierra un ciclo, que la primavera augura su fin. El uno repara en el pájaro, el otro en el tiempo que pasa y en lo que simboliza su transcurrir. Por eso Ku parece tan fastidiado cuando nota que Ke no se da cuenta de lo que está pasando "¿Entiendes lo que te explico sobre las golondrinas?"

Al mismo tiempo, es de notar la sutil diferencia lingüística que introduce la obra cuando la pareja habla de las golondrinas: Ke se refiere a "la" golondrina, a un pájaro particular mientras que Ku habla de "muchas", de "cantidad de golondrinas". En efecto, no todas las golondrinas vuelven con la primavera, algunas no regresan porque mueren. De algún modo, metaforizan a quienes desaparecieron, quienes ya no vuelven más. Y el camino que recorren Ke y Ku está marcado por la misma trágica finitud. Cuando Ke se da cuenta, deja de avanzar y en lugar de ir al compás del movimiento, Ke y Ku deciden adoptar otro ritmo, el arrastre, como para frenar el tiempo, como señalando cuan pesado es:

KE

Lo acepto, Ku, pero igual me ocurre. No puedo evitarlo. Yo pienso y me quedo tan quieto, tan quieto, que me viene vértigo de moverme a tanta velocidad. Entonces es cuando se me formula la pregunta, "¿me muevo o me quedo quieto?" Cuando no pienso estoy en constante movimiento, Ku, tú lo sabes. Hago cosas con las manos, muevo los ojos, los labios, las piernas, las cejas. Acumulo movimientos de tal modo, simultáneamente, que me doy cuenta de que, en realidad, no hago nada. Me muevo y me muevo y me muevo y no hago nada de nada. Estoy paralizado.

KU

¿Paralizado como para morirte?

[25] *Ibid.*, p. 91.

> KE
>
> Sí, Ku, siento que ya el corazón ha dejado de latirme. Siento que me muero, y que, aun en la muerte, mi cuerpo seguirá moviéndose, descomponiéndose, convirtiéndose en gusano, en planta, en piedra, avanzando, hacia algo, hacia algún sitio. Entonces, en medio de la orgía de movimientos que es la vida, yo ya estoy a punto de petrificarme, pero moviéndome, tratando de llegar a este sitio, al final del viaje, de este viaje en que vamos todos. Pero yo no sé de dónde partimos, me perdí el comienzo, la salida del origen. Por eso, no sé a dónde vamos, Ku[26].

El "arrastre" de Ku, luego de Ke y por fin de Idiota Uno a Idiota Dos, ilustra la negación de la condición humana. Al imponer uno al otro una vida de arrastre, se aniquila la fuerza vital del uno y del otro convirtiendo a ambos en "muertos vivos", a una vida en un presente interminable, sin pasado ni futuro. El arrastre es entonces la imagen simbólica de la muerte de forma que la cuestión que dramatiza la obra teatral de Carlos Liscano es la aceptación o no de la muerte como condición existencial del hombre. Así de forma paródica, la pregunta de Ke "¿me muevo o me quedo quieto?- ecuerda la de Hamlet que en el drama epónimo de Shakespeare dice:

> "¿Ser o no ser, esa es la cuestión? ¿Cuál es más digna acción del ánimo, sufrir los tiros penetrantes de la fortuna injusta, u oponer los brazos a este torrente de calamidades, y darlas fin con atrevida resistencia? Morir es dormir[27]."

> KE
>
> No te preocupes, Ku. Nadie comprende nada. Ni les interesa mi pregunta. Tú haces como todo el mundo. Yo caigo en el torbellino y los demás siguen, en sus cosas, en sus hábitos. Ellos son. Yo, estoy en dudas, no sé si soy. No sé cómo hay que hacer para ser, ni dónde estoy, ni cuánto falta. Solo sé que me muevo, que estoy en marcha, sin poder parar[28].

¿"Moverse" o "pararse" (seguir arrastra[n]do) equivale a vivir o a morir? ¿Cuál es sentido de la vida cuando uno no ve salida? La actitud común debería ser el movimiento, "mover", pero hay algo que lo impide, que frena a los personajes de modo que repiten incesantemente los mismos actos, cíclicamente, como en un infierno. Por eso, Ke se pregunta si en lugar de creer ser, el humano, simplemente, "está". Parece considerar que el "estar" es la condición humana por antonomasia mientras que Ku restringe el "estar" a un "estar en algún lugar".

> KE
>
> [...] "¿O acaso yo no tengo derecho, como todo el mundo, a estar?"

[26] *Ibid.*, p. 108.
[27] *Hamlet.*
[28] *Ibid.*, p. 109.

KU

Sí que lo tienes. Tú tienes tanto derecho como cualquiera a estar en algún lugar[29].

En efecto, Ku desea convertir el tiempo en espacio para superar la finitud del hombre y por lo tanto la muerte. Del verbo intransitivo al verbo transitivo, de Ke a Ku, de Idiota Uno a Idiota Dos, y viceversa, *Los idiotas* de Carlos Liscano escenifican entonces visiones opuestas de la existencia humana; por un lado, una concepción equivocada pero tranquilizadora, que tiene la aprobación de la mayoría al negar la muerte, y por el otro, una visión que afirma la muerte y que la reconoce y asume como parte de la existencia. Pero si bien es cierto que es un tema universal el que lleva Liscano al escenario, tampoco hay que descartar lo que está también detrás de los cuerpos caídos que uno arrastra de un lado para el otro. Es la denuncia evidente de lo que fue la dictadura y de lo que es la justicia. Liscano denuncia los cuerpos caídos a causa de la represión, los cuerpos desaparecidos, acaso arrastrándolos, hacia lugares desconocidos, y la "ley de impunidad"[30] que niega lo que ha pasado.

3 Teatrar para resistir

Por más lúcido que sea cada personaje sobre su condición existencial, no deja de ser "idiota" o más precisamente de "hacerse el idiota[31]" como lo indican las didascalias iniciales de la obra. Desde el comienzo de la obra, las didascalias diseñan la dimensión metateatral del rol que desempeñan los personajes. Los *idiotas* se hacen los locos o bobos, otra vez como el príncipe de Dinamarca en *Hamlet.*

De hecho Ke, Ku, Idiota Uno e Idiota Dos, encarnan posturas existenciales ante lo absurdo, o contradictorio de la vida. Según Ke, hay una postura "verdadera" que caracteriza a "los demás[32]", o sea a "la gente que vive de verdad[33]"; luego existe una postura "hipócrita", la que adoptan los cuatro personajes y que parece ser una lenta agonía, como se ha visto anteriormente[34]. Llama la atención el hecho de que esta postura, "hipócrita", de los personajes, se subdivida en dos maneras de hacerse el idiota: "Una vez para mantener la conducta elegida, y la otra para no enterarse de que el otro va haciéndose el idiota[35]." De esta forma, los personajes resultan doblemente hipócritas; nunca parecen sinceros, ni para el lector/espectador, ni entre sí, ni para sí mismos:

KE

Es que hay días en que yo pienso lo mismo. Tal vez sea cierto lo que ellos dicen, me digo. Tal vez todo pueda llegar a ser cierto, algún día, en algún

[29] *Ibid.*, p. 111.
[30] Carlos Liscano, *Ejercicio de impunidad Sanguinetti y Batlle contra Gelman*, Montevideo, Ediciones del Caballo Perdido, 2004.
[31] *Ibid.*, p. 89.
[32] *Ibid.*
[33] *Ibid.*, p. 107.
[34] Véase p. 204.
[35] *Ibid.*, p. 90.

sitio. Porque solo hay dos posibilidades, Ku, o todo es cierto y no hay nada falso, o algo es falso y por tanto nada es cierto. Esa es la pregunta, la principal, Ku. ¿Hay alguna vida que no sea falsa?

KU

¿Tú eres falso, Ke?

KE

Sí, Ku, lo soy. Soy falso. Yo miento. Miento un poco. Quizá también miento mucho. Es probable que también mienta mucho. Sí, es muy probable.

KU

¿A mí me mientes, Ke?

KE

Sí, lo siento, Ku, pero también a ti te miento. Tal vez a ti es a quien más miento. No olvides que te tengo todo el día a mi lado, desde hace años[36].

En este intercambio (metateatral), Ke y Ku recuerdan que no son más que personajes inventados y que su existencia es una farsa de la que es imposible saber si ellos son los autores, los actores o únicamente unos fantoches. Cuando el "arrastrador" ya no quiere arrastrar y pretende invertir los roles con el arrastrado, Ku tilda su actitud de "sueño" aunque al quitarse las máscaras por un instante, surgiera la posibilidad de que fueran sinceros por primera vez:

KU

¿Qué es una buena idea?

KE

Eso que has dicho, que tú podrías arrastrarme a mí.

KU

(*Ku, sorprendido por lo que acaba de escuchar, se levanta de un salto. Se acerca a Ke. Lo mira a la cara.*) Bueno, Ke, yo no sé qué te pasa, si será la primavera o qué, pero me parece que estás soñando y lo mejor sería que te despertaras.

KE

No, Ku, no estoy soñando.

[36] *Ibid.*, p. 112-113.

KU

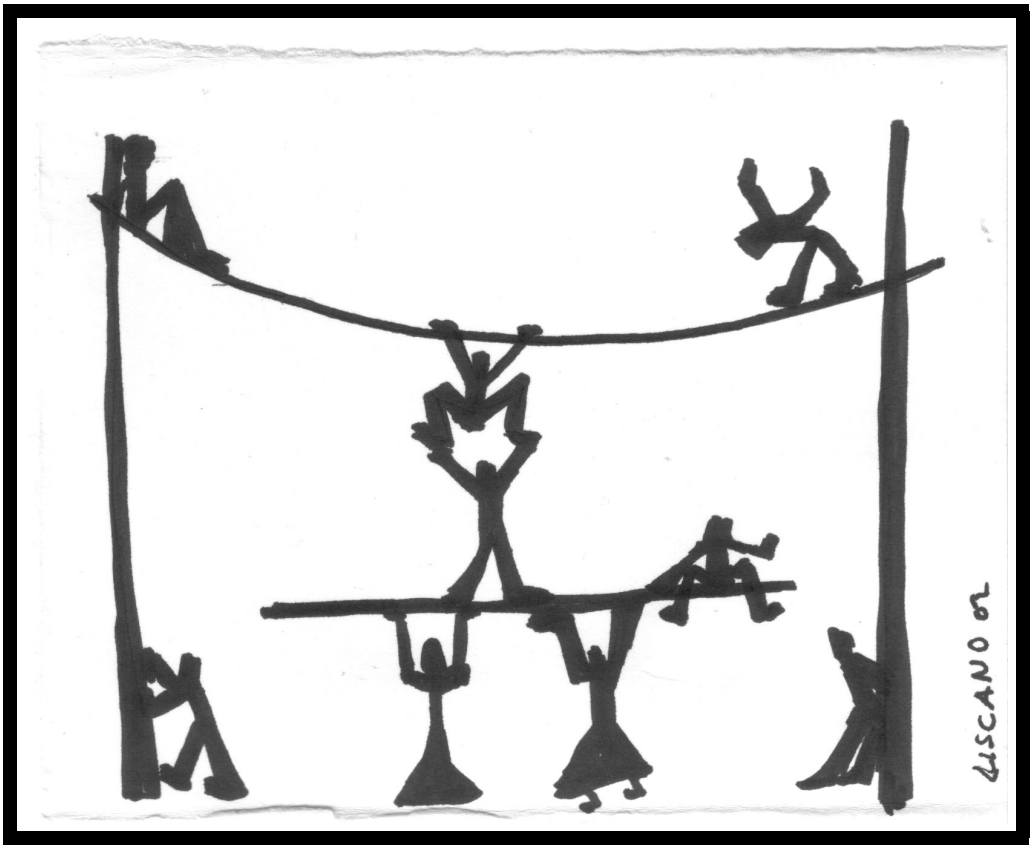
¿Estás haciéndote el loco, acaso[37]?

La alusión al sueño refuerza el vínculo intertextual con el teatro barroco y más particularmente con la obra teatral *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca. En ella, Sigismundo es víctima de una manipulación maquiavélica que lo hace incapaz de distinguir la ilusión de la realidad: tanto su existencia encerrada en la fortaleza como la vida en palacio le parecen un sueño. El juego sobre el sueño también tiene que ver con el doble sentido de la palabra "sueño" en lengua española ya que designa a la vez el hecho de soñar y el de dormir. Por lo tanto, les pasa a los cuatro personajes de *Los idiotas* de Carlos Liscano lo que le pasa a Sigismundo: su existencia se asemeja a un ensueño, a un sopor perpetuo, o sea a una forma de muerte. Pero lo que distingue a los idiotas del príncipe de Polonia, es que Ke, Ku, Idiota Uno e Idiota eligen esta vida ilusoria: se hacen los idiotas y son a la vez los autores y víctimas de su propio engaño. De este modo, la "puesta en abismo" permite que la actitud de los cuatro idiotas ideados por Carlos Liscano reenvíe al mundo real: en efecto, como fue el caso con "El asesinato de Gonzago" en *Hamlet*, el "teatro en el teatro" que realizan los personajes adquiere un estatuto de "verdad" en la mente del lector/espectador, mientras que la postura "verdadera" de "todo el mundo[38]" (la de la "verdadera" vida) se mantiene en una dimensión ficcional. Si pensamos en lo que fue o podría ser una representación de esta obra (versión performativa de la obra), la presencia física de los actores en el escenario, personajes "de carne y hueso", les da más veracidad a éstos que a "ellos[39]" ya que se se opera así una identificación metateatral entre el destino de los idiotas y el del lector/público. Éste se da por aludido percibiendo cierta "cercanía de estatuto" con los personajes en el escenario, cercanía que se plasma también en la postura físicamente pasiva tanto del lector como del espectador. De esta manera, *Los idiotas* llevan al lector/público a preguntarse: ¿No seré yo también un idiota? ¿No llevaré yo asimismo una existencia soporífera? ¿Estaré también ciego ante la realidad ineluctable de la muerte?

Además, al encarnar sucesivamente los roles de uno y otro, cada idiota origina en el lector/público un sentimiento catártico de compasión y de temor que compromete también la responsabilidad del lector/público en su "posible" y propia ilusión. Más allá de un cuestionamiento, el drama absurdista de Carlos Liscano pretende suscitar una "reacción" en el lector/público y llevarle a reaccionar contra el inmovilismo y la ceguera que caracterizan la existencia humana (el destino de los idiotas). El procedimiento subraya entonces la potencia del teatro como arte capaz de parodiar la vida recreando un acontecimiento efímero en el escenario. Como dice Mauricio Kartún, el teatro "teatra[40]" porque produce un cronotopo que nace, vive y luego perece delante de los espectadores. El teatro "está" por antonomasia y encarna de este modo una resistencia profundamente "existencialista" contra una concepción esencialista de la vida que niega la finitud de ésta. Exhibiendo cuerpos en las tablas, el género dramático afirma

[37] *Ibid.*, p. 98-99.
[38] *Ibid.*, p. 109.
[39] *Ibid.*, p. 110.
[40] "El teatro teatra", frase pronunciada por el teatrista argentino, Mauricio Kartun que analiza el Pr. Jorge Dubatti en muchas de sus conferencias y monografías.

la objetividad de la muerte contra la retórica del último régimen dictatorial que sigue ocultando hasta hoy el destino final, los cuerpos, de muchos desaparecidos.



Equilibrio 2