

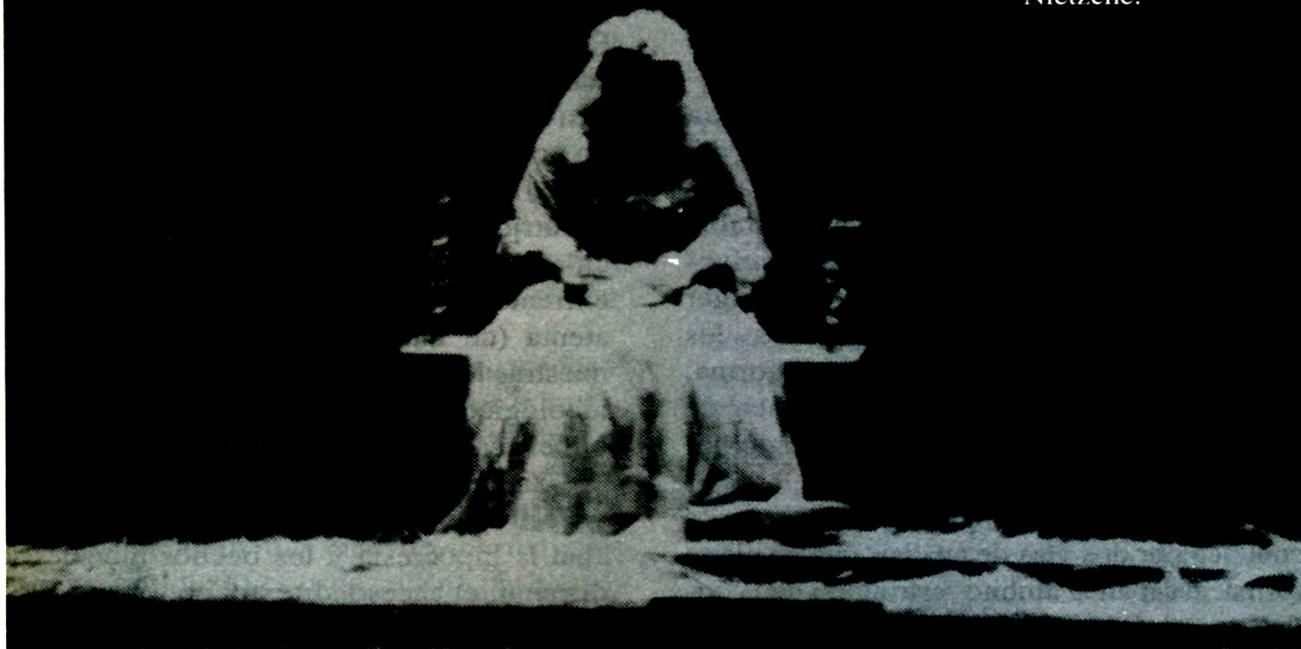
Radiografía de un *Hogar imposible*

Aproximación al texto dramático HOGAR DULCE HOGAR
de Miguel Rojas

*Karen Poe Lang**

*“Todas las fuentes están secas para nosotros y el mar se ha retirado. Ay.
¿Dónde queda un mar en el que sea posible ahogarse? En realidad esta-
mos demasiado cansados para morirnos.”*

Nietzche.



* Maestría en Artes, Universidad de Costa Rica

Introducción

He elegido este fragmento de Nietzsche para dar inicio a mi escrito pues, en alguna medida, está en consonancia con el clima que genera la lectura del drama HOGAR DULCE HOGAR de Miguel Rojas.

Es necesario señalar que la interpretación que voy a proponer tiene como base un texto literario y no una puesta en escena, hecho que implica algunas dificultades. Como apunta Rojas en PUNTOS DE VISTA EN EL TEATRO (1989: 32):

Nos preguntamos si el teatro es para ser leído o para ser representado... ¿Cuál es la finalidad de un texto escrito de teatro? ¿Se hace teatro solo con la lectura del texto o su razón de ser está en el escenario con la presencia viva del actor y del público?... Es evidente que el texto dramático se escribe para ser representado.

En qué lugar se puede, entonces, situar la lectura de un texto dramático cuya finalidad es la representación. Será una lectura mutilada ya que por carecer del cuerpo del actor para darle carne al texto, se hará desde una posición de incompletud inevitable y quizás, incluso, desde una escena equívoca. A sabiendas de que se trata de un lugar eminentemente precario e inestable, les propongo un recorrido que, en cierta forma, evade esta dificultad. Y más que hablar de teatro intentaré escucharlo y sobre todo hacerle caso.

HOGAR DULCE HOGAR es un texto que nos conduce por dos vías de análisis que en cierta forma, escapan al ámbito restringido de la crítica teatral. Por un lado, nos permitirá pensar a partir de un diagnóstico desesperanzador, la

crisis de la institución familiar y, por otro, problematizar las posibilidades de la tragedia en el contexto de la posmodernidad.

Miguel Rojas es un autor prolífico y versátil ya que, a pesar de que su producción gira fundamentalmente en torno del texto dramático, también ha escrito poesía y ensayo.

Según Víctor Valembois (2000: 463-472) se pueden distinguir tres líneas en los escritos de Rojas. En un primer tipo de obra prevalece la dimensión de búsqueda de lo popular y su texto MADRIGUERA DE ILUSIONES constituye un buen ejemplo. El segundo eje que estructura su producción es la línea histórica, en la cual el autor explora y desmitifica las relaciones entre arte y nación, arte e identidad. Prototipo de este teatro es LOS NUBLADOS DEL DÍA. La tercera vía, que es la que más nos interesa, es la que explota al máximo las posibilidades del teatro como género y es la búsqueda de lo eminentemente teatral. EL ANILLO DEL PAVO REAL, tragedia que representa una reflexión sobre la libertad, ejemplifica esta tercera línea de trabajo. HOGAR DULCE HOGAR también.

Miguel Rojas, ubicado por Carolyn Bell y Patricia Fumero (2000: 9) en la generación de jóvenes autores contemporáneos, enfrenta al lector a un texto dramático que atenta (de una manera poco frecuente en nuestras letras) contra algunos presupuestos ideológicos que sostienen una mitología sobre el ser costarricense.

Ya desde las primeras páginas, el autor va estructurando un doble discurso en el cual la hipocresía y los buenos modales se disputan el acceso al texto, con insultos hirientes y manifestaciones de violencia que irán creciendo durante el transcurso de la

obra. De manera descarnada, el autor pone al descubierto unos personajes presos en una intrincada trama de relaciones familiares hostiles, basadas en la mentira, el rencor y la frustración. Y, por esta vía, logra problematizar uno de los grandes mitos del ser costarricense, a saber, su supuesto carácter pacífico, carente de violencia y sentimientos agresivos.

Lejos de una propuesta emparentada con el neocostumbrismo urbano (que ha jugado un importante papel en nuestra dramaturgia) Rojas se aventura en la búsqueda de un teatro universal y, además, como él mismo indica, de corte trágico. Víctor Valembois (2000: 474) señala en relación con *EL ANILLO DEL PAVO REAL*, que el autor es fiel a la premisa de que *si se pinta bien la aldea, se estará pintando una parte del mundo*. Para este crítico el uso recurrente del lenguaje local, reduce drásticamente la trascendencia universal que el andamio de personajes y de situaciones logra crear en la obra mencionada. Discrepamos de semejante posición y compartimos las palabras de Jorge Luis Borges (1980: 108), quien en un estudio sobre la poesía gauchesca afirma que *saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino*.

En el caso específico de *HOGAR DULCE HOGAR* agradecemos el uso del *vos* a lo largo de toda la obra, hecho que constituye un reto, si el objetivo es construir unos personajes de dimensión universal. Por otra parte, consideramos que uno de los mayores aciertos del texto es esbozar una problemática universal desde la óptica de unos personajes (no todos igualmente bien logrados) anclados en la realidad costarricense contemporánea.

Ca crisis de la familia

La familia como estructura social conflictiva ha sido un tema recurrente en el teatro y también en la tragedia. No olvidemos esa familia paradigmática, la de Edipo, que sirviera de acicate a Freud para construir el modelo psicoanalítico de la subjetividad humana. Valdría la pena recordar algunos elementos de esta teoría. Según Freud (1979: 65-140), la tarea fundamental que debe realizar todo sujeto para poder vivir en sociedad es la represión de sus pulsiones, que son dos: la erótica y la de agresión. La pulsión erótica, dirigida en el recién nacido hacia su progenitor del sexo opuesto debe encausarse hacia un objeto de amor exterior a la familia. De esta forma se lleva a cabo el acto cultural decisivo: la prohibición del incesto. En este sentido, la familia es el lugar donde se gesta la subjetividad humana, a partir de un complicado proceso de identificaciones. Pero lo que resulta más notable es que este proceso conlleva una alta dosis de sufrimiento y se da en un contexto ambivalente, en el cual el amor y el odio son inseparables en el establecimiento de los vínculos familiares. Con este planteamiento, el creador del psicoanálisis, desidealiza una de las instituciones sociales más prestigiosas. La familia ya no será exclusivamente un remanso de paz, amor y compañerismo, sino que albergará también la envidia, el odio y la traición. En adelante, la familia, indispensable para que los sujetos encuentren su lugar en la sociedad, podrá ser pensada también como el lugar de una lucha desgarradora por el poder.

HOGAR DULCE HOGAR es un título irónico que demarca el territorio donde ocurrirá el drama. A lo largo del texto, el autor va dibujando el retrato de una familia de clase media urbana, en la cual sobreviven unos seres desgarrados y encerrados en un mundo de intereses

mezquinos y pequeñas envidias, en el cual resalta su egoísmo oceánico y su individualismo aún mayor.

El campesino y los personajes marginales han quedado atrás, pues Rojas decide lanzar sus dardos contra la sacrosanta clase media, símbolo de la democracia costarricense, gracias al clientelismo político que han practicado los partidos mayoritarios desde hace más de diez lustros.

La familia Nicomedes está constituida por los padres Alfredo y Elizabeth, dos hijos varones Bernardo y Alfredito y una hija: Vera. Esta familia se ve ampliada por dos personajes más que comparten la casa. Celina, amiga de la madre, mujer generosa y soñadora y Nicol, novia de Bernardo. Casi todos los personajes, y sobre todo los jóvenes, hacen gala de una cierta filosofía del individualismo burgués, en la cual cada uno debe velar por sus propios intereses sin pensar en los demás, lo cual lleva aparejada una gran falta de solidaridad y también de amor. Incluso Nicol, quien hace intentos por congraciarse a Bernardo con su familia, se expresa de la siguiente manera: *Que cada uno arregle su casa, Bernardo.*

A medida que avanza el texto, el lector descubre que en la base de la familia Nicomedes se encuentra el pasado oscuro de ambos progenitores, que ha sido silenciado ante los hijos. Este hecho constituye una especie de pacto malsano que agobia sobre todo a la madre. Al final de la obra, Elizabeth, al ver que su familia está desgarrada y que sus hijos han crecido sin amor, logra vencer los remordimientos y le pide a su esposo que se vaya, rompiendo, de esta forma, el pacto.

Aunque en el texto se insinúan sutilmente las tendencias incestuosas de padre y madre, estas no constituyen un eje conflictivo de la obra, sino que son una forma que en-

cuentra el autor para señalar el ambiente degenerado en que ésta se desarrolla. El problema que resalta contundentemente es que la vida de los protagonistas gira alrededor del dinero. Ya desde la primera escena, Elizabeth, con cierto tono irónico, ubica la problemática de las relaciones humanas de la siguiente forma: *El intercambio de ideas a través de las compras y las ventas son el medio más rápido y directo de conocernos los unos a los otros en este maravilloso mundo de hoy.* Por su parte, Alfredo hace referencia constantemente al valor del hogar, pero su discurso es hueco y carente de una práctica que lo sostenga.

En la familia Nicomedes, el valor del hogar depende del precio de la casa. Este hecho se demuestra al final de la obra, cuando Vera, Bernardo y el padre discuten e, incluso, llegan a los golpes —cual aves de rapiña— por reclamar sus derechos como poseedores del bien inmueble.

Alfredo es el claro ejemplo de una figura paterna devaluada. Machista pero al mismo tiempo vago y estafador, no puede cumplir con las obligaciones económicas que su papel requiere. Por esta razón su hijo Bernardo lo sustituye como sostén económico de la casa. Ambos protagonistas demuestran, a lo largo de la obra, el odio que sienten el uno por el otro. Han establecido una rivalidad a muerte, ante la cual, Alfredito, el otro hijo, escapa por medio de las drogas y una vida disoluta que, en cierta forma, ilustra una identificación con su padre.

Sumidos en una carrera suicida por obtener dinero para poder dominar al otro, Bernardo y Alfredo han amargado sus vidas. Tanto Bernardo en su éxito, como Alfredo en su fracaso terminan llenos de odio. Por otra parte, Alfredito es capaz de robarle dinero a su hermano para costear sus fiestas.



Las mujeres tampoco escapan a esta regla, aunque con matices diferentes. Vera trabaja y ahorra como una urraca, la madre traiciona al padre y pone la casa a nombre de Bernardo a cambio de una remodelación y su estabilidad futura. El único personaje que escapa es Celina, quien a pesar de haber puesto el dinero para la compra de la casa, es maltratada constantemente por Alfredo. Al final –y quizás en el único acto de dignidad de la obra– decide marcharse.

Ante el debilitamiento del amor, la pulsión agresiva se desata. Alfredo y Elizabeth están cansados. Sus hijos no tienen proyecto, no encuentran sentido a sus vidas. Ante el vacío existencial erigen un muro de odio para poder sobrevivir. En la aridez de este mundo gobernado por el mercado, la acumulación de dinero es el único mecanismo para lograr ubicarse en la sociedad, para alcanzar un pedacito de reconocimiento y no ser aplastado por los demás. En este orden social, en este desierto del afecto humano en el que ha desembocado el capitalismo ¿quedará algún sitio para la dimensión trágica de la existencia? o tan solo nos queda el recurso de la ironía ante la imposibilidad de ser héroes.

LA FAMILIA de Schiele Egon. 1918.

La imposibilidad de la tragedia

A medida que avanza la lectura del texto de Rojas, surge una inquietud relacionada con la tragedia, o más bien, con las posibilidades de la tragedia en nuestro tiempo. Quizá se podría plantear una interrogante en los siguientes términos: ¿Será posible que la posmodernidad haya minado el espacio que permitía el despliegue de la tragedia? Se intentará, más que responder a esta pregunta, señalar algunos aspectos que, en la obra de Rojas, han llevado a formularla. Pero antes, plantearemos algunos conceptos que guiarán nuestra argumentación.

Según Patrice Pavis (1980: 516) la palabra tragedia se deriva del griego *tragoedia* o canción del macho cabrío que era sacrificado por los griegos en nombre de los dioses. Ya en el sentido primigenio del término vemos cómo se perfilan dos elementos constitutivos de la tragedia griega: el sacrificio y el espacio sagrado de los dioses. Entonces, en sus inicios, la tragedia presupone una trascendencia todopoderosa y el establecimiento de unos valores ante los cuales el héroe o la heroína aceptan someterse. En este sentido, la posibilidad misma de lo trágico aparece vinculada, inevitablemente, al orden social.

Alejandro Ariel (1994: 35) hace un planteamiento a propósito de ANTÍGONA que parece necesario traer a cuenta. Según el mencionado autor, la propuesta del texto de Sófocles se fundamenta en lo que denomina como *acto trágico*. Este *acto trágico* no debe confundirse con la acción, pues se trata más bien de una decisión, de una apuesta, de una elección no forzada que debe llevar a cabo la heroína en tanto sujeto. Este *acto trágico* es el elemento central de la tragedia. No impor-

ta si, como en el caso de Edipo, el héroe hace su elección de manera inconsciente o si, como en el caso de Hamlet, el conflicto se desarrolla, precisamente, a partir de la imposibilidad de tomar una decisión por parte del protagonista. La esencia de la tragedia gira en torno del *acto trágico*.

Nuestra hipótesis es que en el texto de Rojas no hay *acto trágico* en la medida en que no existe un sujeto que sea el soporte de una elección, de una toma de decisión. Intentaré fundamentar lo anterior. El drama mencionado termina con la muerte de Alfredo en circunstancias poco claras, pues no sabemos si el personaje se suicida para evadir el dolor de vivir o si, simplemente, se trata de un accidente ocasionado por su condición de drogadicto. En todo caso, interesa recalcar que a lo largo de la obra no vemos al personaje debatirse en un conflicto existencial que explicaría de algún modo la decisión de quitarse la vida. Por esta razón, no podríamos ubicar su muerte en el orden del sacrificio pues no existe un espacio sagrado que le dé sentido. No existe un sistema de valores que lo justifique. Es como si su muerte ocurriera en el vacío, en el orden del gasto y de la pérdida, en el orden del desecho.

Lo anterior nos conduce a reflexionar en torno a los avatares de la subjetividad en la época posmoderna. Carlos Lagorio (1998: 13) en su ensayo CULTURA SIN SUJETO plantea lo siguiente:

La crisis que entraña al sujeto en la posmodernidad se relaciona con la crisis de lo científico que, en el plano de la filosofía, preanuncia el fin de la metafísica. Ya no hay orden en la cultura sino caos... Ya no hay un lugar para conocer. La amplitud o cobertura *massmediática* reduce al sujeto a perseguidor de un objeto desconocido que escapa a la intencionalidad del conocimiento.

El sujeto posmoderno, conminado a rehacer constantemente sus propios códigos, no posee un sistema de valores permanente que propicie un acto trágico. Con el fin del reinado de las grandes verdades, nuestros valores se han convertido en simples objetos de consumo, intercambiables según la moda del momento y, por supuesto, a tono con la época, son valores *light*. No en el sentido de que no pesen sobre los individuos, sino más bien, porque han sido despojados de todo hálito de trascendencia, característica que marcaba a los viejos valores, como el honor, la dignidad o la solidaridad.

Nuestros valores (una vez sofocado el espacio de lo sagrado) han quedado a merced de las leyes del mercado y gravitan en la órbita de lo económico. ¿Es acaso posible darle dimensión trágica a un conflicto familiar donde el valor del hogar depende del precio de una casa? Aparentemente se trataría de una pequeña tragedia, que bien refleja la mezquindad del dinero —elevado al estatuto de valor supremo— que la sostiene.

Para terminar, una reflexión que plantea el autor a manera de prólogo de su libro y que enmarca acertadamente el contexto en el cual se desarrollará el drama:

Nadie está limpio. La tragedia está en seguir el juego del dinero como fuente de poder, y el poder como imposición de una visión de mundo, una moral. Unos vienen, otros van. Unos suben, otros bajan. En qué punto nos encontramos cada uno de nosotros, sería la pregunta.

Bibliografía

- Ariel, Alejandro.
1994. **El Estilo y el Acto**. Buenos Aires: Manantial.
- Bell, Carolyn y Patricia Fumero (editoras).
2000 **Drama contemporáneo costarricense 1980-2000**. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Borges, Jorge Luis.
1980 **Prosa Completa**. Barcelona: Bruguera.
- Freud, Sigmund.
1979 “El malestar en la cultura”. En: **Obras completas**. Buenos Aires: Amorrortu, Vol. XXI, pp. 65-140
- Lagorio, Carlos.
1998 **Cultura sin sujeto. El dominio de la imagen en la posmodernidad**. Buenos Aires: Biblos.
- Nietzsche, Friedrich.
2000 **El nacimiento de la tragedia**. Madrid: Alianza Editorial.
- Pavis, Patrice.
1980 **Diccionario del Teatro**. Barcelona: Paidós.
- Rojas, Miguel.
1989 **Puntos de vista en el teatro**. San José: Guayacán.
2000 **Hogar dulce hogar**. San José: Editorial Alma Mater.
- Valembouis, Víctor.
2000 “La copa desbordada de lo humano. Tres líneas y un eje común en la búsqueda teatral de Miguel Rojas”. En: **Drama contemporáneo costarricense 1980 2000**. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.