LA ANGUSTIA EXISTENCIAL EN EL TEATRO DE ISAAC CHOCRÓN

GLEIDER HERNÁNDEZ
Université du Quebec à Chicoutimi

Si bien habíamos afirmado anteriormente que *La máxima felicidad* formaba una trilogía junto con *Okey* y *La revolución*, y que cerraba una etapa definitiva en la producción chocroniana,[1] nos encontramos que en *Mesopotamia*,[2] el autor retoma la temática que ya había expuesto y se vuelca a reexplicárnosla ahora de una manera aún más directa y sin tapujos: el fin ineludible del hombre es la muerte y debemos aceptarlo con todas sus consecuencias y con gran valentía.

¿Por qué este retroceso a un tema ya manipulando extensamente en su producción anterior? A nuestro parecer, el tratamiento del asunto de la muerte al mismo tiempo que otros cruciales como la bisexualidad, la homosexualidad, la familia y la amistad, dejaron al dramaturgo algo insatisfecho de la visión que les había conferido y después de algunos años de reflexión vuelve a la carga con *Mesopotamia* revelando ciertos matices especiales de su concepción existencial adoptados durante el proceso transformador en el transcurso de los últimos años.

En segundo lugar, por su carácter experimental, deja de representar sólo una vuelta a una temática ya conocida y tratada, y pretende ser una de las piezas más revolucionarias de su creación artística. Este análisis revelará cómo el autor llega hasta a sus límites, se juega el todo por el todo para innovar y avanzar su escritura [3] y así producir una de sus mejores creaciones desde el punto de vista formal y artístico.

1. Gleider HERNÁNDEZ, *Tres dramaturgos venezolanos de hoy: R. Chalbaud, J. I. Cabrujas, I. Chocrón* (Caracas: Ediciones El Nuevo Grupo, 1979), pp. 108-127.

2. Isaac CHOCRÓN, *Mesopotamia* (Caracas: Editorial Ateneo de Caracas, 1980).

3. El mismo autor afirma: «Es que con esta obra, juego mi carta más difícil». Miyo VESTRINI, *Isaac frente al espejo*. (Caracas: Editorial Ateneo de Caracas, 1980), p. 222.

La pieza, de un acto largo, sin escenas internas, tiene lugar en un domingo por la tarde, típico en un país sudamericano, en el que se reúne toda la familia para tomar el almuerzo juntos. Sin embargo, hay un elemento de anomalía: la familia deja de ser típica en *Mesopotamia* porque está compuesta de cinco hombres que han decidido vivir juntos, y una señora que vive fuera, que viene a prepararles las comidas diarias y a atender a los quehaceres domésticos cotidianos.

El conflicto dramático se inicia con la llegada de un invitado que viene a compartir con ellos el ágape dominical. El autor se aprovecha de este evento para presentar el contraste de los dos mundos que giran alrededor de los personajes a lo largo de la pieza. El primero es el mundo cerrado, exclusivo, en el que estos hombres libremente han decidido compartir su existencia, haciendo entre ellos una nueva familia, diferente a la familia convencional de hombre, mujer e hijos.

El segundo, es el mundo exterior del que proviene el invitado, Ismael, quien representa la vida externa en la que vive con una normalidad sociológica absoluta: casado y con hijos. Éste simboliza el producto de la sociedad convencional tal y como funciona en el mundo actual, con todas sus categorías de moralidad establecida, sus valores tradicionales y más agudamente la concepción de la familia, lo que la sociedad occidental entiende por este término. Debemos recordar que esta concepción, tal como la concebimos y aceptamos corrientemente, ha sido expuesta por el autor en otras piezas anteriores, como en *La máxima felicidad.*[4]

Chocrón pretende más que una crítica al proponer otro tipo de familia; otra alternativa a los que no pueden desarrollarse e incorporarse a la familia que nos viene por la sangre, a la heredada. Ofrece una solución aceptable a un número incalculable de seres humanos que viven marginados porque no logran compartir los mismos valores y concepciones de la sociedad contemporánea.

Con esta yuxtaposición de los dos mundos antagónicos, la pieza desarrolla las ideas centrales que serán expuestas desde planos y ángulos diversos.

El tema central que da unidad es la idea de la muerte. Por lo menos treinta veces se hace referencia a ella ya sea directa o indirectamente. Es importante notar que la concepción que revela Chocrón de la muerte difiere sutilmente de la que podemos encontrar en las distintas religiones, tanto occidentales como orientales. Este fin cierto del ser humano va intrínsecamente unido al concepto de vida, y en esto consiste el aporte diferente de esta estructura dramática en relación con las anteriores del mismo autor. Hugo nos dice: «Sin la muerte no hay vida» (p. 101).

Hace una inversión del dicho corriente que dice: «No hay vida sin muerte.» Y es debido a que su concepción de la vida también difiere de la que se com-

4. Isaac CHOCRÓN, *La máxima felicidad.* (Caracas: Monte Ávila Editores, C. A., 1974.) Un estudio crítico sobre esta obra se encuentra en mi libro citado anteriormente, pp. 117-127.

prende corrientemente; por eso el personaje Mateo dice: «Y si usted creyera como nosotros, si sintiera que su vida no es vida —simplemente vida— sino una misión...» (p. 67). Es a partir de este sentido apostólico que se le da a la vida, que se podrá definir y darle un significado al mismo tiempo a la muerte y al tipo de relación que estos cinco hombres han decidido llevar, después de abandonar algunos de ellos a sus propias esposas e hijos para formar esta nueva familia basada en la amistad y en la honestidad.

Es esta omniconciencia y aceptación plena de la muerte que valorizará la vida diaria. Lucas: «Por eso seguimos juntos. Sabiendo que el final está cerca, pero dispuestos a que llegue el final» (p. 66). Esta actitud denota una responsabilidad que tenemos con nuestra conciencia.

De estos cinco personajes hay uno que se caracteriza por su proclividad alcohólica, lo cual libera las facultades y los sentimientos se expresan con mayor espontaneidad. Después de haber ingerido cierta cantidad, Mateo profesa:

> Mateo: Tranquilo estoy. Soy el único tranquilo, ¿no es así, Ismael? ¿No le gustaría un traguito? ¿No le gustaría brindar por la muerte? Todos sabemos demasiado bien que se avecina. Se avecina, se agarra del hombro como si fuera un loro asustado y ando con ese loro en el hombro sabiendo que en cualquier instante me va a picotear. A mí no me venga a presentar la muerte. La conozco. Todos los buenos borrachos la conocemos (p. 71).[5]

Con esta descripción se encuentran los dos polos diametralmente opuestos en el sentido mortal: la vida y la muerte. Aquí forman una unidad, inseparable pero que se complementan y se aceptan.

Evidentemente que Chocrón propone la concienciación de la muerte, lo que ha causado pánico y terror en muchos de los filósofos y teólogos más reputados. Sin embargo, no significa esto una nueva actitud teológica sino una toma de conciencia a un nivel primario del hombre, independientemente de toda posible creencia en otra vida ultraterrena. La muerte aquí es tratada desde un punto de vista biofisiológico, lo mismo que la vida; con la diferencia que la vida llevará la dimensión de la idea de felicidad, de realización de su personalidad. La inexistencia de creencias en un paraíso después de la muerte es lo que sirve justamente para reforzar la segunda idea central que la obra desarrolla simultáneamente: vivir el presente de la manera más plena y en compañía de los seres, ya sean amigos o familiares, que me permitan esta realización total.

5. Este tipo de inquietud por el vivir cotidiano con plena conciencia ha inquietado a muchos autores latinoamericanos. Poco antes de su muerte Juan Rulfo decía: «Al hombre le suceden cosas importantes una vez, o dos, en toda su vida. Alguien puede morirse a los ochenta y haber vivido, lo que se llama vivir, quince días de su vida, o nunca. Si lo importante se presenta, hay que tener la decisión de vivirlo. Si uno lo deja pasar, es un pendejo, porque ese día no lo vuelve a tener y el vacío se le queda. Juan Antonio Ascencio, «Los dos Rulfos». *Confluencia*. Volume 2, Number 7 (1986), p. 98.

A lo largo de este discurso dramático, por sus intervenciones acerca de la muerte y por su estado físico, descubrimos que uno de los personajes está casi experimentando ese estado. Es Juan. Está enfermo. Él ha sido el que a lo largo de la pieza mejor ha expuesto el tipo de compromiso que han decidido vivir.

Otro hilo conductor que encontramos en esta pieza es el desarrollo y la explicación de la idea de la amistad. El mismo autor confesó una vez que: «*Mesopotamia* es la soledad, aunque también es un canto a la amistad. Todos esos personajes están unidos, no por el sexo, sino por la amistad».[6]

Este tipo de amistad lleva un lazo inherente al tipo de compromiso que los cinco han decidido compartir. Es interesante observar el valor que comporta este compromiso, se le imprime un carácter de indisolubilidad que es muy difícil de encontrar en otros compromisos humanos en las sociedades contemporáneas.

Estas dos ideas, compromiso y libertad, habían sido tratadas directa o indirectamente en otras obras de Chocrón,[7] pero no de la manera clara y precisa con que Juan las define ahora. Su punto de mira más fuerte había sido antes la idea de libertad, el poder escoger libremente. Pero en esta obra hay un cambio fundamental: el compromiso tiene prioridad sobre la libertad. Es el compromiso que nos hace más libres de manera tangible en la toma de conciencia vital en cada uno de nuestros actos y de nuestras decisiones diarias. Es el compromiso el que justificará nuestra vida, la manera que debemos vivirla y él nos proporcionará la felicidad final. Si partimos de este concepto, podremos aceptarnos y aceptar el fin de nuestros días, la muerte, con la misma alegría y determinación que hemos vivido.

Es aquí, con esta concepción de libertad y compromiso, donde se realiza en este discurso dramático la unión de las dos ideas centrales que le dan homogeneidad y logran exponer de manera neta el conflicto entre el individuo y el medio ambiente en que vive, la sociedad y los valores que ella misma se ha dado. Es una visión nueva para edificarnos un nuevo mundo revalorizado, que permita al ser humano llegar al fin de sus días tranquilo, feliz, lleno de satisfacción. Estamos frente a una de las filosofías más difíciles de ejecutar.

Los actantes de esta pieza son representantes de ciertas ideas. En su mayoría tienen nombres bíblicos y los más característicos son los nombres de los cuatro evangelistas.

Merecen especial atención Mateo y Juan. Fijémonos en el caso de Mateo para comenzar. Es el más viejo de los evangelistas y compuso el primer evangelio. Cuando se decide a seguir a Jesucristo, lo hace con plena conciencia, haciendo caso omiso a todo el escándalo que hacían los fariseos a causa de su conversión.

6. Miyo VESTRINI, p. 223.

7. Véase: *O.K.* (Caracas: Monte Ávila Editores, C.A., 1969). *La revolución* (Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, S. A., 1972). *La máxima felicidad.* Ya citada. Sobre todo en esta última es donde se tratan de explicar con mayor extensión estos dos conceptos.

Según los otros evangelistas, nunca defraudó al Maestro. En la obra, este personaje se acerca al bíblico. Es el que mejor expone la concepción de la muerte frente a la vida, la nueva fe que quieren vivir.

Juan, por su parte, fue el apóstol predilecto de Cristo, fue uno de los primeros en seguirlo. Acompañó por cierto tiempo a Juan el Bautista lo que le preparó de manera adecuada a la nueva doctrina que iba a florecer en el pueblo judío. En la pieza éste es el personaje que más se destaca. Primeramente es el que mejor promulga la nueva filosofía de la amistad y del compromiso. Parece ser algo visionario, observa y transmite las consecuencias de la nueva forma de vida que desea compartir con los seres que él ama. Es en este aspecto que guarda cierta semejanza con el autor del cuarto evangelio. En segundo lugar, es él quien ejemplifica la muerte. No sólo nos habla de su aceptación sino que la experimenta en la escena, sumido en la paz y en la alegría. De la misma manera que ha vivido, muere: feliz.

Los otros personajes, Marcos, Lucas y Hugo servirán de apoyo a la transmisión de las nuevas ideas que hemos venido comentando. Quedan aún otros dos que merecen ser destacados por la fuerza y el significado existencial que poseen: Trini e Ismael.

Trini es el personaje que posee más fuerza psicológica en la obra. Es capaz, pese a su situación vital de cocinera, de percibir el mundo de estos hombres y de definirlo.

Tiene la inteligencia suficiente para descubrir cuando están jugando con las palabras o cuando están tratando asuntos de verdadera trascendencia. Esta mujer representa el ser normal de la calle, con todas las características que ello conlleva: simplicidad, escasa educación, mal vestida, por lo general, ingeniosa.

Ella escenifica la unión entre los dos mundos, el mundo especial que se han creado estos cinco hombres, cerrado, en el que se recluyen para realizar sus aspiraciones y el mundo exterior, de la calle, en el que viven Trini e Ismael. Ella comparte los dos universos, con sus comentarios y reflexiones le muestran a estos reclusos cómo piensan los seres que llevan un tipo de vida diferente, sus anhelos y sus valores.

El otro personaje es Ismael. Lleva nombre bíblico y aparece en el antiguo testamento. El libro del Génesis nos cuenta que Sara se creía estéril y pidió a Abraham que le diera un hijo por medio de su esclava egipcia Agar (Génesis, cap. 16, 1-15). Y así nació Ismael quien formó una rama del pueblo hebreo descendiente de Abraham junto a su hermano Isaac.

En la estructura dramática él es el eje central que obliga a los diferentes personajes a manifestar su filosofía existencial. Ismael proviene del mundo exterior y es el típico representante de la sociedad materialista en que subsiste. Su profesión de corredor de bolsa lleva consigo el riesgo y la tensión tal y como lo encontramos a nuestro alrededor en una serie indefinida de profesiones. Su debili-

dad básica es la de muchos seres de nuestro entorno, y cuando Mateo le pregunta cuál es, él responde: «Sentirme vacío. Ocupado pero vacío» (p. 94).

Notamos como esencial el contraste de los dos tipos de vida que se presentan. Para los cinco hombres que viven juntos, la vida es una especie de misión, de fe en las cosas que realizan, en la realidad diaria que viven y en sus objetivos (pp. 68-70).

Con esta idea se nos prepara para la conclusión del drama: una vez muerto Juan y después de haber sufrido Ismael un ataque de epilepsia, éste se incorpora y se sienta en la silla que ocupaba Juan mientras vivía. Así se cierra el telón (p. 110), dejando al espectador en suspense, preguntándose si él será el nuevo miembro que se integrará a esta familia o si la acción de sentarse en la silla que pertenecía al difunto es meramente provisional, con carácter ocasional. A lo largo de la obra no se nos ha dado ninguna indicación definitiva sobre un posible cambio de vida en Ismael. Pero por otra parte, tampoco se ha cerrado esta posibilidad que siempre es factible a todo ser humano, encontrar su razón de ser, cambiar de rumbo.

Debemos observar que los dos personajes que vienen del exterior, Trini e Ismael, no comparten nada en común. Es como si representaran una diversidad de esa totalidad externa, sin algo que los una, que les proporcione una razón vital en la que logren afianzarse y darle cierto sentido trascendental a su vivir diario. En una palabra, son meras facetas de una misma realidad angustiante y demoledora. Estos seres al conocerse se van a transformar poco a poco, mutuamente, para crear la existencia digna que cada uno está buscando. Esta idea de los humanos que se encuentran y cambian es obsesiva en muchas obras de Chocrón, él mismo nos lo dice: «Es que todas mis obras tratan de gente que conoce gente y que al conocerse se transforman mutuamente».[8] En el fondo, éste es el hilo conductor de *Mesopotamia*.[9]

Técnicamente esta pieza significa un riesgo en la dramaturgia chocroniana, tal como lo hizo con su otra obra *Tric-Trac* en 1967, ahora se lanza de nuevo a lo experimental. Con lo primero que el dramaturgo experimenta es con el lenguaje. Los personajes parten de un hablar cotidiano, sin ningún refinamiento, para transmitir las dos ideas centrales que vimos más arriba. Sus parlamentos son por lo general cortos, lacónicos, precisos y sin grandes parrafadas. Vemos que su finalidad sirve para darle la misma importancia a cada personaje y que lo enunciado aparezca como una posición de grupo y no personal. En realidad interesan más las ideas que los personajes en sí mismos, ellos representan siempre algo y de ahí le viene su valor; Chocrón se vale magistralmente de esta técnica para transmitir el mensaje. Señalemos que estas intervenciones cortas dan mu-

8. Miyo VESTRINI, p. 2222.

9. Miriam MARINONI DE FOTI. «*Mesopotamia* de Isaac Chocrón», en *Nueva Crítica de Teatro Venezolano*. (Selección de Isaac Chocrón. Caracas: Fundarte, 1981), p. 115.

cha rapidez a los diálogos y logran de manera eficaz que el contenido no se diluya, que sea captado en su totalidad por los espectadores.[10] De otra parte, corresponde muy bien al tratamiento temporal y espacial que se ha propuesto: una tarde de domingo, con su almuerzo habitual, con su monotonía típica, que termina con la lluvia de rigor; un espacio limitado, un ambiente que sirve de salón, comedor y cocina. Todo tiene que ser escueto para concentrarse en la palabra, en las ideas que se desenvuelven libremente a lo largo de los parlamentos.

El riesgo que asume Chocrón tanto en la técnica como en el contenido ha valido la pena. Con *Mesopotamia* podemos afirmar que se cierra un ciclo en la creación de este dramaturgo. Es el culmen de su angustia existencial que había venido manifestando en obras anteriores que fueron sus primeros balbuceos de ese estado frente a la cercanía de la muerte. Como apuntamos antes, su percepción de la muerte se liga ahora estrechamente a su concepción de vida y es en esto en lo que consiste su nueva visión con referencia a las otras obras en que ha tratado este tema. Al mismo tiempo el tema de la amistad cobra una dimensión nueva en su dramaturgia, y proporciona un ángulo diferente hasta ahora no explorado en su teatro.

10. Para constatar este uso ligero y rápido del lenguaje véanse por ejemplo las páginas 36, 38, 64-68, 88-92, y otras muchas a lo largo del drama.