

Lo Kitsch en *El Conejo más estúpido de este siglo*: pieza dramática de Santiago Merchant.

Manuela E. Vera Guerrero

Abstract

Written and directed by Santiago Merchant, *The Stupidest Rabbit of This Century* is a dramatic work that reflects Colombian theatre in the 21st century. This play serves as a paradigm of the historical and ideological transformation that Colombian society, and in particular Colombian theatre, is undergoing. The notion of kitsch, as developed by Matei Calinescu, exposes the irruption of modernity, but it also states certain cultural implications because what is kitsch becomes symptomatic of the industrial, capitalist society that engulfs us. Merchant treats the concept of kitsch as an intrinsic element in this play. The analysis for this article, that uses dramatology as a methodology, shows the relationship between form and content that together assemble a codified message, while proposing an interesting social critique.

Key words: Kitsch, cinema, theater, drug trafficking, boredom, imitation.

Hay que poner un gran signo de interrogación sobre le valor de lo fácil; no solamente sobre sus consecuencias, sino sobre la cosa misma, sobre la predilección de todo aquello que no exige de nosotros ninguna superación, ni nos pone en cuestión, ni nos obliga a desplegar nuestras posibilidades.

Estanislao Zuleta. 'El elogio de la dificultad'.

El conejo más estúpido de este siglo es una pieza dramática que da cuenta del teatro colombiano ahora que el nuevo siglo empieza. Su autor es Santiago Merchant, un joven creador bogotano que nació en 1982. La obra, que no ha sido publicada, es producto de un proceso creativo que está dando sus primeros frutos.

Merchant vivió en Córdoba, Argentina, donde realizó un curso de formación dramática. Después estrenó la pieza en Bogotá en el año 2011, gracias a la colaboración de viejos amigos, y logró obtener reconocimiento en el teatro colombiano profesional. Desde entonces la obra ha sido representada por diferentes

escenarios del país. Este autor que se desempeña como actor, director y dramaturgo, y que ha escrito otras obras como: *Animalario*, *Tom Tom* y *El gran día*, está incursionando en el modo cinematográfico de representar historias. Cabe decir que *El conejo más estúpido de este siglo* más bien parece una película sobre delincuentes.

La acción, en la acepción amplia que determina la dramaturgia como lo que sucede a unos personajes durante un tiempo-espacio y ante un público (García Barrientos, 2007) se desenvuelve alrededor del Búlgaro y Morris, unos seres ficticios cuyo objetivo existencial es convertirse en maleantes. Todo empieza con los dos cómplices preparando el golpe: exterminar al Innombrable, un personaje ausente. Por eso Morris se infiltra entre los trabajadores de la empresa que dirige la supuesta víctima, y en cuanto termina la jornada se reúne con el Búlgaro para ponerlo al tanto de los movimientos del Innombrable.

La relación entre la sala y la escena es fija, la propia de la escena cerrada, y por lo tanto se acentúa la ilusión de realidad. No obstante, los espacios dramáticos son dos; un vehículo antiguo y la casa del Búlgaro que la acotación describe como: '*Un espacio chico y espeso, una lámpara colgante. Una mesa. Plantas de marihuana... muchas plantas de marihuana*'¹. Así pues, el modo en que se encaja el lugar argumental en el espacio escénico es múltiple y sucesivo hasta el desenlace, porque allí aparecen los dos espacios simultáneos, como si el escenario fuera una gran pantalla dividida por la mitad. Tal disposición provoca distancia representativa, ya que pone en evidencia la cara artificial de lo representado, y además, funciona como un guiño al código cinematográfico.

Podría decirse entonces que hay un juego de simulación en que la obra de teatro parece remedar al cine. No es en vano que uno de los signos de decorado sea, precisamente, una lámpara colgante, pues este detalle que alude al cine negro también provoca su 'atmósfera' (Michael Chejov, 2008). Incluso la secuencia de escenas temporales se segmenta con el tipo de nexos más cinematográfico de todos, la elipsis; la pieza dramática dura alrededor de una hora, pero la acción se desenvuelve en una semana.

Para evitar la confusión cabe aclarar que la diferencia fundamental entre el cine y el teatro es que, si bien los dos son modos de imitación, el primero implica la mediación del narrador, es decir, que en el cine el ojo de la cámara funciona como un narrador que obstaculiza la visión directa del receptor y la focaliza, mientras que en el teatro no hay mediación, pues cada personaje tiene su punto de vista y de hecho la representación dramática ocurre en una relación directa e inmediata con los espectadores.

¹ Las citas de la obra hacen referencia a la versión que el autor me envió por e-mail, cuando le solicité textos de sus obras para participar en un evento que buscaba difundir la dramaturgia colombiana del siglo XXI en Madrid, España, en la sede del Nuevo Teatro Fronterizo, durante el año 2011. El manuscrito está sin numerar.

En *El conejo más estúpido de este siglo* las referencias cinematográficas se extienden a lo largo de la obra y llegan a ser parte del contenido diegético, lo que significa que no se trata únicamente de un guiño formal. Hay un fragmento donde el Búlgaro fanfarronea con el arma que le presta 'El duro' para llevar a cabo el asesinato, y cuando Morris intenta tocarla, emerge el indicio:

Morris.- (*Atraído.*) Está muy bonita. (*Va a tocar el arma.*)

Búlgaro.- (*Puede palmear la mano de Morris.*) No, no, no, no. ¿Tiene las manos limpias?

Morris.- Pues no.

Búlgaro.- Lávese las manos mijo, esto es serio. (*Morris sale. El Búlgaro recrea en soledad la escena de Taxi Driver en la que Travis se reta al espejo.*)

El comportamiento del Búlgaro, quizá en los términos de Brecht el gesto social, demuestra la idea existencial que lo gobierna: ser como los personajes que protagonizan las películas que admira. Para el Búlgaro, Travis Bickle es un ídolo, un referente, un objeto de imitación; la falsificación de la 'identidad' es la forma en la que este personaje dramático resuelve convertirse en 'alguien', pues es más fácil copiar que inventar.

Por otro lado, en la cita también es notable que el Búlgaro no tiene experiencia en el vandalismo, ya que ni siquiera posee una herramienta de trabajo propia, de hecho, el arma con la que está alardeando es prestada: '¿No le dio vergüenza?', pregunta Morris cuando se entera cómo su amigo consiguió el revolver. Pero al Búlgaro no parece importarle la observación, así que Morris continúa: 'Se supone que usted es profesional, que debería tener un arma'. Es entonces cuando se confirma la sospecha: el Búlgaro está intentado ser algo que no es, a pesar de que la acción dramática empieza con éste diseñando el plan para acabar con el Innombrable y de que su vivienda está invadida con cultivos de marihuana; de ahí que se pueda afirmar que el hampa es el otro universo existencial que le interesa al protagonista de la obra.

Otro paradigma que manifiesta lo cinematográfico como parte de la realidad del personaje principal, se puede apreciar en la cuarta escena de la obra, donde el Búlgaro le propone a Morris observar algunos fragmentos de películas con fines didácticos: 'Quiero mostrarle episodios memorables del cine... una muestra única en la que veremos como los asesinos y pillos más destacados han llevado a buen recaudo sus misiones sicariales'. El protagonista tiene una paradójica intención pedagógica porque la práctica instructiva debería perseguir cometidos éticos, en vez de atentar contra ellos. Además la metodología empleada por el personaje –ver películas–, y el objetivo –llevar a buen término la misión sicarial–, son aspectos de un proyecto sin sentido y desproporcionado. La respuesta a semejante situación y el interés por ser parte de tales asuntos es producto de una enorme desfiguración

cultural. Así, un atributo que caracteriza al Búlgaro es la ingenuidad, que raya con la estupidez. Sin embargo, Morris acepta la propuesta sin ponerla en tela de juicio, por lo que hay una clara simetría o correspondencia en el aspecto cognitivo de estos aprendices:

Búlgaro.- *(Se apaga la luz de la lámpara.) Me faltó algo. (Puede salir. Se enciende la luz de la lámpara. Empieza a sonar el cuarto movimiento de la novena sinfonía de Beethoven. El Búlgaro puede entrar con raro artefacto.)* Bueno Morris, colabóreme poniéndome esto.

Morris.- ¿Qué?

Búlgaro.- Póngase esto.

Morris.- ¿Qué es eso?

Búlgaro.- Efecto Ludovico.

Morris.- ¿El qué?

Búlgaro.- El efecto Ludovico.

Morris.- ¿Para qué?

Búlgaro.- Para que las imágenes se le queden en la cabeza y sepa hacer bien el trabajo.

Morris.- ¿Para queeeeé?

Búlgaro.- Para que las imágenes se le queden en la cabeza. Se usó en... Esta película... colabóreme por favor.

Morris.- ¿Danza con lobos?

Búlgaro.- No sea güevón... The Clockwork Orange.

Morris.- Mmmm, La Naranja Mecánica.

Búlgaro.- Morris, vamos a hacer este trabajo tan putamente impecable que ni “El Innombrable” se dará cuenta que está muerto.

Hablar de lo Kitsch no significa reducir la discusión a la estética del mal gusto porque es una noción compleja que tiene otras implicaciones; también supone adentrarse en fenómenos como la imitación, las elaboraciones artificiosas, la simulación y en cierto sentido, tiene que ver con la estética del autoengaño y de la comodidad. Tampoco puede explicarse sin tener en cuenta las consecuencias de la industrialización. Supuestos que emergen en esta obra en los aspectos formales ya mencionados y en el comportamiento de Morris y el Búlgaro que se introducen en el juego de las apariencias debido a su admiración por los ídolos del cine (la gran industria del espectáculo) y del hampa. Tal propósito también es patente en Irene, un personaje dramático que trabaja con Morris en la empresa del Innombrable. Así pues, Irene entabla una relación afectiva con Morris que supondrá un nuevo curso en el devenir de los acontecimientos.

Los jóvenes habitantes del plano dramático quieren vivir una realidad ‘emocionante’, premisa que se exagera hasta la insensatez:

Irene.- Me gusta mucho todo esto.

Morris.- Haberlo dicho, toda mi vida es una aventura de esas extremas.

Irene.- ¿De verdad?

Morris.- Sí, de un lado a otro, misiones, brincos, mentiras... cosas

Irene.- ¿Con policías y sangre y escondites?

Morris.- Tal cual.

Irene.- Morris, yo le mato lo que sea.

(*Silencio.*)

Morris.- Yo... también.

Irene.- Me siento con una energía inusitada.

En este ejemplo el asesinato es una forma de entretenimiento pero tal premisa no genera espanto en los espectadores gracias a la distancia representativa y a las tensiones entre los aspectos temáticos, interpretativos y comunicativos que la constituyen. Por el contrario, resulta una afirmación cómica, a pesar de la gravedad del significado. En la dramaturgia se considera que la distancia representativa: 'es una categoría estética general que se mide entre el plano representante y el representado de cualquier arte u obra, y que resulta inversamente proporcional a la ilusión de realidad suscitada en sus receptores' (García Barrientos, 2007:194). Un paradigma del efecto de realidad en un objeto estético es *Las Meninas* de Velázquez, pues observar el cuadro provoca la sensación de realidad. Por el contrario, *Las Meninas* de Picasso produce lo opuesto, un efecto de enorme distancia representativa. En la obra de Merchant, la distancia representativa es mayor porque en el transcurso de la acción el espectador sabe que lo que está viendo es un artificio, es consciente de que lo escenificado es una mentira, y de que los protagonistas son 'conejos estúpidos', por lo que no se produce la identificación con los personajes. La distancia permite la risa sin remordimientos.

Otro asunto es que el contexto social de los personajes este habitado por malhechores como El duro y el Bronx. Uno y otro son seres específicos de la sociedad ficticia a la que pertenecen. No obstante, según Aristóteles la realidad dramática es mimesis del mundo real. Por eso en la obra se introducen elementos que hacen parte de la realidad social colombiana: 'El duro' es el experto, el que más sabe, el que tiene gran experiencia. También es el sobrenombre de un cabecilla del narcotráfico, bien sea porque es duro de exterminar ya que como dice el dicho popular: 'hierva mala nunca muere', o porque es fuerte y poderoso, una especie de gran señor que somete y aniquila sin pudor ni remordimientos a quien se opone a sus intereses. Es el hombre de negocios al margen de la ley, es la materialización del poder y del respeto que provoca el miedo. ¿En qué tipo de sociedad el respeto se forja desde el miedo?

En la obra, 'El duro' es un ídolo para el Búlgaro que está obsesionado con 'hacer un trabajo serio' con tal de no decepcionarse a sí mismo y encontrarse cara a cara con la verdad. Lo que intenta el protagonista es ganarse el respeto de quienes lo rodean. 'Hacer un trabajo serio' es otra expresión que define el estilo de hablar

de los maleantes colombianos en la realidad extradramática y que puede connotar diversas situaciones al margen de la ley. Así bien, en *El conejo más estúpido de este siglo* algunos diálogos son equivalentes con las expresiones que emplean los narcotraficantes y sicarios del país, por lo que hay una apropiación y reinterpretación de la realidad social colombiana, capturada en el objeto dramaturgico.

Un último paradigma que demuestra la jerga con que dialogan los inexpertos asesinos que protagonizan esta cómica pieza dramática, es la manera en que se refieren a su víctima:

Búlgaro.- Es mejor no ponerle nombres ni apodos.

Morris.- ¿Por qué?

Búlgaro.- Nos encariñamos.

(Pausa)

Morris.- ¿Cómo lo llamamos?

Búlgaro.- (Puede quedar en silencio.) No sé...

Morris.- ¿El innombrable?

Búlgaro.- (Puede pensar.) Sí, es neutro... “el innombrable” puede ser (Silencio.)

Morris.- ¿Le parece práctico?

Búlgaro.- Me parece serio.

Morris.- Me parece largo.

Búlgaro.- “El innombrable” me parece neutro, nada de apelativos... es serio.

Morris.- Profesional.

Desde la perspectiva de los personajes este código verbal funciona para cosificar a la persona y evitar la empatía, lo que está en equivalencia con las estrategias de unos asesinos profesionales. No obstante, el código resulta un indicio de la idea de lo kitsch porque el sobrenombre también es un vocablo que se remite a la cultura pop, inevitablemente, hay que decirlo, al enemigo de *Harry Potter*, aunque este calificativo también se emplea en una película como *The Village*.

Lo expuesto hasta ahora resulta interesante al relacionarlo con una de las afirmaciones que hace Matei Calinescu en *Las cinco caras de la modernidad*, pues allí afirma que lo kitsch, entre otras cosas, puede entenderse como la búsqueda de estatus: ‘Los amantes del kitsch pueden buscar el prestigio –o la disfrutable ilusión de prestigio- pero su placer no se detiene ahí’ (Calinescu, 2003:226). Lo kitsch es una forma de la mentira.

Resulta chocante que para conquistar estatus social el Búlgaro y Morris deban simular, parecer, aparentar ser algo que no son; o lo que es igual de molesto, convertirse en malhechores. Lo revelador es que tal fenómeno traspasa las fronteras de la ficción, ya que en el mundo actual Pablo Escobar y Michael Corleone son ídolos para algunos sectores de la juventud. Lo que me lleva a la formulación de dos preguntas: ¿En qué tipo de sociedad son objetos de admiración los

delincuentes? Y ¿Acaso no es mediocre pretender estatus social a través de la imitación de la delincuencia o de los iconos de la cultura pop, una cultura producida en serie, en tanto es intrínseca de la industrialización?

La recreación de la legendaria escena de *Taxi Driver* expresa el deseo del Búlgaro por pertenecer a un mundo de aventuras, quizá para luchar contra el aburrimiento. La búsqueda de ese ideal revela que el protagonista no tiene conciencia sobre las implicaciones de su realidad, sino que, por el contrario, está actuando seducido por las fantasías con que la cultura pop construye realidades. Esta afirmación se relaciona con la exposición de Martín Esslin cuando, en su tesis sobre el Teatro del Absurdo, explica:

El juego de espejos de Genet –en el cual la realidad aparente se revela como una ilusión, que a su vez se revela como parte de una nueva apariencia, de un nuevo sueño, y así *ad infinitum*– es un mecanismo para descubrir la absurdidad fundamental del ser. Es el punto desde el cual sabemos que podemos observar el mundo de modo seguro, hecho de apariencias quizá, pero en última instancia, reductible a una realidad, mostrándonos como una mera imagen en el espejo, con lo cual toda estructura se derrumba. El primer *coup de théâtre* en *Las criadas*, es un ejemplo claro. Hemos visto a una gran dama, vistiéndose con ayuda de su criada, Claire; acostumbrados como estamos, a seguir la exposición convencional de una obra, guardamos en la memoria estas relaciones. Pero de pronto al sonar un despertador, el punto de referencia se desvanece, la que nos parecía la señora es en realidad Claire, la criada; la que creíamos Claire es Solange... (Esslin, 1966:167)

Los protagonistas del *Conejo más estúpido de este siglo* están perdidos en un laberinto de fantasías y el juego con los puntos de referencia también se implementa en la construcción del drama de Santiago Merchant. En la primera escena de la obra aparece el Búlgaro fumando un cigarrillo fuera de su automóvil. Cuando quiere entrar descubre que ha dejado las llaves dentro. Tras maldecir e improvisar diferentes métodos para abrir su coche, objetivo que no se cumple, aparece en escena un conejo:

Búlgaro.- Mierda...

Puede intentar romper la ventanilla con el codo.

Búlgaro.- Ouchh... re mierda.

Puede morderse una uña, pensar, pensar, pensar. Se acerca un conejo gigante que camina en dos patas, va a la puerta del copiloto, intenta abrir la puerta.
(Silencio)."

Conejo.- ¿Me puede abrir?

Oscuro.

La intervención del conejo gigante, precisamente, en la primera escena de la obra, es decir, cuando el espectador está intentando establecer los puntos de

referencia para entender los términos de la representación, produce un efecto desconcertante, absurdo, surrealista. En otras palabras, un efecto de extrañamiento. Así bien, las expectativas del público se ponen en crisis. Este aparente problema logra capturar la atención de los receptores, cuyos juicios han quedado transformados porque el conejo gigante atrapa el interés. Cabe decir que el espectador cae en la trampa, pues la obra parece desarrollarse en una poética fantástica, y por lo tanto la distancia representativa, en ese instante, es enorme: ¿un conejo gigante que habla?

En el siguiente cuadro los puntos de referencia vuelven a ser trastocados porque la acción se desarrolla en el interior de la casa del Búlgaro, que está colmada de matas de marihuana. Allí, Morris le cuenta a su compinche que consiguió el empleo, y El Bronx pasa a comprar un paquete de mercancía fresca. El espectador pasa de un tono a otro, de lo fantástico al narcotráfico y los puntos de referencia continúan perdidos. Se indica una cosa y luego resulta otra. La única relación entre ambas secuencias es que el Búlgaro aparece en las dos.

La solución a estos cambios abruptos se plantea en el tercer cuadro de la obra, que empieza de la siguiente manera:

Un automóvil antiguo, una calle desierta. El Búlgaro espera, espera, espera. El Búlgaro está allí, esperando. Bien puede ojear una revista, puede mirarse los dientes, puede fumar un cigarrillo, puede peinarse, puede dormir, puede tararear una canción, puede limpiar un espejo, puede salir del automóvil y caminar un par de pasos, puede volver, puede mirar el cielo, mirar el cielo, mirar el cielo, se puede sonreír, puede mirar, se puede probar gafas de sol, puede silbar, puede entrar al vehículo, puede aburrirse, puede salir y no cerrar la puerta.

Se acerca un conejo gigante que camina en dos patas, va a la puerta del copiloto abre la puerta y entra al auto. El búlgaro puede también entrar, puede cerrar la puerta.

Búlgaro.- ¿Y?

Morris.- ¿Y qué?

La organización de la estructura temporal propone la inversión del orden cronológico de los acontecimientos. El primer cuadro de la obra ocurre después de que Morris obtiene el puesto de trabajo en el que debe utilizar un traje de conejo. Así que la alteración del orden temporal produce distancia representativa. En conclusión, el primer cuadro escenificado es una escena temporal adelantada en el tiempo con respecto al segundo cuadro. Tal anticipación funciona para implantar una actitud entre los espectadores, que ojalá se mantenga durante todo el espectáculo: sospechar, sospechar, sospechar, porque en esta obra de teatro nada es lo que parece.

Obras citadas

- Calinescu, M., (2003) *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Trad. Francisco Rodríguez Martín. 2ª edición. Madrid. Tecnos.
- Chejov, M., (2008) *Sobre la técnica de la actuación*. Trad. Antonio Fernández Lera. 4ª edición. Barcelona. Alba.
- Esslin, M., (1966) *El teatro del absurdo*. Trad. Manuel Herrero. Barcelona. Seix Barral.
- García Barrientos, J., (2007) *Cómo se comenta una obra de teatro*. 2ª edición. Madrid. Síntesis.
- Merchant, S., (2011) Hola Manuela, correo electrónico a M. Vera (manue_vera@hotmail.com), 22 de septiembre 2011 [Acceso el día 22 de septiembre de 2011].
- Zuleta, E., (Sin año) *El elogio de la dificultad*. [documento WWW]. URL http://www.elabedul.net/Documentos/Temas/Literatura/Elogio_de_la_dificultad.pdf [Fecha de consulta 8 de junio 2014]