Gustavo Ott: Sueños, Monstruos y Cadáveres

Una entrevista de Santiago Martín Bermúdez

Esta revista se pudo poner en marcha entre finales de octubre y comienzos de noviembre. Recibíamos entonces la noticia de la concesión del Premio Tirso de Molina al dramaturgo venezolano Gustavo Ott por su obra *80 dientes, 4 metros y 200 kilos.* Conocí a Gustavo hace un año, en Caracas, en su despacho del Teatro San Martín, y a continuación celebramos con otros colegas españoles (Amestoy, Pallín, Araujo, Mayorga) una cena en su casa. Los responsables de redacción de esta revista que ahora nace decidimos hacerle una entrevista. Por *e-mail,* por fax, por teléfono. Como fuera. Empezamos por esos medios a distancia que ha inventado Dios y que usa el diablo. Le envié una carta apasionada, llena de sugerencias a partir de su obra –que pude leer gracias a mi buen amigo Julián Soriano, de la Agencia Española de Cooperación Internacional, organizadora del Premio, que me había hecho llegar un ejemplar por autorización del autor–. Conocía, además, otras piezas de Gustavo Ott. En aquella carta había demasiadas cosas, demasiadas sugerencias, y también algo de embriaguez de post-lectura. En estas páginas late su contenido, pero ha habido que prescindir de casi todo él. La carta, tras otros escritos, llamadas y voces ultramarinas, terminó, por fin, en un cara a cara en Madrid. Gustavo estaba aquí para recibir el Premio en la AECI. Un noviembre frío. Me pide que comamos paella. Comemos algo semejante. No quiero ponerme purista.

Gustavo Ott nació en Caracas en 1963. Sus títulos, habilidades y premios son varios, y su natural modestia nos obliga a darlos por sabidos. En 1989 fundó el grupo Texto-teatro y en 1992 el Teatro San Martín de Caracas. Ha escrito más de treinta piezas y menos de cuarenta. Las ha editado casi todas. Ha estrenado la mayoría, tanto en Venezuela como en Estados Unidos y varios países de América Latina.

Gustavo Ott es un hombre de teatro. Integral, sin duda. Sólo le faltaría ser actor, mas no parece que sus vocaciones le lleven por ahí. El caso es que el teatro no le basta. Insiste aquí y allá en que lo mejor para el teatro es alimentarse en otros medios, otras vocaciones, otras bibliografías, otras experiencias.

G.O. No provengo del teatro, aunque ahora esté totalmente inmerso en él. Vengo del periodismo y del derecho. Soy totalmente periodista y casi abogado. Lo que me interesó antes fue la narrativa. Borges, Cortázar. En mi primera juventud yo quería ser Borges. Curiosamente, entonces no me gustaba García Márquez; ahora, lo adoro. Escribí una primera novela, y me la publicaron tal vez para darle ánimos al principiante que yo era entonces. La segunda no tuvo esa suerte. Con el tiempo, resultó que esta segunda novela no afortunada fue origen de un buen número de piezas teatrales mías.

> Ott tiene mucho de hombre de acción. Y entre sus hazañas bélicas más importantes se encuentra la puesta en marcha del Teatro San Martín de Caracas, que en seis años se ha convertido en un centro de creación muy importante en la escena latinoamericana.

S.M.B. Ott tiene mucho de hombre de acción. Y entre sus hazañas bélicas más importantes se encuentra la puesta en marcha del Teatro San Martín de Caracas, que en seis años se ha convertido en un centro de creación muy importante en la escena latinoamericana.

G.O. Cuando yo nací, el edificio que ahora es el Teatro San Martín tenía veinte años. A mis diecisiete años, era ya un edificio abandonado. A los veintinueve, me hice cargo de él. Nadie me envidiaba entonces al hacerme cargo de aquel edificio deteriorado en el que nadie se fijó antes. Yo había vivido muy cerca de él, soy de ese barrio. Era un viejo almacén de

hospital del que tuvimos que limpiar hasta basura radioactiva. Hemos trabajado mucho en él, y ahora tal vez resulta más apetitoso. Por entonces yo había empezado a tener algunos éxitos y podía estrenar dos o tres veces por año. Ahora estreno una, en el mejor de los casos. Le presenté un proyecto al Gobernador del Distrito Federal de Caracas. Quería salvar aquel edificio, convertirlo en un teatro de barriada. Es un barrio humilde de 400.000 habitantes, nada menos. El vecindario quería que se derribara el edificio, tenía mala fama, había habido algún crimen dentro durante la época de abandono. Por fortuna, el edificio tenía protección legal, al tratarse de un inmueble de más de cuarenta años; la normativa protege los edificios de un mínimo de antigüedad ante la alarmante falta de carácter de Caracas como ciudad. Finalmente, el Gobernador decidió cedernos el edificio con dos condiciones: que lo gestionáramos por un año, a ver si lo hacíamos bien, y poder prescindir de nosotros si aquello no funcionaba; y que no habría ninguna aportación pública. Esto último lo agradezco, pero sólo ahora. Entonces me pareció una maldición, pero hoy me doy cuenta de que de esa manera tuvimos que hacer un esfuerzo, conseguir financiación paralela, movernos, luchar porque los proyectos atrajeran público. Tuvimos que ponernos en contacto con la realidad, en una palabra. Entre otras cosas, hicimos un Patronato, que se encarga de apoyar la gestión, pero también de vigilarla. Ahora tenemos un contrato hasta el año 2002, que espero que se renueve. Tal vez para entonces yo ya no esté al frente, pero eso no importa. No puedo estar eternamente al frente del San Martín.

S.M.B. Una pregunta cuya respuesta puede parecer demasiado obvia a los lectores a quienes está destinada esta revista sería: para qué sirve un teatro, esto es, un local de teatro como el San Martín. Qué permite, qué enseña, qué impide, qué abre, qué sugiere, qué consagra, qué entierra, qué dice, que grita...

G.O. Esto del Teatro San Martín me tiene muy confundido, la verdad. He querido pensar que significaba, entre otras cosas, la posibilidad de contar con una compañía estable para llevar a escena mis piezas, ésas rechazadas por directores y grupos. Luego, resultó que empecé a producir no las obras que ya estaban escritas, sino mas bien las que estaban en proceso. Se convirtió en método de trabajo realizar puestas en escena de piezas incompletas que luego, gracias a la bondad de los actores, eran terminadas a golpes para el estreno. El público enjuicia con correcciones finales en temporadas que, pensaba yo, serían cortas.

Lo que creí que iban a ser temporadas cortas se ha convertido en largas sentencias de cinco y seis meses. Y, peligrosamente, escribo cada vez más para ese público, esos actores, ese teatro. Y digo que es un peligro, porque de alguna manera la presencia del San Martín influye un tanto excesivamente en mi trabajo. Pero pienso también que todo es pasajero, que algún día saldré de allí y entre las muchas cosas perdidas, habré ganado un universo nuevo, despojado de las condiciones que me impone. Mientras tanto, he aprendido algunas cosas que hasta ahora me han ayudado a escribir mucho. Quizá mal, pero mucho. No soy autor que defienda sus textos, me gusta ser transgredido por los directores y de hecho a más de uno le he criticado su fidelidad al texto. He permitido no sólo cortes a diálogos, sino cambios completos de situaciones y hasta finales. Me gusta cuando un director o un actor me echa a un lado y con mi texto se dispone a crear. Creo que todo lo que es inteligente en el teatro debe ser bienvenido por el autor, incluso si es contrario a lo que él propone en su obra. Es un privilegio poder trabajar en un ambiente así, donde los participantes son creadores, donde no hay una verdad que no sea discutible. El trabajo de elaboración de las obras es bastante social, participa mucha gente, con lecturas, ensayos, reuniones con otros autores. He reconocido que un autor, cuando escribe, inicia un proceso de enceguecimiento. Lo que él cree que es el final de su obra no es más que el momento en que anuncia, de manera ingenua, su ceguera absoluta. A su incapacidad para ver lo llama entonces final.

> No soy autor que defienda sus textos, me gusta ser transgredido por los directores y de hecho a más de uno le he criticado su fidelidad al texto.

El San Martín me enseñó que cuando ya no puedo ver más tengo que pedir prestados otros ojos. Y casi todo lo que te dicen es cierto. Cada vez que alguien da su opinión sobre tu trabajo, tiene un 60% de razón. Lo difícil es detectar el 40% de despiste.

S.M.B. Para más de un autor, esto puede significar la renuncia a lo más querido. Claro, que también hay otras cosas. Sé de autores a los que la suerte les ha deparado, sobre todo, puestas en escena ajenas que entraban dentro del cuarenta por ciento de despiste. Pero hay grandes creadores que quieren límites, que no desean la libertad absoluta, porque en ella naufragan, puesto que no hay objetivo, y esa libertad se muestra ilusoria, falsa. Stravinski, por ejemplo, por no citar tampoco un dramaturgo y sí uno de los maestros de quien esto escribe. Por otra parte, ¿tendrá razón Kipling y tanto el éxito como el fracaso no son sino dos farsantes engañosos?

G.O. No me gusta ser libre cuando escribo. Me gusta

tener las manos atadas, tener condicionamientos, plantearme siempre los caminos más difíciles. Agrego dificultades al proceso. El humor es la herramienta principal en este proceso. Un autor bueno es el que más y mejores concesiones sabe hacer. Un autor de teatro es un tipo al que lo tienen amarrado con una camisa de fuerza. Y, además, le gusta.

Siempre he pensado que no existe tal palabra –éxito–, sino que es, más bien, un invento de las suegras. Aparte de repetirnos, el éxito tiene la detestable manía de hacernos colocar cara de idiotas. Si alguien, por ejemplo, critica el uso del lenguaje, creación de personajes, naturaleza del diálogo, etc., pues en mí surgen ideas con mayor profundidad. En la crítica somos más inteligentes, y si lo que hay es mala leche –que también existe–, pues me vuelvo un contrincante especial, de los más difíciles de batir. Si lo que debo enfrentar son loas y felicitaciones pues me pasa lo que a todo el mundo. Digo cosas idiotas, tengo una sonrisa de cretino, balbuceo, agradezco y mi inteligencia duerme, tan patética y lastimosa como la que más.

S.M.B. El San Martín es, según pudimos comprobar unos cuantos autores que llegamos de España en noviembre de 1997, no sólo un teatro, sino también un punto de encuentro.

G.O. Tenemos una tienda hermana de La Avispa. Julia García Verdugo y Joaquín Solanas vivieron muchos años en Caracas y se trajeron aquí el veneno del teatro que allá contrajeron, o que al menos desarrollaron. En nuestra Avispa vendemos bastante material en español a estudiosos y profesionales que acuden de América Latina y de Estados Unidos. También hemos inaugurado un restaurante al aire libre. En Caracas siempre es primavera.

S.M.B. Hay un virus que ha hecho presa de muchos profesionales del teatro latinoamericano. La televisión es plata dulce y es veneno, es bendición y maldición, es omnipresente y también invento del diablo. Es imprescindible, al menos como referencia. ¿Quién soy yo para prescindir de ella?, se puede preguntar humildemente cualquiera, en especial los que la despreciamos, ya sea por puritanismo, ya sea por integridad.

G. O. Hubo un tiempo que en América Latina, y también en España, se consideró que otros medios y lenguajes tenían que ceder ante la televisión, que era el lenguaje del futuro. Algunos de los teatristas de las generaciones anteriores creyeron que iban a cambiar la televisión desde dentro. Lamentablemente, fue la televisión la que los cambió a ellos, la que los condicionó en su obra, la que los anuló y hasta los destruyó en algún caso.

Ahora bien, está la otra cara de la moneda. No nos dimos cuenta de que empezaban los noventa. Y en teatro quisimos seguir en los años setenta. ¿Es que no hay camino para el teatro, es que los teatristas sólo tienen como opción echarse en brazos de las cadenas televisivas? Yo he hecho televisión, pero de forma ocasional, y porque me divierte. Y siempre he conseguido trabajar con equipos artísticos que conocía bien.

S.M.B. En el San Martín, Ott y su equipo trabajan a menudo con actores jóvenes. La juventud, como cualquier otra edad, tiene sus puntos vulnerables. Sólo que en otra parte.

G. O. No hay que mentir a la gente. El público se retira de las salas, y esto es un fenómeno general desde hace tiempo. Puede parecer que doy consejos de abuela, pero creo necesario que los que estudian teatro y empiezan en él tengan otra fuente de ingresos distinta, paralela. No van a vivir del teatro, salvo contadísimas excepciones. Esto hay que decírselo a los aspirantes, a los jóvenes actores y dramaturgos y, desde luego, a sus padres. Yo lo hago con los jóvenes actores que trabajan conmigo. Si aprueban sus asignaturas, continúan con nosotros. Si no, prescindo de ellos.

Yo soy periodista. He trabajado mucho tiempo en *El Nacional* y ahora estoy en el Instituto Municipal de Publicaciones. La independencia económica es fundamental para poder seguir trabajando en teatro. Si no tienes esa independencia económica puedes acabar vendido a la televisión.

La independencia económica es fundamental para poder seguir trabajando en teatro.
Si no tienes esa independencia económica puedes acabar vendido a la televisión.

S.M.B. ¿Cuántas insuficiencias no tendrá el teatro si lo aislamos del resto de la cultura? La política ha alimentado demasiado al teatro. Hoy parece que empieza una reacción, con un nuevo tipo de teatro de evasión que se ignora como tal, pero que se configura poco a poco. A Gustavo Ott le gusta hablar de las insuficiencias del teatro.

G.O. El teatro no ofrece hoy día una formación teórica suficiente. Hay que acudir a otros terrenos. Yo no habría llegado nunca al San Martín sin Martín Barbero y su teoría de la comunicación. Ahora reflexionamos siempre alrededor de lugares comunes. Es enorme la ignorancia en la profesión teatral. La formación puramente teatral no lleva a ninguna parte. Y esa ignorancia, que siempre va acompañada de una ilusión de estar en el arte, de ser artista, genera a la larga frustraciones y ansiedades, y lleva a elecciones incorrectas. Una formación intelectual débil acaba pagándose. Como mucho, podrás tener éxito en tu aldea, y gracias a tales o cuáles apoyos, pero nunca saldrás de la aldea.

Las propuestas técnicas de la literatura latinoamerica-

na y española de los años sesenta y setenta no tienen paralelo en la literatura teatral. En la puramente española, menos todavía. No hay que olvidar que hoy se imita a García Márquez en Estados Unidos, a pesar de que él se inspiró en Faulkner, por mucho que su obra sea completamente distinta a la de Faulkner. Pero en teatro no hay nada parecido, ni de lejos. La incapacidad de evolución la estamos pagando cara. Por ejemplo, en las salas. Creo que tanto en España como en América Latina hay un peligro muy claro en la literatura dramática que escribimos tanto los autores menos jóvenes, como yo mismo, como los recién llegados. A menudo estamos poco formados y presentamos propuestas simples y anticuadas que intentan pasar por atrevidas o vanguardistas. Lo peor es que nos den la razón o nos coronen por ello. Que nos engañen.

S.M.B. Le pedimos que haga un poco de autobiografía. Y entonces nos cuenta una serie de viajes. Viajero, no turista. A veces turista, no *vacancier,* Ott ha vivido los años ochenta en un aprendizaje continuo. Envidiable, también.

G.O. Mi punto de partida es Borges. Por decir un nombre. El más importante para aquel joven que yo era. Entonces, en 1983 y 1984 tuve oportunidad de ir a Italia. Viví en Perugia. Una revelación para mí fue Italo Calvino. Leí su novela *Si una noche de invierno un viajero* y aquello me despertó definitivamente a una primera madurez literaria. Me interesó tanto aquel juego de estructuras, de relato dentro de la narración, de niveles distintos de relato, que me puse a imitarlo. Se aprende imitando. Entre 1984 y 1988 viví en Londres. Allí conocí las obras de los dramaturgos británicos de aquella década. Y leí por primera vez a Mamet, concretamente *Glengarry Glenn Ross*. Desde entonces, Mamet es para mí uno de los grandes maestros. Creo que no descubro nada con ello. Es así, y no creo que se pueda discutir. Precisamente, mi interés por Mamet me puso en contacto con Fermín Cabal. Trabajé con Harold Pinter. Contaré una anécdota. Le pido a Pinter que me dé un consejo técnico importante, y me responde: "aprenda a resistir las tentaciones del dinero". "Eso es un consejo ético", le digo, "no técnico". Me respondió: "será usted afortunado el día en que comprenda que en eso técnica y ética son lo mismo". Creo que con el tiempo, en efecto, he sido afortunado. Creo que he resistido las tentaciones del dinero, entre otras cosas gracias a atenerme a lo necesario, pero no menos. Resistiendo a esa tentación me he convertido en un artesano, en un relojero del teatro.

En 1988-89 viví en Móstoles. Yo era un pandillero, un joven nada fácil. Será mejor que no hable demasiado de ese aspecto de mi etapa madrileña. Hay otra mejor. Asistí a un taller con Fermín Cabal en el que estaban Paloma Pedrero, Antonio Onetti, Alfonso Plou, Ernesto Caballero y otros. En ese taller el pandillero se convertía en estudioso. Y aprendí mucho.

En 1989 regresé a Venezuela. Estrené *Divorciadas, evangélicas y vegetarianas*, que fue un éxito. Era teatro comercial, pero ya había aprendido antes que teatro comercial no significaba necesariamente mal teatro. Hay una manera vil de hacer concesiones. Y otra que dignifica. No hay que halagar al público. Tampoco se trata de darle lo que pide, porque ¿qué pide el público? Pero no hay que alejarse deliberadamente de él. Ni deliberadamente ni por impotencia.

S.M.B. Nuestras primeras preguntas sobre la obra ganadora del Premio Tirso de Molina 1998 se hacen bajo los efectos de un auténtico *shock.* El de la lectura de una obra que no está hecha para que la leamos, sino para tener presencia escénica. La del San Martín, precisamente. Por eso, cara a cara, las respuestas son bien recibidas por quien espera verla algún día en ese teatro o en cualquier otro. Antes de seguir adelante, quiero advertirle al lector algo que le leí a Norman Mailer hace años: que los fantasmas duran más que los cadáveres.

> Las propuestas técnicas de la literatura latinoamericana y española de los años sesenta y setenta no tienen paralelo en la literatura teatral.

G.O. *80 dientes, 4 metros y 200 kilos* es una pieza dividida en tres capítulos que comencé a trabajar hace dos años. El primer capitulo -*80 dientes*- tiene nueve escenas -como el béisbol- y contaba la historia de una noche, tres amigos y un crimen, a mediados de los años 70. En esta primera parte, como en el viejo béisbol, los acontecimientos tienen un papel secundario. Más que diálogos o acción, es la indiferencia la que cuenta la historia. Entre la nadería y el concierto de banalidades adolescentes, en esa carrera loca hacia la intrascendencia, una maldición comienza a tejer el plano poético, a veces avasallante. Un monstruo va ocupando el lugar del ángel de la guarda, un monstruo que se convierte entonces en la agria compañía de los protagonistas, ya no anunciando un destino trágico, sino esperando por cualquier muestra del más sencillo de los arrepentimientos.

La segunda obra o capítulo es *De tipo peligroso*. Se desarrolla en los 80 y los tres adolescentes de la primera parte ya son hombres. El béisbol, la huelga de jugadores, quizá la etapa más gris del juego. A la manera de Steiner, el lenguaje -y más allá , el idioma- refleja la metamorfosis de los seres a través del mestizaje en una ciudad -Nueva York- sin referentes, porque los posee todos. Un idioma que también se desliza junto a los personajes con los años y sus frustraciones. Gente incapaz de expresar en palabras lo que siente, metalenguaje como medio de comunica-

ción, frases hechas, mal uso del idioma, ausencia de vocabulario, mezclas a quemarropa, sentencias obligadas, malas palabras, *slang* instantáneo. El monstruo ya se ha hecho fuerte y ha iniciado la venganza. La maldición es aquí una gárgola de *80 dientes, 4 metros y 200 kilos* que habita en la espalda de los protagonistas. En esta segunda pieza, los personajes reconocen al monstruo, le miran a la cara y en algunos casos también pueden verlo los seres más cercanos. El monstruo no se diluye porque es también idioma, referencia trágica a los paisajes. Seres que viven en inmensas distancias uno del otro y de sí mismos porque piensan y se comunican en traducción.

La tercera obra, *Corazón ofensivo de Tucson*, se desarrolla en los 90 y nació primero como un juego de formas. Quería contar la historia a través de las estructuras que propone el sueño. Y en especial, ese tipo de sueño detectable para el soñador, que sabe que está soñando y en muchos casos sueña que sueña. Cuando debemos despertar a una hora inusual y terminamos despertando muchas veces. La excusa formal onírica tenía un solo propósito: terminar de contar varias de las historias desarrolladas en la segunda parte. El destino de los hijos, la mujer, los amigos, lo que había sucedido en los últimos diez años y hasta más, porque regresamos a la referencia de los 70 y el crimen que inicia la maldición. Quiero decir que el sueño servía como en Borges y Calvino: la forma denomina a los contenidos. La historia no es más que una consecuencia de la forma que a su vez le sirve como referencia poética. La forma es el envoltorio que le da sentido a los acontecimientos.

Eso es esta trilogía épica, un esquemático y sencillo alegato sobre el tema de la conciencia a finales del siglo XX.

La obra deja un sabor amargo en la boca. Habla de ese desinterés patético que sentimos los unos por los otros. Si tratamos de encontrar las razones de nuestros miedos, pienso que todas ellas parten de nuestra ausencia trágica de sensibilidad. Eso es esta trilogía épica, un esquemático y sencillo alegato sobre el tema de la conciencia a finales del siglo XX.

80 dientes, 4 metros y 200 kilos la integran entonces tres piezas distintas en lo formal, completamente distanciadas, pero con una historia común: lo que sucede con la vida de tres adolescentes luego de cometer un crimen. Son tres obras independientes y podrían ser representadas de forma separada. Pero me gusta pensar que será un espectáculo completo, quizá largo, pero con tres únicos actores llevando la vida de estos tres hombres a lo largo de treinta años.

S.M.B. No nos podemos negar a algo divertido para concluir. ¿Divertido? Es posible que no lo sea demasiado para otros participantes en el Tirso de Molina recién fallado.

G.O. La obra la terminé en mayo de 1998 y apenas me daba tiempo para el Tirso de Molina. En una gira al Canadá con el Teatro San Martín aproveché para enviarla desde allá. Recuerdo que era bastante caro el servicio de correos y pensé en no hacerlo. Después de todo, las posibilidades de quedarte con el premio son siempre pocas y esos 100 dólares que me quería robar el correo canadiense podían ser utilizados de mejor manera en las librerías de Nueva York. Así que, feliz, guardé los 100 dólares y le dije adiós al Tirso 98. Pero, para quedar bien con mi conciencia –que después de todo no es más que una caja llena de ratas– puse mi usualmente rechazada tarjeta Visa en el mostrador. Ya la había probado en el aeropuerto de Nueva Jersey y el cajero me había dado la carcajada de rigor. Me sorprendió ingratamente que funcionara. Casi con desagrado firmé la factura. "Si gano el Tirso prometo pagar mis deudas." La obra ganó el premio y, por supuesto, no cumplí mi promesa. La conciencia está muy bien, pero de negocios no sabe nada.

S.M.B. Es evidente que a Ott, como a sus personajes, le gusta el béisbol. Pero lo ve como un referente, lo usa como una licencia poética, lo soporta como una hipérbole. Es un paisaje en el que gozar y consumirse. Es una de las cuerdas en las que ahorcarse con placer. ¿Qué tiene el béisbol, que da la impresión de gustar allá todavía más que en esta orilla el maldito fútbol?

G.O. Para los medios de comunicación, los dueños y hasta los equipos, el deporte significa algo muy distinto a lo que significa para la gente. Para nosotros, los fanáticos, es una obsesión. Y ésa era una de las historias que quería contar en *80 dientes*. La naturaleza de las obsesiones. Dramáticamente, estas obsesiones representadas a través de deportes o juegos sirven como elementos de experimentación formal y proponen ritmos, estructuras, tipos de construcción y personajes. Lo he tratado en piezas anteriores: *Con cara de gol en contra* y *Pavlov* (fútbol), *Gorditas* (bolos), *Linda gatita* y *Fotomatón* (béisbol), *Mientras te digo te quiero* (ping pong), *Comegato* (carrera de caballos).

Esas obsesiones se presentan luego en *Nunca dije que era una niña buena* (la música), y en *Passport* (el idioma). En *80 dientes* el béisbol resume todas estas aristas, pero la más trabajada es la dimensión poética.

El béisbol es más complicado que el fútbol. Es el deporte con más reglas que existe, la mayoría bastante ilógicas. Se trata de un deporte artificial, creado en laboratorio, difícil de entender y jugar. Whitman lo admiraba, así como lo mejor de la narrativa y el cine americano. En el Caribe, el béisbol nos distancia y diferencia de este mundo cada vez más futbolero, pero aprieta esa llaga amor–odio con los Estados Unidos. El béisbol ha tenido y sigue teniendo influencias en el colectivo. Casi todos los cambios profundos en la sociedad americana ocurrieron primero en el béisbol. La inmigración, la emancipación de la mujer, los derechos civiles, el poder hispano, la globalización. Cuando el fútbol camina lento por los cambios sociales y debe adaptarse al mundo –a veces no sin reticencia– el béisbol ya ha dado la vuelta a la esquina de la contemporaneidad.

El demonio, el ángel. El mal. Un mal de este mundo, por mucho que tenga bastante de sagrado. ¿Tendrán que ver el béisbol y el mal, serán dos aspectos de la misma cosa, serán causa y efecto, serán parientes?

Amo tanto el juego que quizá ésa es la razón por la que en esta pieza lo pongo al desnudo y lo muestro en todas sus manipulaciones, con dolor. Entiendo bien las fuerzas que se mueven en el béisbol, los que viven del deporte, los que se aprovechan de esa pasión. Somos sus víctimas. En *80 dientes*, Ángel sueña con ser un gran jugador y es precisamente la maldición la que le lleva hacia "el campo magnético de la oscuridad". Rechazado, decide vengarse del juego convirtiéndose en un embaucador. El mal se apodera de sus sueños y lo que parece ser la recompensa del hombre perverso –el éxito– se convierte luego en esta pieza en una implacable venganza. El sueño americano se convierte en la muerte americana: dedicar la vida a la militancia de la mediocridad.

El mal es lo que más nos apasiona en los seres humanos. El mal otorga recompensas de todo tipo. Hay en lo perverso nociones trascendentales, reflexiones, personajes míticos conmovedores. Las acciones del mal nos seducen quizá porque es el mal lo que le da sentido a esta inmensa banalidad de fin de siglo. El mal será malo, pero nunca idiota. La velocidad banaliza los procesos y en esa aceleración de acontecimientos sentimos nuestro paso también acelerado hacia la intrascendencia, hacia una vida plagada de esquemas. Y digo esquemático porque nada más cristiano que la idea del alma condenada por la falta de arrepentimiento. Eso es. El arrepentimiento. Ángel nunca se arrepiente de lo que hizo. Se nutre de las fuerzas del mal para lograr sus sueños. Ésa es su maldición. Tan monstruo es esa gárgola en sus espaldas, como el hombre incapaz de arrodillarse, arrepentirse y pedir perdón.

S.M.B. Traíamos libros mutuos. Deseábamos dedicárnoslos. En el fragor de la charla, olvidamos colocar nuestras rúbricas. Vamos a La Avispa, donde hay amigos comunes. Llegamos allá y, ante el recibimiento, sentimos una fugaz tentación de creernos importantes. Pero es nada menos que afecto. ■

BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

Antología culpable (Caracas, 1997).
Incluye: *Divorciadas, evangélicas y vegetarianas* (1989), *Nunca dije que era una niña buena* (1991), *Los peces crecen con la luna* (1993), *Passport* (1994).

Las piezas del mal (Caracas, 1995).
Incluye: *Gorditas* (1994), *Pavlov* (1988), *Corazón pornográfico* (1995).

Las piezas que arrugan el corazón (Caracas, 1997).
Incluye: *Comegato* (1995), *Nunca dije que era una niña buena* (1991), *Fotomatón* (1996).

Ocho piezas & two plays (Caracas, 1992).
Incluye: *Los peces crecen con la luna* (1985), *Onda media* (1985), *Mientras te digo te quiero* (1986), *Pavlov* (1988), *Quiéreme mucho* (1990), *Cielito lindo* (1990), *Linda gatita* (1992), *Apostando a Elisa* (1993), más versiones en inglés de *Divorciadas, evangélicas* y *vegetarianas* y *Pavlov.*