

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD:
DESEMPLEO, DE GUILLERMO ARRIAGA¹

Margarita Rojas G.
Flora Ovares

[...] Entre los jóvenes dramaturgos, un sector comparte esa actitud de denuncia de las distintas formas de operar del poder dentro de la sociedad. Los asuntos seleccionados dan prueba de esta orientación; las obras se refieren tanto a los conflictos políticos centroamericanos de la década de 1980 como al machismo y el antagonismo entre el individuo y el acontecer social. Entre ellos, se encuentra el autor de la pieza que motiva estas páginas. En 1979 Guillermo Arriaga recibió el Premio Joven Creación y en 1990 su obra *Límite de velocidad* obtuvo el Premio nacional de la mejor obra teatral del año. Antes, había estrenado *Ultima noticia* (1984), *Inquilino* (1984), *La guerra como consecuencia* (1986) y *Un hombre interesante* (1993).

Ultima noticia y *La guerra como consecuencia* relaboran acontecimientos contemporáneos, las luchas políticas centroamericanas de las últimas décadas. Sin embargo, en estas piezas la selección del asunto histórico obedece más bien a un interés por aludir a otro tipo de problemas. En la primera de ellas, el dilema se plantea entre personajes que encarnan diferentes valores en relación con el trabajo y la política; en la segunda, el mundo en guerra se presenta, con técnicas cercanas al surrealismo, como un lugar absurdo. Las situaciones inverosímiles producen un efecto cómico que, entre otras cosas, ironiza la retórica del heroísmo militar². A la vez, la presencia de objetos fuera de contexto llama la atención del espectador sobre el lenguaje utilizado. De este modo, la obra se aleja de la representación realista y logra así recalcar los valores estéticos.

Desempleo, fue estrenada en San José y publicada en la serie *Teatro para el teatro*, junto con *Un hombre interesante*, y *Meteme el hombro*, de Melvin Méndez³. La pieza de Arriaga se presenta, en primer lugar, como una crítica de ciertos comportamientos sociales. Dentro de su brevedad y economía de recursos, exige del espectador una reacción con respecto a sus propios prejuicios sobre las jerarquías sociales. Esto se logra mediante un sutil empleo de los recursos lingüísticos y la ironía. Como sucede también en las otras obras de Arriaga, el manejo de la lengua produce un distanciamiento con respecto al realismo de las situaciones analizadas. No se muestra un interés en hacer hablar a los personajes conforme con su procedencia social ni tampoco en la lengua como marca de clase o nacionalidad. De manera que la posibilidad de significación rebasa el plano de la crítica social.

¹ Esta es una síntesis del capítulo completo publicado en AA. VV., *Drama costarricense contemporáneo*, EUCR, 2000, 61-70.

² La escogencia de este tema resulta bastante original en el país, el cual, como se sabe, no tiene ejército desde 1950. Un antecedente en el teatro es *Oldemar y los coroneles*, de Alberto Cañas, pieza que critica el sistema electoral y el ejercicio corrupto del poder.

³ *Teatro para el teatro*, vol. 4, n° 1 (1993) pp. 37-56.

Al mismo tiempo, se evidencia un apreciable conocimiento del lenguaje. La pieza mantiene el interés del espectador al no revelar desde el inicio la identidad de los personajes y al sostener el enigma acerca de su situación real.

En un solo acto se desarrolla el asunto de la construcción de la identidad individual, por medio del enfrentamiento de dos personajes, uno de ellos "enfundado en un traje de mariachi" y "el otro [que] viste traje formal". Este primer detalle, manifiesto en las didascalias, es de gran importancia sobre todo en la obra representada, más que en el texto escrito, por dos razones. Primero, porque durante la representación el espectador no conoce la identidad del segundo personaje, que se le va revelando paulatinamente. En segundo lugar, porque la vestimenta, como se sabe, es símbolo exterior de la actividad espiritual y forma visible del ser humano interior.

En ese sentido, la manera en que ambos aparecen vestidos se relaciona con la actitud que cada uno tendrá con respecto a su propia identidad y, a la vez, con la forma misma en que se desarrolla el conflicto dramático ante el espectador. Es decir, el Mariachi no esconde su identidad de músico popular, por lo que su "exterioridad" no contradice su naturaleza interna, mientras que el otro, cuya profesión se irá descubriendo a lo largo de la representación, se esconde detrás de un traje común.

Los personajes, entonces, se oponen como dobles, como si se contemplaran en un espejo. El Mariachi, quien toma siempre la iniciativa de la conversación, no tiene reparos en hablar de su situación. En cambio, el Director no sólo oculta su condición de desempleado sino que incluso no dice la verdad: a lo largo del diálogo, insiste en que la intromisión del Mariachi no le incomoda y, en cambio, por sus gestos demuestra lo contrario, o bien, asegura que no fuma y luego pide un cigarrillo.

En otro plano, ambos se oponen por el tipo de música que practican, uno es un músico popular y el otro un director de orquesta. Esta oposición supone una jerarquía de las artes, presente en la mentalidad del espectador, y que la pieza se encarga de cuestionar.

Incluso, cada uno concibe desde un punto de vista distinto la relación entre ambos: para el Mariachi se trata de un diálogo, para el Director, de una competencia. Cuando están conversando sobre la posibilidad de trabajar juntos, este último lo acepta como una rendición y dice: "¡Está bien! Gana por tercera vez. Hagamos la prueba" (p. 55). En un primer momento, la competencia posee para el Director una connotación negativa --conceder la razón a un intruso molesto--; sin embargo, dentro del proceso de su transformación, la rendición significa la mutua aceptación.

El cambio de actitud del Director está mediado en todo momento por el lenguaje. En primer lugar, es notoria la insistencia del Mariachi por iniciar la conversación, no obstante la negativa del otro. El texto llama la atención en varias ocasiones sobre un detalle: el Mariachi tiene problemas con su voz, por lo tanto, su esfuerzo por conversar se hace más evidente. En segundo lugar, es la lectura del periódico lo que permite el encuentro, en un banco de un parque. Juntos repasan los titulares de los periódicos, repasan la historia de sus vidas e, incluso, repasan el futuro. Es importante la escogencia del verbo "reparar", pasar de nuevo. Para la construcción de la identidad resulta imprescindible reconocer el entorno (reparar los titulares), volver a recorrer lo ya vivido (reparar la vida) y revisar las metas (reparar el futuro).

Por otro lado, reparar supone corregir lo ya hecho, tanto en la escritura como en el lenguaje de la práctica musical. Efectivamente, en la obra se hace explícito este último sentido del verbo

reparar así como de otro verbo relacionado también con la música, "acentuar":

Mariachi.- Con la música también puede suceder lo mismo.

Director.- ¿Lo mismo?

Mariachi.- Sí. Repararla. Simplemente repararla.

(...)

Mariachi.- ¡Acentuemos! Por mí, no hay ningún problema. Acentuemos. (p. 41).

Como se puede apreciar, el texto manifiesta una cierta conciencia sobre este juego lingüístico, que posibilita la ironía y la interacción entre los dos planos, el de la música y el de la vida.

Gracias a la comunicación y, sobre todo, gracias al encuentro de un lenguaje común, la música, la inicial antipatía del Director por el Mariachi se va transformando gradualmente. Su aceptación del otro les facilita iniciar juntos un nuevo proyecto de vida que supera la situación de desempleo. En ese sentido, la figura del niño con el violín que atraviesa la calle frente a ambos reitera esa idea. El nuevo proyecto soluciona su situación económica, también les permite continuar con su vocación: el Director, quien en su desesperación pensaba la posibilidad de convertirse en agente de ventas, podrá ahora trabajar con el Mariachi en una empresa musical. Por otro lado, como se adelantó, esta posibilidad no se presenta como una degradación para él, en el contexto de la oposición valorativa entre música popular y música clásica. Por el contrario, con la solución del conflicto, el texto supera esa antítesis.

El desarrollo de la obra como un diálogo entre dos personas que, pese a sus diferencias vitales, descubren un lenguaje y, finalmente, una actividad en común; la relevancia de la lengua en el proceso de la identidad; la necesidad de aceptar al Otro, la parte negada de la propia identidad; por último, la solución del conflicto en términos de una colaboración, todo esto, en distintos planos, remite a la condición dialógica de la conciencia humana. Para poder encontrar la identidad propia, es necesario mirarse en el espejo que ofrece el Otro. Y también, para tener la posibilidad de actuar sobre el mundo, es preciso haberse rendido en la lucha contra uno mismo.

A lo largo de la obra el Director va descubriendo su propia identidad, ante sí mismo y ante el Mariachi; un proceso paralelo experimenta el espectador: al inicio el Director se le presenta como una figura anónima, cuya identidad devela conforme avanza la representación y el espectador "va leyendo la obra". La forma en que se desarrolla la acción y el progresivo descubrimiento de la identidad por parte del espectador, hace referencia a la necesidad inherente de su participación para hacer significar el texto. La representación del texto dramático se ofrece también como un espejo para el espectador. Por otro lado, el contenido de la historia representada duplica tanto ese rasgo estructural del género dramático, como la técnica empleada que dosifica acertadamente la información. La adquisición de la identidad se podría entender, por último, como un proceso de individuación que requiere la presencia de tres personajes: el Yo, el Otro y un tercero que, a la vez, está fuera del conflicto y, sin embargo, participa de él y le confiere realidad.

El juego de ocultamiento y revelación entre los personajes dobles, se repite para el público: queda en él la decisión de aceptar el reto.