Violencia y placer en torno a *Dulces compañías* de Oscar Liera

Antonio Marquet*

> El principio del Mal no es moral; es un principio de desequilibrio y de vértigo, un principio de complejidad y de extrañeza, un principio de seducción, un principio de incompatibilidad, de antagonismo e irreductibilidad... cualquier intento de redención de la parte maldita, de redención del principio del Mal, solo puede instaurar nuevos paraísos artificiales, los paraísos artificiales del consenso que sí son un auténtico principio de muerte. (p. 116)

Liera pone en el escenario a la víctima con su victimario; despliega algunas de sus diferentes estrategias y diversos desenlaces: crimen, locura, suicidio al punto que el escenario se transforma en escena del crimen en los cuatro paneles que conforman *Dulces compañías* . Ello obliga al auditorio, al lector a reflexionar sobre su función como espectador mudo de la violencia. El encono del escenario, no es diferente del que ocurre en la calle, en la intimidad, en el espacio social. En una sociedad que vive en una particular tensión, Liera recrea la pasividad ante la violencia de la vida cotidiana donde solemos comportarnos también como espectadores inmóviles, indiferentes, mudos. Lo que sucede en el escenario social se reproduce, "al pie de la letra" en el escenario teatral. ¿El espectador es cómplice de los victimarios, de "el Tipo", de Andrés, de Isabelle y Angélica? En cierta forma sí, en la medida en que es *voyeur* y concluye que ese tipo de muerte de las víctimas de *Dulces compañías* sólo puede ocurrir a una buscona, a un homosexual, a una mujer que no rechaza el *gruppen Sex*; en la medida en que sólo el otro es el sádico o el masoquista, ése que aparece en el escenario, mientras el espectador queda certificado, exonerado, purificado por el sólo hecho de ver los excesos a los que él –supone– no se entregaría. Así consolida su ilusoria certidumbre de que "eso" a él no le puede ocurrir: por la sencilla razón que él no invita a extraños a su casa. El teatro reproduce la situación de la sociedad, es su espejo con la diferencia de que el espectador es consciente de su búsqueda de placer y - habría que agregar de los riesgos que ello implica. El hombre de la calle lo negaría.

Las cuatro obras que conforman las *Dulces compañías* no pueden ser vistas como algo muy peculiar, algo remoto, excesivo, radicalmente diferente de lo que sucede a una gente "normal". A través de estos personajes Liera reflexiona sobre las relaciones humanas, en particular sobre el amor desde la óptica de la violencia. Por ello es necesario ver con detenimiento cada una de las piezas, descubrir las motivaciones de los personajes. Lo que irrumpe en

* UAM-A, Departamento de Humanidades.

el escenario no puede ser banalizado, ridiculizado, minimizado porque esa indiferencia justamente es un mecanismo que fomenta la violencia.

Allí, en ese entredós que suponen las compañías, se produce el asesinato, el brote psicótico, el suicidio, el filicidio, el terror, la desestabilización subjetiva, el vuelco sin retorno. Todo ello en medio de la mayor crispación, del horror, de la mayor angustia y soledad; en un sitio tan aislado que nadie puede aportar socorro: en "Al pie de la letra", los vecinos acuden cuando es demasiado tarde. Con sus "dulces compañías", Liera aborda la relación como algo pasajero, imposible, violento. Placer y muerte quedan unidos de una manera inesperada, radical, brutal. En los cuatro casos, el placer muestra su rostro más ilusorio; la muerte, el más definido.

Las tres dimensiones de la letra

Incerti quo fata ferant
Virgilio

En nombre de un deseo masculino que no negocia, que calculadoramente no se verbaliza, se comete un doble homicidio, el de Matilde y de "el producto" en "Al pie de la letra", pieza que abre el cuarteto *Dulces compañías* de Oscar Liera. No simplemente se trata de una concatenación de deseos imposibles en la que cada uno de los personajes anhela del otro justamente lo que no puede ofrecerle: José ama a su amigo Andrés el cual desea practicar un legrado a Matilde quien, a su vez, ilusionada con su maternidad, fantasea con su futuro hijo. En ese triángulo, la correspondencia o por lo menos la coincidencia resulta imposible: José ama en Andrés justamente lo que éste no podría concederle; aquello que desarticularía la definición sexual que Andrés cree tener: desde el inicio Andrés advierte a José que "si un día quieres echar a la vieja debajo de la cama y quedarte nomás conmigo te chingas, porque a eso yo no le hago" (p. 576). Andrés desea eliminar aquello que haría la felicidad de Matilde y ésta desea un hijo de dos padres que ella supone conscientemente unidos por una relación homosexual, justamente lo que no existe, o por lo menos José y Andrés no lo quieren admitir o no lo pueden asumir. Matilde desea con tal fuerza su hijo que en nombre de él reorganiza su vida y se forma un nuevo proyecto vital. De tal manera, los personajes se ven arrastrados por el deseo aunque sólo en el caso de Andrés, para su desgracia, se cumple a costa de la razón y de la vida de los demás. Así cada uno demanda al otro lo que menor posibilidades tiene de obtener.

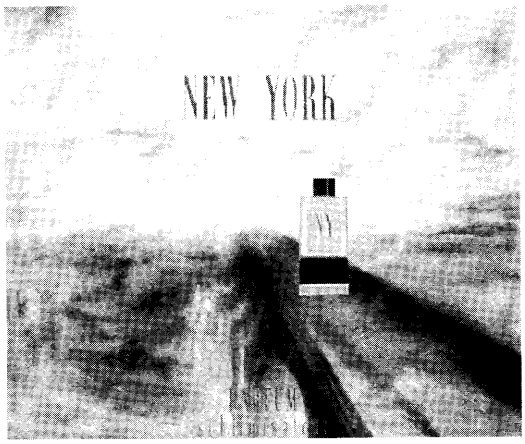
El triángulo constituido entre Matilde, José y Andrés desemboca en la muerte, la locura y el crimen. Matilde es asesinada "involuntariamente"; José es arrebatado por lo que puede considerarse como un brote psicótico (si sanara sería acusado por lo menos de complicidad en el doble asesinato); Andrés sin duda purgará en la cárcel un doble asesinato. El protagonista de "Al pie de la letra" sigue un deseo que lo lleva a un confín insospechado, imprevisible, extremo y que al mismo tiempo lo confronta consigo mismo. El triángulo amoroso se disuelve en la celda, la tumba y el pabellón psiquiátrico, confinamientos organizados por la ley, la vida y la razón. ¿Cómo se transformó en esto aquellas expectativas iniciales, alentadoras para el deseo de cada uno? ¿Por qué es tan abrupto el contraste entre la situación inicial de la pieza y su desenlace?

Un elemento responsable de la desestabilización subjetiva es, sin duda, la incertidumbre con la que (se) juegan, y que alimentan los personajes hasta provocar la violencia. Confusión de las relaciones afectivas; amordazamiento de los deseos, incertidumbre sexual, incertidumbre de la paternidad. Tal imprecisión se combina con el engaño y el autoengaño. José se ve obligado a sofocar la manifestación de su amor a Andrés. Y por ello se ve precisado a llevar un juego de manipulación para aproximarse a él: le ofrece como señuelo a mujeres, lo que menos le interesa a él, pero resultan imprescindibles para poder besarlo ocasionalmente y ser testigo de su placer sexual.

Si Andrés se deja engañar –por conveniencia–, Matilde, no: ella descubre en José y Andrés una relación amorosa. La reconoce, la verbaliza, la acepta y la promueve. Por habérsela manifestado tan directa

y espontáneamente, no puede descartarse tajantemente el hecho de que uno de los móviles del asesinato de Matilde haya sido también el violento rechazo de Andrés de los tintes homófilos que caracterizan su relación "amistosa" con José. Terminar "accidentalmente" con Matilde significaría deshacerse de quien lo sabe, de quien lo pudiera propalar de la misma manera que a ellos les refirió Matilde su relación homosexual con Rosa, por ejemplo.

En una pieza en que homosexualidad y heterosexualidad son colocados en un primer plano, el único personaje movido por amor, José debe recurrir a una estrategia elaborada, al trío como coartada para estar con Andrés. Siendo el único homosexual, a él no le importa el tercer elemento pero sabe que sin ese tercer elemento -que debe ser femenino- sería imposible acercarse a Andrés, satisfacerse en el voyeurismo. Paradójicamente, José desea estar en la posición de Matilde, un sitio al que él mismo no vuelve la mirada; sitio vacío para Andrés quien se complace tan sólo en la rotación incesante de pareja femenina, y sin embargo conserva a su compañero de juerga.



Carlos Márquez. De la serie "Perfumes".

"New York", 1999. 100 x 120 cms., acrílico s/t.

Sin mostrar prejuicios sexuales convencionales, Matilde promueve la bisexualidad: Reconoce que tuvo una relación homosexual con Rosa en el pasado; y habla con satisfacción de su relación heterosexual dentro de un triángulo *sui generis* con dos "heterosexuales" que mantienen relaciones al mismo tiempo con ella. Matilde está por el goce sexual, más allá de las limitaciones heterosexuales, y de las exigencias monogámicas. Se manifiesta por la apertura y la tolerancia: "Les propongo hacer el amor... sin inhibiciones", le ofrece a la pareja que ha planeado despojarla del hijo que espera. Abierta, directa, es capaz de poner en palabras sus afectos y su historia amorosa. No tiene dificultad para pasar de registros tolerados a otros considerados como un tabú; sin titubeos dice que "Yo sí amé a una chava, en el colegio; era preciosa, como el amanecer en el bosque cuando íbamos de campamento. Se llamaba Rosa y la acariciaba, y ella a mí y nos besábamos tantas veces..." (p. 578-9) Sin embargo, siendo bisexual, el patrón de las relaciones que menciona es con homosexuales: con Rosa, y por otro lado con Andrés y José, a los que ella considera homosexuales. Matilde cumple con una función de filtro que confronta a los amigos: su aparición promueve la conciencia, o por lo menos aporta un punto de vista desde el cual no hubieran querido ver las cosas Andrés y José.

Frente a Matilde, Andrés y José se encuentran en el extremo opuesto: no pueden poner en palabras su amistad o atracción. Incluso una condición para que perviva, es que la homosexualidad no se mencione siquiera y José se ve obligado a utilizar subterfugios para unirse a Andrés. Andrés y José sostienen una relación que requiere de una intermediación, la presencia del otro femenino, que sólo en apariencia sería garante de la heterosexualidad, aunque de hecho permite la homosexualidad; que José y Andrés se desnuden y que sus bocas se encuentren en el vientre de Matilde. También ellos necesitan de un orden de la apariencia en el que el reflejo de lo permitido aliente la práctica de lo prohibido. Andrés y José no pueden continuar unidos sin un tercer elemento que funcione como pantalla encubridora de su deseo, de su afecto. Tal cortina de humo se desvanece con las palabras tajantes y directas de Matilde.

¿Cómo pudo terminar de esa manera tan violenta lo que al principio era tan sólo fiesta? ¿Cómo pueden saldarse tan calamitosamente las expectativas de placer de los tres personajes? Al inicio encontramos a Matilde exultante con su ingravidez; y a José feliz al lado de Andrés; parecería que a Andrés sólo tiene que obtener su título, poner su consultorio y

disfrutar de la vida. No lo atormentan problemas graves siendo buen tipo, joven; estando generosamente provisto por la naturaleza... Sin embargo, todo termina en un lapso corto. Las expectativas iniciales son canceladas.

Demandar al otro lo imposible, lo que pone en tela de juicio su identidad, su equilibrio; y valerse de la apariencia de lo permitido para acceder a una práctica prohibida: tales serían los pies que sostienen a la letra. Juzgado por el título de la pieza que abre el cuarteto lierano, se trata de operar escénicamente en el registro de la literalidad. Su escenario está allí, donde la letra se alza para reclamar su derecho y por lo tanto, cada uno de los paneles que forman las *Dulces compañías* –es una posibilidad de lectura– son los cuatro puntos cardinales que establecen las coordenadas de su territorio.

José y Andrés mantienen un discurso especular: se aprecia sobre todo en la repetición de ciertas frases. No tan sólo el saludo, con el que empieza la obra ("¿Qué tal/ Qué/ Puta madre/ Puta", -casi un eco), sino con la pregunta sobre la vergüenza ante el cuerpo desnudo del otro. José: "¿Ya no te inhibe verme desnudo? (p. 575); Andrés: "¿Ya no te apena verme encuerado?" (p. 576); así mismo, José y Andrés coinciden en señalar "Todo en su sitio" (p. 574); también las reflexiones sobre la palabra "ética" y "humano" se complementan. No sólo porque comparten el departamento, a las mujeres, el mismo alibí del triángulo para enmascarar la relación homosexual, o incluso por el carácter indecidible de la paternidad, más que de una relación homosexual o amistosa, lo de José y Andrés es del orden de la fusión. Esto parece evidente a Matilde quien agudamente señala "Yo no sabía en dónde terminaba una boca y comenzaba la otra; era como si fuera una sola." (p. 579) Cada uno de ellos tiene una función diferente y complementaria. José es el escanciador, el que promueve el placer ("Vámonos emborrachando y lo dejamos para otro día" p. 577), quizá quien consigue al tercer elemento. Andrés decide, planea, ordena; José ejecuta las órdenes, se somete. Uno es un "Monstruo de la naturaleza", para emplear el eufemismo que utiliza Matilde, el otro es "espiritual" ("aleccionado por el espíritu santo" p. 578). Aquellas proporciones genitales organizarían por una parte el deseo, por otro promueven una serie de fantasías que organizan la falocracia de Andrés; generan en última instancia la violencia y en una palabra dan un sentido al deseo que circula "al pie de la letra".

Desde la primera pieza, dos palabras son repetidas hasta desgastarlas de sentido: Andrés repite "ética"; José repitió "humano"; la subversión del orden se opera en un espacio, una *garçonnière* o una leonera, en que esas dimensiones, la ética y la humana, han caído para ceder ante el deseo falócrata. La sabiduría salomónica se hizo célebre por encontrar la auténtica filiación materna del niño presentado en disputa. En la obra de Liera, a ninguno interesa el hijo, tan sólo a Matilde. Y si algo se disputa en torno a él, es justamente su derecho a la vida.

"El producto" viene a transformar el equilibrio alcanzado por el triángulo y sobre todo el carácter encubridor de la palabra, del deseo. Matilde señala que "Los machos prueban su virilidad embarazando a la vieja"; y a pesar de ello, parecería que ese silogismo no es compartido por Andrés. La muerte, la locura, la cárcel viene a borrar esas apariencias en las que se mueven los personajes. Un acto viene a terminar todas las elucubraciones, los engaños y los autoengaños.

José deseaba al niño, aunque no era consciente de ello. Sólo dentro del delirio adopta una posición materna, otro imposible, que él envidia en Matilde. Andrés vanamente intentará ocultar el cadáver de Matilde... La posibilidad de establecer nuevos triángulos queda cancelada con la irrupción de los vecinos. Si los personajes masculinos se negaban a asumir alguna responsabilidad (Andrés: "un hijo implica una responsabilidad que en este momento ninguno de los tres podemos asumir". p. 579), ahora no podrán evitarla en forma de castigo.

En ese laberinto, Matilde había aportado la única posibilidad ética que aparece en el horizonte de las

1 Las indicaciones escénicas comienzan con la frase "Recorremos la vista sobre antiguos mapas colgados en la pared..." (p. 602)

Dulces compañías: el compromiso con el otro, al responsabilizarse con Rosa, con Andrés y José, y finalmente con "el producto". Muerta Matilde, cancelada esa posibilidad de compromiso con el otro, se desatará una serie de crímenes en el cuarteto lieriano.

Geografía del deseo

En las indicaciones escénicas, Liera insiste en que de las paredes deben colgar mapas, de portulanos: mapas antiguos que sin embargo, no describen un camino viable para la protagonista, encerrada a doble llave con un asesino serial en "Bajo el silencio"[1] que parte de principios contrarios de "Al pie de la letra". A pesar de ser maestra, o por ello, a Nora no le interesan los niños -y también por ello va a morir; por otro lado, el asesino carece de las dimensiones penianas tan insistentemente señaladas en la primera pieza. En cuanto al conflicto se anuda porque el tipo fue un niño no deseado; mientras que el motor de la primera es la vida o muerte del producto.

Cada una de las aciones de Nora será utilizada en su contra, cada una de las medidas de protección que adopta la hundirán, cada una de sus estrategias por tratar de salir viva de la pesadilla que significa el Tipo fracasará. Todo ello por diversas razones: en primer lugar porque inexplicablemente no utiliza todos los recursos que tiene a la mano a pesar de que muy tempranamente empieza a sentir terror y a pesar de esto, nunca da crédito a que su fin está demasiado cerca. En segundo lugar porque la estrategia del tipo es su desestabilización subjetiva. Ha planeado robarla y asesinarla, pero no tiene ninguna prisa en llevar a cabo sus planes. Es preciso disfrutar de la situación. Le satisface medir el terror de su víctima; conocer los límites de su inconsciencia, disfruta con su ingenuidad. Todo esto está en relación directa con su satisfacción, con su sentimiento pasajero de omnipotencia.

Al final de la pieza el espectador comprende que el tipo se dio el lujo de dar una lección a la maestra. Una lección que desafortunadamente ella no podrá repetir. El contenido no es muy elaborado: el propósito didáctico era enseñarle que es muy peligroso llevar a desconocidos a su casa; en señalarle que hay tipos "mala onda" como insistentemente lo repite en esta pieza y en la siguiente. Se trata de una lección de moral. Además de la vejación implícita que ello conlleva, el tipo opera una doble inversión: si la maestra esperaba placer, encontrará la muerte. Por otro lado había que arrebatarle la autoridad moral que como profesora podía tener; mostrarle que había algo que él le pudiera enseñar y desde esta perspectiva negarla también como maestra. Por otro lado, desde la perspectiva del tipo, al convertirla en alumna la despoja de la supuesta arrogancia que él le echa en cara. Queda claro que no desea nada preciso el tipo. Su deseo depende de las circunstancias de la víctima. La estrategia del asesino responde a un patrón: burlar al otro, mostrarle su inconsistencia, destruir las bases sobre las que descansa su seguridad. Por ello pide el tipo que le cuente algo. Si Nora accede a narrar, como efectivamente lo hace, será un índice de la sumisión de la maestra, de que el asesino se ha adueñado de la situación. Al mismo tiempo, cualquier cosa que Nora cuente será utilizado contra ella. Como se puede apreciar, cada uno de los logros del tipo tiene una densidad específica y depende de una compenetración específica.

Al final, el tipo acabará con su víctima, después de haberla aterrorizado, vejado, golpeado y contrariado en cada una de sus expectativas. El depende de la naturaleza de los deseos de la víctima porque en función de ellos actuará para negarlos, censurarlos, burlarlos. Una forma de actuar en la vida, su *modus operandi* es ése. La droga, el asalto es apenas el móvil, no lo más importante.

De acuerdo con lo que dice el tipo, él es impotente, tiene vedado el acceso a la sexualidad, (aunque precisa que sólo es a la heterosexualidad), porque le causa horror que en cada prostituta puede encontrar a su propia madre. Dejando de lado el hecho de que el tipo considera que toda mujer es prostituta, la explicación no se sostiene desde un punto de vista lógico. Bastaría simplemente con que buscara a mujeres más jóvenes que él para evitar esa figura materna. Pero, en el caso del tipo no se trata

en ningún momento de un razonamiento lógico, sino de una coartada. "Bajo el silencio" y "Un misterioso pacto" demuestran que el placer del tipo no es sexual; la sexualidad es tan sólo un señuelo, una forma de travestirse. Su goce se centra en la desestabilización del otro, en la fantasía de omnipotencia que revierte ilusoriamente su situación de paria. El sustituto del placer sexual es el sentimiento de omnipotencia que le ofrece la víctima, el tenerla apresada, su horror, doblegarla, hacerle sentir la vanidad de sus subterfugios, de sus excusas, de sus estrategias de protección, goza con el espectáculo de que renuncie a cada uno de sus derechos, a su dignidad con el solo objeto de sobrevivir. El tipo cumplió sus objetivos sin duda. Todo salió a la perfección. La escena fue particularmente satisfactoria, no sólo por el dinero que obtuvo tan fácilmente y por el placer sádico que experimentó acabando con Nora, sino por la impunidad. No dejó rastros, pruebas que puedan inculparlo ulteriormente.

En contraste con ello, cada una de las estrategias de Nora fracasan. No hay manera de detener a la fiera. Ni ofreciéndole el dinero y el auto, ni asegurándole que no lo delatará o argumentando que está cansada. Ni adoptando una postura comprensiva aconsejándole que vaya a un centro de ayuda.

Uno se pregunta cómo es posible que Nora haya accedido a enganchar a semejante tipo. ¿Cuál es la naturaleza del placer de Nora que busca a una persona con dientes sucios, que huele mal? Lo menos que se puede afirmar es que los gustos de Nora van en contra del código estético. Su placer va más por el lado del peligro, por el lado del horror. No es preciso señalar una vez más el evidente masoquismo de Nora, el gusto por el peligro, por el riesgo. Su actitud extrema interrogan al público, sorprende, se niega a admitirlo. Su departamento sólo se arregla para acoger a su asesino.

Un pacto *imag*inario

Al comenzar la tercera obra, "Un misterioso pacto", el espectador ya no espera sorpresas. Conoce el *modus operandi* del tipo y por lo tanto puede prever el desenlace de Samuel. El efecto que provoca la reaparición del asesino y la repetición de las circunstancias del crimen pasional, no era un efecto de monotonía. Por el contrario el hecho de que se reproduzcan las manías, causa mayor inquietud en el espectador. Samuel ya tiene su destino echado desde el momento en que aparece en el escenario. Lo sabe el tipo, lo sabe el público: sólo él se obstina porfiadamente en arriesgarse, en negar el peligro y todas las señales más que fehacientes. De esta forma Samuel, el homosexual, adquiere una soledad escénica simbólica.

El compromiso de Samuel se trenza más por su imagen que por su vida. Las indicaciones escénicas son claras al respecto: el departamento de Samuel está presidido por un cuadro: "... una pintura: suya, de Samuel, de su cara, maquillado de fauno". (p. 602) Esa imagen tiene un dejo narcisista evidente: no puede resistir el halago más burdo y por ello la dureza con la que él aparece es fácilmente neutralizada con la coba. Era fundamental hablarle de su apariencia juvenil; era preciso que creyera en una apariencia de amor, en un Carlos que lo vigila, lo pone a prueba... Sin embargo, él gustosamente preferiría otro aspecto. El habla de un hermano que hiende la oscuridad oceánica con su silueta. Sin embargo al trazar la importancia que tienen las marionetas en su vida como una forma de elaborar el duelo de la muerte de su hermana, no habla de un hermano. ¿Sería descabellado pensar que él ha adoptado la figura de la hermana para rescatarla de la muerte y se despojó de su figura varonil para remitirla al terreno heroico? Desde esta perspectiva resulta más interesante explorar la relación de imagen y muerte que se trenza con la desaparición de su hermana y reaparece ante su propia muerte.

Sin un nombre preciso, parte del terror que inspira el tipo viene justamente de la anomía con la que cínicamente se planta ante sus interlocutores. Por otra parte después de la muerte de Samuel el espectador sabe que no puede dar crédito a sus historias, por el carácter abiertamente engañoso que tienen. Sería una locura pensar que son fidedignas. Quien se niega a decir su nombre, quizá porque ello

implicaría forzosamente el reconocimiento de una deuda con quien lo bautizó, tampoco tiene casa. Su carácter errático da pábulo al terror que, ilocalizable, puede brotar en cualquier momento de cualquier parte y se convierte en representación misma de la angustia incontrolable, de la desestabilización radical. El tipo tiene además el poder de la seducción a pesar de tener características evidentes que lo hacen repulsivo: dientes sucios, mal olor, pelo grasoso... Y a pesar de que todo va en contra de la razón, él logra imponerse. De todos los chichifos, él es al que eligen dos víctimas.

El tipo quiere terminar con sus víctimas, en ningún momento transforma sus planes, todo responde a un esquema rígido, a un *modus operandi*. No es que solamente quiera castigar a las mujeres por su promiscuidad, que desee vengarse de su madre asestándole golpes como a Nora: también estrangula a Samuel quien difícilmente podría representar una figura materna para el Tipo.

Carlos Márquez. De la serie "Perfumes".
"*Pedigree*", 1999. 180 x 150 cms.

En la actualidad ya no es posible hacer relaciones directas entre el destino de los personajes y la biografía del creador, y sin embargo uno no puede dejar de pensar en las razones que motivaron a Liera a colocarse bajo la figura de un director de teatro de títeres que bruscamente encuentra a la muerte.

La consistencia del espejismo

Formalmente la última pieza del cuarteto, "Los negros pájaros del adiós", presenta novedades: desde las indicaciones escénicas aparece la trama como un "caso", como un hecho ya ocurrido del que se ocuparon los diarios. Se trata de la reconstrucción de un "suicidio por amor" que de hecho es un doble asesinato en que la historia es representada parcialmente por Isabel y Gilberto y contada y deformada por Angélica y Laura. La prensa se conforma con describir el departamento en que ocurrieron los hechos. No le interesa investigar sino vender una versión a un público ávido de escuchar una historia de amor.

"Los negros pájaros del adiós" se aborda desde las evocaciones de Laura y Angélica. La amistad justiciera hace la relación. No contamos más que con esa versión. Parte de esa justicia está en el recuerdo.

El fantasma de Gilberto e Isabelle acude a la charla de Laura y Angélica. Al mismo tiempo, sus espectros ilustran y muestran lo apartado de esa versión de su historia. Ni los diarios ni los amigos pueden rendir un testimonio fiel de lo sucedido. Queda la incertidumbre de los porqués, de los hechos, apenas entrevistos, adivinados; mal hilvanados. La concatenación apenas está bosquejada.

Reiteradamente anunciado en "Bajo el silencio" y "Un misterioso pacto", la brisa del mar llega hasta el cuarto panel de *Dulces compañías*. En efecto, en cada una de las primeras piezas había un encerramiento. "Los negros pájaros del adiós" constituyen la única apertura hacia plazas, jardines, cafeterías, barcos y negros pájaros enigmáticos. Como referencia constante el mar había aparecido desde los mapas de Nora y el episodio biográfico inventado-contado por el tipo: según él por haber sido marino conoció muchos puertos; asesinó a Bocabrava arrojándolo al mar y por falta de pruebas se le deja en libertad. Samuel, en su desesperación inventa un alterego que responde en simétrica

oposición a su desamparo, se trata de un hermano fuerte que siempre está pendiente de él. Como fantasía resulta reveladora de sus deseos, así como de la representación de sí mismo que tiene el director de teatro de títeres. Se trata de un marinero que puede partir en dos el universo, del mismo universo que parece haber caído sobre los personajes de Liera. Esa omnipotencia fraterna que tanto hace falta a Samuel a tan sólo unos instantes de ser asesinado, no puede ser sino producto de una fantasía, como él mismo lo confiesa.

Sin estar maniqueamente caracterizados, razón e imaginación se enfrentan en la pieza que cierra el cuarteto para mostrar la imposibilidad de una relación pacífica, duradera. Si ha de haber, tiene que ser conflictiva. Gilberto se coloca en el terreno de la imaginación, que por momentos parece más del delirio, y de la alucinación narcótica; Isabelle, por su parte, ocupa el terreno de la razón, de la madurez. Ambos son al mismo tiempo complementarios y contrarios. Gilberto se vuelve atractivo ante los ojos de Isabelle por su inaccesibilidad y porque puede hablar de barcos y pájaros imaginarios a una profesora que ante todo se caracteriza por su sentido práctico y la claridad de los pactos que hace para vivir y para manipular al otro, para someterlo. Por lo menos a ellos se aferra y esos son los argumentos que esgrime en la disputa eterna que es la relación entre Yil e Isabelle. Desde su perspectiva, sólo ella los cumple sin que su contraparte se someta a ellos. Gilberto se coloca en el terreno plástico, apuntando hacia pájaros y barcos no visibles al primer intento, mientras Matilde se encuentra dentro del terreno de la letra. Dos gramáticas diferentes organizan a cada uno de los personajes. Uno habla en imágenes, crea metáforas. La otra quiere disfrutar de una intimidad absoluta en su departamento; echar raíces para lo cual construye una vida social. A la postre Gilberto le pide abandonar todo en ese momento a Isabelle que sólo desea estabilidad, arraigo; sólo eso pide en sus parlamentos. La demanda amorosa vuelve a poner a la última pareja del cuarteto a prueba. La amorosa se articula como una demanda alienante que aspira a la destrucción del "amado". Se lo contrario de lo que quieres, renuncia a todo, abandona, vacíate como prueba de amor.

En el curso de la obra, Gilberto atraviesa por un rompimiento con sus estudios, la política, la justicia: desencantado denuncia la corrupción y la falta de perspectivas vitales. La crisis por la que atraviesa se manifiesta en todos los niveles: subjetivo, intersubjetivo (con las demandas insatisfechas por su desmesura y porque son imposibles de cumplir); grupal, intergrupal (se siente excluido del círculo de Matilde, aislamiento en la universidad) y social (manifestado por su deseo de huir, de adoptar otro oficio). En continuo movimiento, errantes, barcos y pájaros de los que Yil habla, pertenecen a los ámbitos que le son ajenos, el mar y el aire y representan su aspiración imposible, la contraparte de su mundo que se derrumba.

En este contexto crítico, cobra una especial resonancia su obsesión por los pájaros negros que nadie puede ver y que por una parte la representan, angustia incanalizable, ansiedad imposible de fijar. Los negros pájaros son el emblema que expresa a Gilberto. Por un lado son índice de mal agüero, activan una dimensión ominosa desde el título mismo de la pieza. Al mismo tiempo, son índice de la profundidad de la crisis por la que atraviesa el estudiante de ciencias del mar. Sólo él puede verlos. Son un llamado de atención, una demanda de auxilio que Gilberto lanza al otro y revelan también la dimensión de su aislamiento pues nadie sería capaz de percibirlos. Paradójicamente Gilberto se aísla al expresar su angustia de una manera tan inédita y que provoca confusión. Las enigmáticas aves forman parte del deseo de Gilberto de partir a otro sitio al mismo tiempo que le revelan su imposibilidad de hacerlo.

Por otra parte, la densidad de los pájaros dan a la última pieza un impulso poético. Causan un efecto de extrañamiento en el espectador y lo obligan a recorrer nuevamente la obra para encontrar los posibles significados que podría atribuir a un elemento tan fascinante como oscuro. Por otro lado, los pájaros pertenecen a las fuerzas errantes que aparecen a los largo de *Dulces compañías*: como el tipo que no tiene domicilio ni nombre, como la pasión, la angustia o el terror que arrebata a más de

cinco personajes. O el mismo espíritu de libertad que reclama más de un personaje masculino como Andrés o Gilberto.

En contraste con el anhelo de libertad e informalidad de Gilberto, Matilde está dentro de la norma: incluso en el amor, habla de contratos, del cumplimiento de un pacto, y su cantinela se reduce a señalar infracciones. Sus coordenadas parecen tan precisas como lógicas. El suyo es un discurso que habla a la razón del espectador, con coherencia. Nada en ellos resulta sorpresivo, excepto el exceso, el aferramiento: la obra teje ambas voces en un contrapunto irreconciliable: Isabelle representa la estrategias y aspiraciones de la edad madura; Gilberto las de la juventud.

¿Sabía acaso Isabelle porqué le enterró la aguja a su amante? Más que a pedir ayuda es tan sólo para mostrar lo que ha hecho, para hablarlo. Isabelle camina sin razón. Ella que a lo largo de la pieza había representado la sensatez, la exigencia de ajustarse a un convenio. No sólo es una petición que de renunciar a todo. Los personajes caminan a su perdición, aferrándose a sus deseos. Ni Andrés ni Isabelle o el tipo pueden renunciar a su deseo que los enceguece.

Edipo se suicida con la aguja que ataba el cabello de su madre-esposa: Gilberto va a morir atravesado por la aguja de tejer. Una aguja que no puede tejer nada. Por el contrario lo único que hace es desgarrar, separar, terminar. El mismo objeto está fuertemente pervertido: se le ha impuesto un uso radicalmente diferente a su naturaleza.

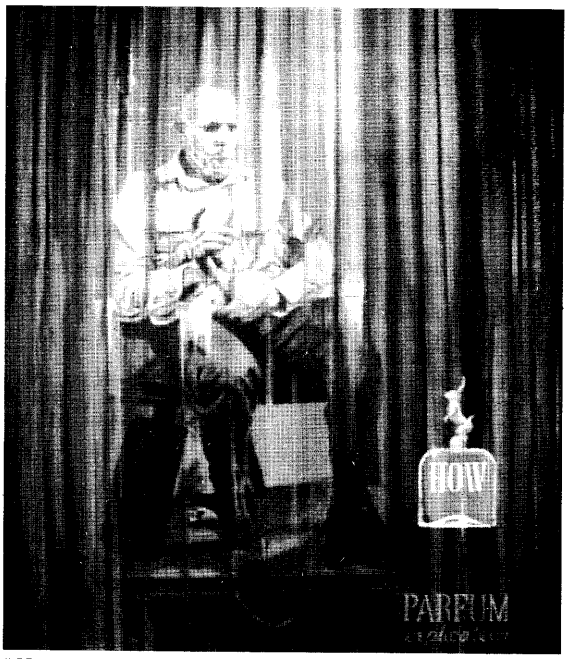
Los cuatro paneles de *Dulces compañías* abordan el tema del amor, en especial la violencia en el amor, la dificultad e incluso imposibilidad para establecer esa relación. En cada pieza aparece una pareja asimétrica por la diferencia de edades, de educación, de posibilidades sexuales, de expectativas. De tal forma, más que hablar de una pareja estable, se trata de la disolución de un simulacro de pareja, de su ocaso, de manera violenta en los cuatro casos. En las tres primeras piezas encontramos la compulsión sexual: los cinco personajes de esas primeras obras no quieren una relación con futuro, como diría Cher, no creen en el amor después del amor. No hay siquiera un intento real por formar una pareja.

Por otra parte las cuatro obras problematizan la maternidad. Matilde al saber su ingravidez cambia radicalmente, encuentra trabajo, se pone a tejer, y sobre todo busca un departamento para hacer lo que nunca había experimentado: vivir sola, es decir con su hijo, fuera de una familia de acogida. El tipo que aparece en "Un misterioso pacto" representa la forma más siniestra de apego a la madre; la incapacidad de desprenderse de ella. En cada mujer debe encontrarla para eliminarla y se coloca como *gigoló* para procurar un encuentro imposible. Matilde queda atrapada en la espera de convertirse en madre; el tipo la buscará infructuosamente para matarla; y el fantasma materno tiñe fuertemente la relación de Yil e Isabelle por la diferencia de edades, por su constante invocación. Espectro inconjurable, seguramente a ella pertenecen las palabras que dan nombre a las cuatro piezas: ella seguramente enseñó esa oración dirigida al ángel de la guarda que tiene como función apaciguar la angustia infantil, ayudar al niño a llegar al puerto de la mañana. Con la invocación del ángel, la madre puede marcharse a dormir asegurando al niño que un ser alado ha tomado su relevo en su cuidado. Son esas dulces compañías que no puede encontrar ninguno de los personajes del cuarteto lieriano. Hay barcos cuyo destino se desconoce, hay pájaros errantes que pasan, hay un Principito que acude con su flor, una ausencia de confianza en la justicia, en el futuro. Si los "Negros pájaros del adiós" termina en el "suicidio" es justamente por la crisis en un mundo simbólico que se fractura y que se niega a ver su desmoronamiento.

¿Un teatro de nota roja?

> Esta totalidad del Bien y del Mal nos supera, pero debemos aceptarla por completo. No existe ninguna comprensión de las cosas al margen de esta regla fundamental. La ilusión de diferenciar las dos para promover sólo una es absurda... (p. 119)

La nota roja convoca a un goce mórbido desplegando el espectáculo sangriento de la violencia. En ella sólo tiene cabida la información y el balance detallado de los daños. Desprovista de reflexión, la nota roja pretende ser moralizante. Sus juicios son rápidos y contundentes. No hurga en el pasado para buscar causas, ni pretende explicar la presencia de la violencia dentro del discurso social, la necesidad de que exista dentro de un cuerpo social sin esperanzas económicas, políticas o sociales. El caos es evocado por el lector en la comodidad del hogar o arrellanado en la butaca del cine o teatro en donde se enfrenta el bien y el mal, e invariablemente vencen las fuerzas protectoras. En contraste, la estrategia de Liera confronta al espectador con su indiferencia y nula actuación frente a la violencia, como señalé al inicio.



Carlos Márquez. De la serie "Perfumes".

"*How, Perfume, explicateur*", 1999, acrílico/tela, 180 x 150 cms.

Las víctimas no hacen caso de los anuncios inconfundibles que aparecen, a pesar de que los ven y entienden su gravedad. Matilde grita; Nora está aterrada; Samuel es golpeado... Se diría que están hipnotizados o que extrañamente se entregan a sus victimarios casi de manera voluntaria. No escuchan los llamados de su intuición o de su razón y además no dan crédito a la gravedad de su situación. A pesar de todo, no pierden la confianza de que van a salir vivos. Como en la tragedia griega los personajes quedan obnubilados. Cada una de las víctimas observa signos inequívocos de peligro y sin embargo no hacen nada, o no hacen lo suficiente –o lo preciso– para salvarse. Cuando la guadaña aparece por tercera vez en el libro, Samuel *casi* se salva. Logra salir de la cámara de tortura en la que se ha transformado su casa y, sin embargo, retorna... *para* ser ultimado.

Al final no solo es la violencia de su muerte sino el carácter sangriento de cada uno de los crímenes lo que horroriza al espectador. La recta final que recorre la víctima en *Dulces compañías* es breve: el desenlace no se prolonga por un espacio mayor a un par de horas. Desprovistas de actos o escenas, sin huecos en el relato –el tiempo de la acción empata con el tiempo de la representación–, el espectador asiste sin interrupciones, sin cortes a la escena del crimen, en las tres primeras piezas del cuarteto.

Por otra parte, en cada uno de los personajes que aparecen en *Dulces compañías* impera la desconfianza: el tipo no da el menor crédito a las palabras conciliadoras de Nora; Andrés no confía en Matilde; Isabelle desconfía de Gilberto. Ni por asomo hay un intento de que se establezca una relación larga. No hay disponibilidad por parte de ninguno de los personajes. El triángulo ha hecho un pacto de placer, sin compromisos de ninguna especie: no hay ni exigencias económicas, afectivas. Nora y Samuel, por su parte, pagarán por un servicio sexual. El tipo se dedica a matar "gratuitamente" a desconocidos.

Cuatro espacios cierran sus puertas en el cuarteto: dos masculinos y dos femeninos: se trata de los departamentos de Isabelle y Nora; los de Andrés - José y el de Samuel. Cada uno de los sitios contrastado: Nora y Samuel son víctimas; Isabelle atosiga y

2 "No hay mapas colgados de la pared, ni estantes con libros, lámparas encendidas, pinturas modernas, ni copias perfectas de libros antiguos" (p. 602) se dice del departamento de Samuel.

mata a Gilberto; Andrés y José agreden a Matilde. Los espacios femeninos tienen un toque característico; los espacios masculinos son descritos negativamente: la leonera responde a una decoración convencional que fue juzgada como no digna de descripción: no así los espacios de Nora, de Samuel[2] c Isabelle, también convencionales. Cada uno de los lugares son presentados como una arena. Los dueños declaran enfáticamente que el lugar les pertenece, lo cual entristece o irrita al tipo en "Un misterioso pacto" y "Bajo el silencio"; y a Gilberto, en "Los negros pájaros del adiós". El recorrido lieriano va de la leonera al departamento de la intelectual europea avecindada en Mazatlán. Desde un sitio de cuyos elementos se dice que "nada de esto es importante" hasta que cae "el telón del tiempo" en "Los negros pájaros del adiós". Abren José y Andrés en "Al pie de la letra" y cierran Angélica y Laura en "Los negros pájaros del adiós".

En realidad podemos hacer un perfil definido y preciso de la irrupción inesperada del mal; el Bien no es posible en los cuatro paneles de *Dulces compañías.* Puesto que ese bien al que aspiran cada uno de las personajes se desdibuja con rapidez ante la irrupción de una fuerza que viene a obstaculizar cualquier camino que lleva a los personajes a la realización de su deseo. Y sin embargo, están allí, las víctimas, con su inocencia, con un deseo que será declarado para no tener posibilidad alguna de realización. Es incluso por tener un deseo que los personajes serán víctimas, en nombre de ese deseo, no les quedará otra posibilidad que la muerte violenta. Los personajes que quedan en el escenario son o bien los testigos, pero sobre todos los personajes obstáculo del deseo del protagonista.

Hay una tipología de los seres que pueblan el universo de las *Dulces compañías* ¿Tan sólo se pueden organizar en víctimas y victimarios? ¿Qué tienen en común Angélica e Isabelle, José y Andrés y el tipo? ¿Qué rasgos comparten Gilberto y Samuel, Nora y Matilde, Isabelle? Si entre los asesinos hay uno que representa el imperativo homicida, una aboga por la responsabilidad y el compromiso y los otros cometen el homicidio en defensa de una remota amenaza a su libertad.

Frente a esa fuerza errante, arrasadora que asuela la escena, se encuentra la fuerza de la constancia, del arraigo representada principalmente por las mujeres: Isabelle y Matilde. De alguna manera se trata de angustia y estabilidad.

En el primer panel aparece la maternidad como una esperanza segada; en el segundo, la forma más violenta del espectro materno, como si fuera la madre una fuerza perseguidora que obsesiona al tipo que intentará vanamente asesinar a todas aquellas que se asemejen a su madre: él fallidamente pretenderá hacerse justicia –tal es su coarta–a- asestando a cada mujer el resentimiento contra la madre, o por lo menos eso es lo que señala el tipo en el episodio biográfico que cuenta a Nora;[3] en el tercer panel, Samuel se apodera de la figura materna para mostrarla grotesca, ridícula trenzada en cada uno de sus aspavientos amanerados, acentuados en la versión fílmica; por último la madre se perfila en los rasgos de Isabelle que trata a Gilberto como un niño. Esto para no hablar del mar y del carácter obsesivo con el que aparece desde "Bajo el silencio".

> en este país no hay una idea clara de la justicia, actualmente vivimos en el peor de los desórdenes y finalmente, hablando de justicia, en este caso, la justicia ¿dónde estaba? (p. 646)

Bibliografía

Oscar Liera, *Teatro completo,* estudio introductorio de Armando Partida, investigación y notas de Sergio López, Gobierno del Estado de Sinaloa, México, 1997. 2 vols. 646 + 498 pp.

"Dulces compañías" aparece en el primer volumen, pp. 571-646.

3 Después de conocer los efectos mixtificadores de sus palabras, es imposible dar crédito a las historias que cuenta el tipo. Por otro lado, es preciso reconocer que cada una de las mujeres que accede a comprar los favores de un hombre que se vende, sería asesinada: él mismo promueve la aparición de las víctimas: pone el coco y luego se asusta, para utilizar la paradoja de los versos de Sor Juana.

Carlos Márquez.

"World Trade", 2000. 150 x 180 cms., acrílico s/t.

De la serie "Perfumes".