

**POLÍTICA (CON ALGO DE HISTORIA Y SEXO) EN
ÁNGEL PERDIDO EN LA CIUDAD HOSTIL
DE RODOLFO SANTANA**

Mario Morenza
jedyknight71@gmail.com
Instituto de Investigaciones Literarias UCV

RESUMEN

En las próximas páginas de este artículo, realizaremos una aproximación crítica y teórica a la pieza teatral *Ángel perdido en la ciudad hostil*, ganadora de la edición 2003 del Premio Casa de Las Américas, escrita por uno de los dramaturgos más prolíficos del orbe, el caraqueño Rodolfo Santana. Abordaremos una trilogía temática recurrente en el teatro venezolano: la política, la historia y el sexo, ya que estos argumentos desempeñan un rol fundamental a través de la trama y las actitudes de los personajes de esta obra dramática. Además, veremos en este artículo cómo la obra coquetea con ser no sólo el telón de fondo del teatro venezolano, sino ser parte de la escenografía de la Historia de Venezuela. Asimismo, hemos elegido a tres personajes de esta arriesgada pieza, Macedonio, Ámbar y Jaffael, el ángel vengador; para arrojar una lectura desde sus acciones y observar cómo los temas tratados los afectan.

PALABRAS CLAVE: teatro venezolano, política, historia, sexo.

RESUME

In the next pages of this article, we will carry out a critical and a theoretical approach to the theater play *Ángel perdido en la ciudad hostil*, winner of the Casa de Las Américas Prize 2003 edition, written by the world's most long-winded play author, Rodolfo Santana. We will deal with a three recurrent subjects in the Venezuelan theater: politics, the history and sex, for these arguments play a very important role throughout the plot and the character's attitudes in the play. Also, we

will explore the way the play flirts with being not only paramount in venezuelan theatre, but also part of the scenery of venezuelan history. Likewise, we had chosen three characters of this risky piece, Macedonio, Ámbar and Jaffael, the revenging angel; in order to interpret from their actions the way the themes discussed affect them.

KEY WORDS: venezuelan theater, politics, history, sex.

Pedro: Lo cierto es que circula el rumor de un ángel, con alas y aura en la cabeza, matando gente en este parque con una espada correosa... (*Rectifica*) luminosa... Rodolfo Santana, *Encuentro en el parque peligroso*.

Y tenían por rey al Ángel del Abismo, cuyo nombre en hebreo es Abaddón, que significa El Exterminador. Apocalipsis según el apóstol San Juan.

Vinicio: ¿Y tú sabías el papel que tiene el sexo en la política de nuestro país? Gustavo Ott, *Los peces crecen con la luna*.

MIRANDO A LO ENTENDIDO

Reflexionar sobre *Ángel perdido en la ciudad hostil* (2005) es al mismo tiempo imbricar nuestro análisis hacia una retrospectiva de la obra de Rodolfo Santana, autor venezolano reconocido a escala mundial, de prolija producción dramática que excede, de lejos, el centenar de piezas. Su vasta obra lo ubica entre los primeros peldaños de un hipotético *Hit parade* mundial de más obras llevadas a escena.

La pieza *Ángel perdido en la ciudad hostil* es reflejo de una Caracas de comienzos de siglo XXI, con los estragos acumulados (extendidos e intensificados) de los difíciles años noventa que atravesó nuestra nación, con los fantasmas habituales del teatro de Santana pululando y adueñándose entre líneas y acciones de los personajes. Esos mismos fantasmas que han acosado al país desde décadas anteriores, representados y henchidos exponencialmente sobre las

tablas. Fantasmas que hacen alarde de su lamentable perennidad en lugar de pasar a retiro.

En el transcurso de veinte escenas se despliegan fognazos de una sociedad fragmentada, de una ciudad que está más cerca del apocalipsis y se atiene a la sicalipsis como atenuante de una realidad que contamina todo a su paso y que conoce sólo una lengua oficial: el crimen, la corrupción, los dos males que figuran en los titulares de prensa para resumir el gran trauma del país, amenazándolo con estancarlo aún más.

Rodolfo Santana prepara su arco y su flecha y dispara certeramente para examinar desde una perspectiva familiar (¿qué más familiar que la sala de una casa de familia?) la agitación de una ciudad: Macedonio, Martina y Ámbar son la biopsia para analizar la enfermedad colectiva, todo lo que ocurra en ese hogar es resaca directa del maremoto en el que se ha convertido la ciudad entera. La obra ganadora en la mención teatro de la edición del 2003 del Premio Casa de Las Américas, *Ángel perdido en la ciudad hostil*, sostiene la consumación humana, la desaparición de la faz de la tierra como solución al caos universal. El orden en la Tierra ya sólo puede ser establecido por un ángel vengador de la estirpe de Jaffael. El filósofo Erich Fromm en el ensayo “La desobediencia como problema psicológico y moral” con el que inicia su libro *Sobre la desobediencia y otros ensayos* sostiene:

Reyes, sacerdotes, señores feudales, patrones de industrias y padres han insistido durante siglos en que la obediencia es una virtud y la desobediencia es un vicio. Para presentar otro punto de vista, enfrentemos esta posición con la formulación siguiente: la historia humana comenzó con un acto de desobediencia, y no es improbable que termine por un acto de obediencia. (1984: 9)

En un diálogo entre un ministro de Hacienda, Pedro Villasmil, y su asistente, Hugo Donostierra, se desgaja un reproche que atomiza el lado sombrío de Venezuela como nación con un engranaje político defectuoso y “malamañoso”. La siguiente frase transcurre en la Escena V, en la voz del personaje de Villasmil: “¡La historia patria, la Guerra de Independencia, todo lo hemos usado para robo, estafa,

atracos, usura! Esta democracia que nos lleva al hambre no es democracia. Los partidos son mafias repletas de ladrones, perversos, mediocres, inútiles” (Santana, 2005: 20).

Este artículo crítico pretende hacer hincapié en el análisis de los rasgos y lecturas políticas que se desgajan de *Ángel perdido...*, asimismo, siendo ésta una de las obras más recientes de la vasta producción teatral de Rodolfo Santana, anudar vínculos y antecedentes que se incubaban y desarrollaban décadas atrás en otras piezas, los mismos temas que siempre han hecho ebullición en el arte dramático de este autor caraqueño nacido hacia 1944, en el cénit de la II Guerra Mundial y en el prólogo de nuestra democracia, ya sabemos qué adjetivos habituales se ocupan de dibujar la personalidad de nuestro sistema político en el teatro venezolano.

En el ensayo “Apuntes sobre 25 años de dramaturgia venezolana” contenido en el libro *Estudios sobre teatro venezolano* de Leonardo Azparren Giménez, el autor señala: “La ciudad, ámbito privilegiado de relaciones alienadas y de la soledad y la autodestrucción, es el universo preferido de los dramaturgos” (2006: 219). La obra en cuestión ofrece docenas de ambientes (reconocibles por explícitos o referenciales), postales en movimiento de una ciudad estremecida, una Caracas de cartón que pulsa, expulsa e impulsa a la muerte como ecuación que busca, define y propone los ángulos temáticos de la historia que se teje a través de muchas historias: la trama de una ciudad atrapada (o encantada) por la influencia de los aletazos de un ángel vengador que, sin querer, por su esencia divina y transparente, ocasiona una ola de arrepentimientos insufribles que terminan en suicidios y ponen de moda el crimen pasional. En el ensayo “Rodolfo Santana. Marginalidad, poder y crisis de las ideologías” incluido en el libro *El realismo en el nuevo teatro venezolano* Azparren concreta: “El estatuto del modelo social en su escritura dramática abarca *la marginalidad* como situación existencial irredenta, *el ejercicio destructivo del poder* como fuerza y motivo cruel, (...) y *la disolución de la ideología* en su empeño por justificar conductas políticas y sociales” (2002: 79). En *Ángel perdido en la ciudad hostil* se puede constatar esa marginalidad, y no de escaso poder económico, que impida a un individuo o colectivo forjar destinos a conveniencia. Es una marginalidad que evoca los demonios de una sociedad. El cáncer de la conducta colectiva que se encuentra “al margen” de lo legal, para quienes las reglas del juego son poco menos que inexistentes. Son aquellos marginales los que ostentan y disfrutan

poder económico y político. La otra sociedad, es una sociedad que ha asumido a la resignación como otra estrofa más del himno. Se puede observar notablemente en estos dos puntos de la historia: “**Villasmil**: Este país es víctima de una corrupción galopante” (Santana, 2005: 18) o más desenfadadamente en la personificación de Daniel, el policía, cuando cuestiona a Macedonio sobre los poderes sobrenaturales de Ámbar que la ayudan a comunicarse con Jaffael o para percibir, lejana y ajena, las acciones de éste: “Tú, experto en astrología, sueños, premoniciones y catástrofes, quieres ver un rasgo distinto en la naturaleza del hombre, metiendo ángeles homicidas en sucesos donde sólo funcionan estrés, corrupción, la joda de la soledad y el fastidio” (Santana, 2005: 33). Si en *Nunca entregues tu corazón a una muñeca sueca*, Santana pone en escena a dos hermanos (marginales, uno, Ivan, sereno; el otro, Abel, cajero de un “prestigioso banco”) que operan asesinatos en serie contra los banqueros más corruptos (y millonarios de la sociedad) para luego cocinarlos con recetas *gourmet* de su propia madre, a quien, de paso, mataron y cocinaron. En *Ángel perdido...* Santana instala una estrategia narrativa para que en el tablero dramático estos mismos banqueros, herederos de todas sus anteriores obras teatrales, se lancen al vacío o se vuelen la tapa de los sesos con la detonación de una Beretta. Rodolfo Santana lleva al límite su aversión hacia esta estirpe de inciviles ciudadanos. Aquí el mal es aniquilado. Los dueños de televisoras, los dueños de empresas y explotadores profesionales por antonomasia, los políticos corruptos y banqueros timadores son castigados. *Ángel perdido en la ciudad hostil* se postula como el apocalipsis para ese sector de la sociedad criticado y agujoneado por Santana desde su platea.

Ahora volvamos a Leonardo Azparren y su explicación sobre el germen de la esencia temática en el teatro de este autor:

Entre 1968 y 1971 Rodolfo Santana se consolidó como la nueva alternativa, porque propuso una visión iconoclasta que negaba el realismo social sucedáneo de visiones ideológicas. Santana proponía someter al espectador a una experiencia dramática más importante que el consumo cultural de la representación. Por eso, fue quien mejor encarnó el desasosiego de 1968. Siempre sorpresivo y subversivo, transformó la marginalidad en imágenes transgresoras libradas del empirismo social y, por

eso, referida a una crítica dramática nueva. Su producción muestra un recorrido desde un teatro de vanguardia y absurdo hasta otro que intenta retomar el realismo social; pero, siempre, consecuente con una imaginería que subvierte la ideología y los patrones de recepción del público. (2006: 223)

Líneas más adelante en el mismo ensayo, Leonardo Azparren descata: “Hacia la madurez Santana se concentró en los cuadros sociales, con un lenguaje propio que no disimula su gusto por lo cruel” (2006: 223). Se podría decir que en la “post madurez” del arco bibliográfico de Santana que encuentra asideros en *Ángel perdido...*, el autor expande el espectro de su diafragma para captar la realidad de la ciudad actual: si antes se tenía como amante de lo cruel, ahora sería catalogado como sádico profesional de las tablas, prestidigitador de órdenes para mostrar la crudeza del caos colectivo: en la literatura de Rodolfo Santana es común observar la dicotomía entre la vida y la muerte atisbada y contorsionada a través de las voces de sus personajes. Se instala en la obra una representación de la política de la muerte y, al mismo tiempo, se postula la muerte de la política. Ha sido un denominador común en sus obras que, con diálogos agudos y certeros, aguijonean las dianas neurálgicas del poder, éste, por lo general (rectifico, siempre) en manos de gobernantes corruptos o de banqueros ladrones, un hipotético eje del mal que protagonizaría “La Obra” de Santana de ser todas sus piezas teatrales una sola (rectifico: un monstruo de dos cabezas, cada una con un monólogo propio).

En *Ángel perdido...* el sexo es un síntoma y la historia un eco, el primer elemento es un diapasón que calibra la estabilidad de los personajes; la historia, una mancha, un ruido, un “rencor vivo” que es preferible suprimir o ignorar, recordemos en líneas anteriores las palabras de Villasmil, o el siguiente extracto entre Martina y Daniel perteneciente a la Escena II, en el que detectamos un malestar dosificado por nuestra “malobrada” historia venezolana:

Daniel: se trata de...

Martina: ¿El purgante que azota al país?

Daniel: Martina...

Martina: ¿Es un purgante o no? En la historia de esta República nunca se había visto tanta mierda junta...

Daniel: Exageras...

Martina: Espero que mejore tu vista (Santana, 2005: 8).

Ya para esta etapa de la post madurez de Santana el autor mantiene su vista 20/20 para captar los movimientos de la sociedad, los temblores de la sociedad. Aquí los héroes logran establecer nuevos equilibrios en el hogar, en la casa: una atomización de país. La sala es la plaza del debate y del diálogo. Las habitaciones, los baños y armarios, son las trincheras.

Después de este esbozo general, en las próximas páginas, a manera de actos, nos detendremos en ciertos personajes de *Ángel perdido en la ciudad hostil* para, a través de ellos, de sus voces y acciones, por lo que dejaron de decir o hacer, explicarnos las funciones políticas que cada uno contiene y reprime, representa y asume.

Santana crece en una Venezuela con un desteñido panorama político que se escudaba en la ilusión de una economía estable, fuerte, saudita: “ta’ barato dame dos”, dólar a Bs. 4,30 y la Cuba Libre a 2,50, yacimientos de petróleo al por mayor. La violencia y la muerte siempre acapararon considerables centimetrajados de prensa. La obra de Rodolfo Santana refleja un arco de cincuenta años de historia venezolana que se extiende hasta los momentos actuales, y sus personajes son hijos de los más oscuramente viscosos años. Lo sostiene E. A. Moreno-Urbe en el ensayo titulado “Cuando los políticos hacen teatro y algo más” de su libro *Rodolfo Santana como es*:

Autor y entes teatrales están, pues, inspirados o participaron activamente entre esas multitudes de criollos que aplaudieron, o vituperaron a Medina, Gallegos, Betancourt, Pérez Jiménez, Leoni, Caldera, Herrera y Pérez, o incluso marcharon o respaldaron a esos militares que invocaron a los héroes patrios para rebelarse contra las autoridades civiles y quebrantar así sus juramentos. (1994: 17)

A esto hay que agregarle la brecha de quince años que existe entre la publicación de esta entrevista y el presente artículo, década y media en la que el país ha padecido un áspero agobio político. En *Ángel perdido en la ciudad hostil* se genera y condensan estos años

que a manera de trabajo de ascenso: *Del “A mí tú no me jodes” de Jaime Lusinchi al “Palangrista el coño e’ tu madre” de Alberto Federico Ravell* (un Presidente de la República en su momento y un presidente de un canal de televisión —en estos momentos. De finales de los ochenta a mediados de esta década. Oficios muy representados en la dramaturgia de Santana).

En las próximas páginas, analizaremos la obra desde la perspectiva de tres personajes neurálgicos: Macedonio, Jaffael y Ámbar. El primero con chanza y modos proletarios, muy terrenal, apegado a las reglas hogareñas como a su escritorio; el segundo de oriundez divina, un ángel, de la categoría vengadora y la tercera, una adolescente sarcástica y puente entre lo terrenal y celestial, cuyo rasgo humano sobresaliente es su capacidad para cultivar en esos terrenos que pudieran parecer ya baldíos, lo celeste, en su don de comunicarse o percibir la presencia de Jaffael.

ACTO I

MACEDONIO

 Mi familia fue para mí el primer gran escenario, el primer drama, aunque las relaciones afectivas eran muy felices, los criterios, opiniones y actitudes variaban y se enfrentaban. Allí, en acción, aprendí lo que era la sustancia del teatro; en sus oposiciones, conflictos, señales y todos los accesos que de la observación exterior permitían atisbar una realidad más profunda, significativa.

 Rodolfo Santana

El papel de Macedonio podría afirmarse que está emparentado con toda la estirpe de personajes masculinos seguidores y practicantes a ultranza del machismo sobre tablas en el teatro venezolano, sólo que éste se ve aminorado notablemente en la década que inaugura este siglo, quizá de rasgos cercanos al Antonio de *La empresa perdona un momento de locura*, pero sus necesidades son aplacadas por una hija provista de una inteligencia aguda y una esposa acostumbrada a él y que sabe darle, en términos teatrales, un *black*

out. Es un personaje interesante a pesar de su casi inmovilidad, una quietud presta a digerir y vomitar la inquietud de toda una sociedad. Macedonio es eje de una casa en la que como un planeta de la Vía Láctea siente con premura y expectación delirante todo lo que ocurre afuera, meteoritos, asteroides, lluvia de suicidios, ángeles que se resbalaron por un escalón flojo en el cielo “para caer de culo” en la tierra. Oportunamente Macedonio podría notificar una meteorología de verdadera epilepsia celestial. Macedonio comprime esa mezcla, a la manera policíaca inglesa, desde una mesa llena de papeles, desde esa trinchera trata de deducir la pulsión secreta de la ciudad sin salir de las paredes de su casa, de su intimidad. Toda la situación se le ha convertido en una premonición devastadora y en sus palabras bulle el desasosiego:

Macedonio: En el lapso de quince días se suicidan el ministro de Hacienda, un senador, el presidente de una estación televisora y dos banqueros connotados.

Daniel: ¡Suicidios, no asesinatos!

Macedonio: Todos ellos hombres endurecidos, poderosos, perfectamente sanos que, normalmente, no se suicidan. (2005: 23)

En este pequeño fragmento de la Escena VI se revela lo que pudo haberles ocurrido a los políticos que aparecen o se les hace referencia en *Baño de damas* (1984), o precisamente al presidente de una televisora como al Marcelo de *El animador* (1972), personaje que es secuestrado y humillado hasta morir en las versiones (secuestradas) de los programas de concursos y enlatados que transmite el canal que regenta. En la misma Escena VI, Macedonio intercambia con Daniel las siguientes palabras:

Daniel: Se ha destapado una olla llena de gusanos.

Macedonio (*Daniel lo ve*): No hay que ser mago. Se nota en el ambiente... Ves los diarios, los noticieros en televisión y la cagazón es evidente...

Daniel: ¡Terror!

Macedonio: ¿Estuviste en los lugares donde acontecieron los sucesos?

Daniel: En el despacho de Villasmil, el ministro de Hacienda y en la oficina de Félix Antares, el presidente del canal 20... (2005: 25)

Macedonio, como una antena receptora eficaz, observa, siente y padece todo lo que le sucede a su ciudad, arrellana estos elementos dentro de su hogar como un mueble más que hay que mirar y examinar con cuidado. Se puede relacionar esta compleja situación con la pieza teatral de Román Chalbaud, *Sagrado y obsceno*, en que la casa es, sin duda, la masa concentrada de Venezuela. La virginidad en el personaje de Ángela puede ser claro símbolo de la ley, de una constitución frágil. Lo sagrado que se quiere violar latentemente, constantemente, a cada momento. En un papel menos severo que Edicta Macedonio es testigo anacrónico, y por confusión, de la apertura de las relaciones sexuales de su hija ex virgen Ámbar, acto consentido, coplaneado y bendecido por su esposa Martina, a quien le endosaba la propiedad de la carta que refiere de manera explícita los encuentros íntimos entre su hija y el novio. Una vez más Macedonio a través de un papel es testigo de lo que pasa fuera de su hogar. Lo vincula por repercusión afectiva al suyo. Ya no es la ciudad, si no la hija. Con ella, con Ámbar, con su *niña*, el hilo comunicacional es precario. Ha tratado de animarla en los estudios. Sus calificaciones se sospechan tan bajas como los promedios de minutos que conversan al día. Los métodos de entusiasmo se apoyan en mentiras. No tan graves. Pero a medida que ha evolucionado física y psicológicamente su niña, ésta lo ha desmitificado. Ámbar ha hecho de su padre un héroe doméstico tan frágil como una caja de cartón piedra mojada. Se ha distanciado afectivamente de su esposa, Martina, motivado por que se aseguran que le es infiel con un tal Carlos. La ha vilipendiado a sus espaldas sin pruebas más contundentes —y con alardes de inteligencia Marlowe/Holmes— que la carta encontrada en el bolso de su esposa. Un bolso ya en uso cotidiano de Ámbar desde que ella contaba con 10 años de edad. Esto le da luz y sombra (y también profundidad) a la figura de Macedonio.

Es pertinente en este punto del artículo unas reflexiones de Edilio Peña con respecto a los personajes, la ubicamos en el libro *Apuntes sobre el texto teatral*:

No hay personaje puro desde el punto de vista de la moral. Vivimos en un mundo de contradicciones y los personajes son los contrarios. Sin embargo, el personaje no se asume por sí mismo, necesita de la confrontación con los otros personajes, de esa dinámica de contrarios que lo enfrentará a lo oculto. Ahí comienza su conciencia y eso no implica que el personaje cambie, determine el curso de una escena. (1993: 13)

Las casas de otras obras de Santana se muestran codificadas al sistema que se quiere criticar o reflejar en escena. Por ejemplo en *Nunca entregues tu corazón a una muñeca sueca* (1996), se describe un apartamento precario y desordenado, con un refrigerador que ha congelado a las individualidades más putrefactas de la corrupción bancaria. En *Ángel perdido...*, la hecatombe está situada más en la psique de los personajes que en la decoración doméstica, muy pulcra, muy correcta si nos atenemos a los apuntes para la puesta en escena que indica Santana. Pero hay que prestar delicada/detallada atención, a una de esas acotaciones, es la siguiente, que abre la lectura del texto a la que tanto críticos como futuros directores deben prestar supremo interés: “Es la casa de Macedonio que se conecta a distintos espacios, escaleras, rampas, plataformas, conformando una atmósfera diversificada” (2005: 5). La casa se une al tejido de la ciudad, a los bulevares, barrios y despachos ministeriales del montaje. La casa de Macedonio se une con las arterias de Caracas. Entre todos los rincones de la metrópolis cuentan una historia más allá de la historia de *Ángel perdido en la ciudad hostil*, la casa es un tronco, y los escenarios ajenos al hogar de Macedonio, Martina y Ámbar, sus ramificaciones. Lo que pase en esas ramas se sentirá en la casa, en la corteza familiar. En palabras de Gastón Bachelard se puede ver más claramente esta situación, en su ensayo “La casa, del sótano a la guardilla. El sentido de la choza” del libro *La poética del espacio* (2000), el autor francés dice al respecto que

la casa es nuestro rincón del mundo. Es —se ha dicho con frecuencia— nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término. Vista íntimamente, la vivienda más humilde ¿no es la más bella? Los escritores de la “habitación humilde” evocan a menudo ese elemento de la poética del espacio. (2000: 27).

La casa es la representación física de la familia, es la estructura política que nos integra a la sociedad, ser apolítico, es ser misántropo, es ser ermitaño, es ser apocalíptico. Vegetal. Sin comunicación activa existente con y entre los demás. Podría afirmarse que en la historia del teatro venezolano, y mundial, no hay ninguna obra que sea apolítica, pues todas pretenden las relaciones humanas, las relaciones de derrota y poder.

En sobrias palabras de Bertolt Brecht, se puede esbozar lo anterior. Así comienza su ensayo “Teoría política y distanciamiento” de *La política en el teatro*, libro que publicara hacia 1972: “El teatro que en nuestro tiempo hemos visto convertirse en teatro político, no había sido político con anterioridad. Enseñaba a mirar el mundo tal como las clases dominantes querían que se lo mirase” (1972: 47). Luego, líneas más adelante el autor francés amplía:

Sólo cuando una nueva clase —el proletariado— reclamó el poder en algunos países de Europa, alcanzándolo solamente en uno de ellos, nacieron teatros que fueron realmente instituciones políticas. La nueva clase que reclamaba el poder o que ya lo poseía, no se conformó —en su calidad de nueva clase diferente de todas las anteriores— con ejercer su control sobre el teatro, sino que también puso el mundo en manos de sus espectadores, convirtiéndolo en sede de ilimitada acción política. A partir de entonces el mundo debía ser presentado como un mundo en vía de permanente evolución, sin que esta evolución se viese trabada por límites impuestos por los intereses de ninguna clase social (1972: p. 47).

Contemplado esto, podría afirmar que la historia de Venezuela, la historia de la política y la historia que quedará para las enciclopedias y libros de textos de bachillerato o Wikipedia hallará una versión más cercana a la realidad en las obras teatrales. Parodiando a una frase de la novela *Sostiene Pereira*, del escritor italiano Antonio Tabucchi, se podría decir que la historia de Venezuela ha tratado de decir la verdad y termina por decir fantasías, mientras que el teatro venezolano, con sus Cabrujas y Chalbauds, Chocrones y Santanas, trata de representar fantasías y termina por decir la verdad.

Acto II

JAFFAEL

En la década de los sesenta vi morir a varios amigos o conocidos que pertenecían al Partido Comunista de Venezuela o al Movimiento de Izquierda Revolucionaria. A uno lo dejaron muerto en la puerta de su casa.

A otro, cuando yo tenía 17 años, en Campo Rico, Petare, en 1962, en la noche del portañazo cuando esperábamos el golpe; a las 2:00 de la madrugada, asomó una patrulla por la calle que conducía a la avenida Francisco de Miranda; estábamos reunidos en la cúspide de esa estrecha calle y vimos que la patrulla se detenía y bajaban varios policías; Marcelino, un amigo que tenía 19 años, y quien estaba a tres metros cerca de mí; recibió un disparo en la cabeza. Los policías regresaron a la patrulla y se marcharon.

Rodolfo Santana

La muerte como calibrador del mundo es habitual en el teatro de Rodolfo Santana. Lo ha sido en su vida. Al repasar la entrevista que en 1994 le haría el periodista E. A. Moreno-Uribe al dramaturgo se localizan indicios en su experiencia vital que asocian su teatro a una estética de la muerte, sazónada con un genuino humor negro y situaciones grotescas. He aquí algunos ejemplos. Escrita en 1988 *Encuentro en el parque peligroso* nos presenta al personaje de Ana como una agente eutanásica que ayudó, con cariño, a morir a 130 personas en estados severos de enfermedad; ella antes que aparezca sigilosamente Pedro, un joven contemporáneo de dudosa reputación, lee *Los hermanos Karamazov* en medio de un parque que se ha convertido en sede oficial para la consumación de asesinatos; también, como expliqué páginas atrás, podemos destacar el papel de Iván como un refinado asesino en serie con predilección por los banqueros en *Nunca entregues tu corazón a una muñeca sueca*. En *Ángel perdido en la ciudad hostil* la muerte es el detonante de todo en su modalidad de suicidio, si el Estado, parafraseando palabras del discurso de Julio Ramos en el I Congreso Crítico. El Gesto de Narrar, es el administrador del tiempo en un país, el ritmo de una ciudad; Jaffael marca el contrapunto, lleva la batuta y marca los decibeles en una Caracas que se ha convertido en pentagrama para componer *La sinfonía fúnebre*. Jaffael “aprieta los botones de la muerte”. Erich Fromm, por su parte, arguye que

La mayoría de nuestras ideas sobre política, el Estado y la sociedad están muy rezagadas respecto de la era científica. Si la humanidad se suicida, será porque la gente obedecerá a quienes le ordenan apretar los botones de la muerte; porque obedecerá a clisés obsoletos de soberanía estatal y honor nacional. (1984: 11)

Jaffael es la semilla que germina el caos. Es un criminal sin querer serlo, indirecto. Induce el suicidio del Mal que yace encarnado en esos individuos que se lanzan al abismo. Mientras él se aficiona a las costumbres mundanas de Caracas, la ciudad se deshabita y los cementerios se llenan. Al principio fueron cuarenta y ocho horas de paz absoluta, en la que los asesinos, traficantes y corruptos se dedicaron a recordar su infancia, luego vino el desastre, la autoaniquilación. Con el correr de los días no sólo los asesinos, traficantes y corruptos optarán por morir, también lo harán aquellas personas que tengan en su conciencia algún pecado por pequeño e insignificante que este sea, alguna culpa menor ya olvidada. Jaffael es un ángel vengador sin saberlo y, ciertamente, más peligroso que una manada de elefantes enfurecidos como en algún momento comenta Macedonio. En el ensayo “La personalidad del criminal” del libro *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas* de Jean Duvignaud se explica:

El criminal constituye el lazo entre el cambio y el peso de las coacciones tradicionales, encarna su conflicto. La falta de armonía entre los sistemas de valores antiguos y las nuevas estructuras (aunque todavía no creadoras de modelos originales), por la mejora de los géneros de vida o de las crisis generadoras de empobrecimiento, implica trastornos que repercuten en todos los niveles de la experiencia colectiva, pero tiene la posibilidad de afectar a los que, por una formación intelectual que les aísla del resto de los hombres, se han sensibilizado a ella. (1966: 155)

Tanto Macedonio y Jaffael son héroes desde sus trincheras, las de Macedonio se circunscriben a lo cuadrículado de su hogar, las de

Jaffael son un poco más kilometradas: las cuadras de la ciudad por la que se pasea haciéndole ver a los ciudadanos qué clase de demonios llevan consigo a tal punto de no aguantar el análisis retrospectivo que se aplican por influjo divino. En el libro *La dramaturgia en la mira de seis dramaturgos*, Roger Herrera se refiere a Hamlet, al vengador Hamlet, con palabras que son tan aplicables a Jaffael como a Macedonio: “Los héroes actuales, como Hamlet, son alterados, violados en su esencia, mostrados en sus miserias, transgredidos de su fe” (2008: 67). Jaffael sigue su curso por las avenidas y calles de la ciudad, su personaje se adhiere al ritmo de una capital que él mismo ha desarmonizado para establecer un nuevo orden, a cada paso se vuelve más humano y su posible alma de ángel se tonifica y adapta a la rutina caraqueña: le gusta la ensalada Caesar, visita Juan Sebastián Bar y se engripa; por otro lado, cada ciudadano, desde su ubicación física y psicológica cuenta, trama y desenlaza una historia. En el texto de Edilio Peña citado en el apartado “Acto I. Macedonio” se comenta:

La obra teatral es la condensación de pequeñas historias que buscan revelarse o aceptarse en el sentimiento de los personajes. La historia excita los sentimientos, pero éstos tienen una necesidad de ser puros, incontaminados, quieren mantenerse immaculados en el personaje. Toda la existencia de los personajes está acompañada de lo que afirman y de lo que niegan. (1993: 50)

Jaffael es tan inocente como Rodolfo Santana copeyano, pero es una culpabilidad que no se asimila como tal, pues desde su mundo de ángel, como lo dice el título de la obra, está perdido, y viene a parar en un país de perdición que intentó, en un mal chiste de eslogan, ser de Gracia (nunca se evidencia en la obra las razones por las cuales vino a parar a la Tierra, ¿habrá sido desterrado?, ¿por qué quiere ser jardinero?, ¿para ser el primer hombre de una nueva civilización y tener su propio Edén a imagen y semejanza?). Jaffael, en apariencia, nunca eligió ese destino, sólo cayó del cielo como un aerolito del espacio. A fulminar. La última escena, cuando escapa de la ciudad con Ámbar (¿una posible Eva?) fecunda algunas interrogantes sólo por el hecho de llevarse de aliada a la única caraqueña que sabía de su presencia. Jaffael, el ángel que hizo que en Caracas, durante cuarenta y ocho horas, el crimen se fuera de vacaciones.

ACTO III

ÁMBAR

Antonietta: La virginidad es la dote más preciada de la mujer.

Mónica: Esa fortuna la perdí en un viaje a la playa.
¡Todo un tesoro perdiéndose en ese arenero!...

Antonietta: No me interesa ese tipo de intimidades...

(Pausa corta. Se concentra) En lo que a mí respecta la virginidad

cambia muchas cosas... *(Ve a Mónica)*

Mi situación con Roberto por ejemplo...

Mónica: ¿Mi abuelo?

Antonietta: Si soy virgen quiere decir que no soy su mujer.

Mónica: A menos que sea una virginidad con efecto retroactivo.

Rodolfo Santana, *Rock para una abuela virgen*.

Para continuar con los parentescos genealógicos o, más pertinentemente, de caracterización dramática, llega el turno de Ámbar. Este personaje es fácil considerarlo bajo estas premisas como primo hermano de la Ana de *Encuentro en un parque peligroso* y de la Mónica en *Rock para una abuela virgen*. En los tres casos mujeres jóvenes. Con picardía, inteligencia y sarcasmo en sus diálogos. Con un patrón psicológico cortado con una misma tijera. Ámbar, al mismo tiempo, se aleja considerablemente de personajes agitados y sufridos como los dibujados en *Baño de damas* proyecta una imagen asimétrica en relación con Antonietta, la abuela virgen que resucita circunstancialmente de 19 años en la Caracas de los ochenta. Ámbar, como onomásticamente nos da a entender, es una piedra preciosa, no por casualidad sus diálogos se muestran translúcidos por sinceros, pudieran llegar a ser transparentes, pero recordemos que todo cuerpo translúcido genera distorsión en los objetos que se observan a través de ellos, en la luz que pasa a través de ellos, propiedad física del

elemento en cuestión. Ámbar tiene de por sí una personalidad mineral por estar en un momento de la vida en que los cimientos del carácter están en constante maleabilidad. No está de más decir que la palabra *ámbar* proviene del árabe, que significa: “Lo que flota en el mar”. En palabras del diccionario *Larousse* su definición está cabalmente sincronizada con este personaje: “resina fósil”, “dura”, “quebradiza” (...). “El ámbar fue en la antigüedad una de las materias preciosas más estimadas. Su propiedad de atraer los objetos ligeros cuando se frota, fue la primera manifestación de electricidad que conocieron los hombres. La palabra electricidad viene del griego *elektrón*, que significa ámbar”. Ámbar a duras penas y gracias a la terquedad inherente a su juventud logra flotar en el maremoto en el que se ha convertido su ciudad, paralelo a esto, mantiene una lucha desigual con su padre quien aún la ve niña y no como una mujer “hecha y derecha”. El libro *El adolescente caraqueño* coescrito por Carlos Noguera y Esther Escalona Palacios nos ayuda a entender a este personaje:

Como anotó Rousseau, la pubertad es un segundo nacimiento, porque en ella nos refrendamos como mujeres u hombres, es decir, nos insertamos en nuestro sexo (...). En efecto, el nuevo equilibrio fisiológico, propiciado por el torrente hormonal de comienzos de la adolescencia, determina dos fenómenos cuya significación y cuyos alcances biológicos, psicológicos y sociales resulta imposible exagerar: la adquisición de la capacidad reproductiva y el advenimiento de la sexualidad genital. (Noguera y Escalona Palacios, 1989: 270)

En Ámbar puede concentrarse un ángulo significativo para una lectura de la Venezuela propuesta en esta obra. Amoldándonos a la cita del libro *El Adolescente caraqueño*, Ámbar aspira a un nacimiento, a convertirse en mujer y negar rotundamente la “humillante” catalogación de *niña* que le endilga su padre, período de vida del cual salió seguramente cuando la cartera de mamá empezó a formar parte de sus accesorios. En el primer ejemplo deja pasar el epíteto *niña* de su padre por considerar —suponemos— que una ofuscación o reclamo evidentemente rompería el amago de conversación. Una

conversación, aunque banal, necesaria en la desgastada fluidez de comunicación filial. Las negritas en los diálogos son de este servidor:

Macedonio: Tenemos días sin hablar...

Ámbar se detiene. Resignada.

Macedonio: Podemos hacerlo unos minutos. ¿No? La necesaria comunicación entre un padre y su **hija adolescente**. (*Ámbar se sienta*) ¿Qué tal el estudio?

Nuevo encogimiento de hombros y movimiento de manos indicando más o menos.

Macedonio: Estás mal en matemática... (*Gesto de aburrimiento de Ámbar*) ¿Quieres un profesor que te dé clases particulares?

Ámbar: No.

Macedonio: ¡Ah, pero si la **niña** tiene cuerdas vocales! (2005: 39)

Ambos personajes continúan hablando sobre la situación académica de Ámbar, hasta que ésta reacciona y decide cortar para tomar ella misma el hilo de la conversación:

Ámbar: Pues enseñame.

Pausa.

Macedonio: Olvidé todo.

Ámbar: ¿Y tu memoria portentosa?

Macedonio: Falla, a veces...

Ámbar: Papá... ¿Podemos hablar de mujer a hombre?

Pausa.

Macedonio: ¿De mujer...?

Ámbar: A hombre...

Macedonio: Eres mi hija.

Ámbar: Mujer.

Macedonio carraspea. Se sienta.

Macedonio: Sabes que siempre puedes contar conmigo. (Ve a *Ámbar*) Desde hace días siento que quieres comunicarte conmigo, *Ámbar*. Es algo que...

Ámbar: ¿Podemos hablar?

Macedonio: Soy una persona abierta. Entiendo perfectamente que, a tu edad, estés llena de confusiones: la política, la economía, el sexo.

Ámbar: ¿Sexo?

Macedonio: Imagínate. A tu edad.

Ámbar: Estoy harta de sexo. ¡Hasta la coronilla!

Macedonio: ¿Harta de sexo?

Ámbar: ¡Sexo, sexo! Todo el mundo habla de sexo. Te lo repiten desde la preparatoria. Prendes la televisión y aprendes los detalles sobre cualquier perversión.

Macedonio: Esos programas...(2005: 40 - 41)

Ámbar se muestra desinhibida con relación a la pauta conversacional que ha marcado infructuosamente el padre. Las ramas no van por ahí. Ámbar ya va por las raíces. La educación de Ámbar dictada por el padre —se deja leer a leguas entrelíneas— ha sido apostólica y romana. La recién autograduada de mujer que va mal en las “tres marías” ha dado un salto a la educación de febril religiosidad. Se nos brinda recién salida de la adolescencia. Una evolución en la manera de encarar el mundo del adolescente caraqueño. En el libro de Carlos Noguera y Esther Escalona Palacios se refiere a este fenómeno con las siguientes palabras: “Generalmente los tabúes sexuales son más acentuados en las adolescentes que reciben educación religiosa, quizás por vía de una mayor represión en la manifestación de sus preocupaciones sexuales, reforzada por la significación de la concepción de pecado” (1989: 272). El papel de padre a duras penas ha sido efectivo, al menos en este intento de acercamiento para con la hija. Cumple la función que este se explica: “Resulta claro que la forma como el padre establece la autoridad y el control sobre el adolescente, juega un papel de

primera magnitud en el diseño del clima general afectivo del hogar y en la manera satisfactoria o no en que el joven evolucione hacia el logro de su identidad e independencia futuras” (1989: 291). Las circunstancias hacen suponer que Ámbar ya logró esa evolución. Esa identidad e independencia sin que Macedonio se percatara. A este distraído padre no le quedará más remedio que pactar. Unirse a la filosofía anticencia de la hija: “**Ámbar:** ¡Tenía que ser brillante en física, química y matemáticas! ¡Tenían que gustarme esas mierdas horribles!” (Santana, 2005: 43). Más adelante explota la animadversión con el consentimiento y coro de Macedonio:

Ámbar: Quiero que grites conmigo: ¡A la mierda la física, la química y la matemática! ¿Sí?

Macedonio baja la cabeza. Piensa. Afirma.

Ámbar: A la una, a las dos... ¡Y a las tres!...

Macedonio y Ámbar: ¡A la mierda la física, la química y la matemática! (Santana, 2005: 45)

Es una escena en la que, si nos arriesgamos un poco, podríamos alegar que se ventilan trozos desgranados de la filosofía anti-industrial de Rodolfo Santana, de cómo la ciencia y la tecnología ha servido de vehículo para que prevalezca la razón de los poderosos y siga y prosiga la explotación de los hombres, aquí extraemos una frase de la entrevista que le realizó E. A. Moreno-Urbe en 1994: “El poder ha descubierto, mediante la tecnología, nuevas formas de engaño, evasión y manipulación” (p. 80). Es una escena que transpira inocencia y transfiere, comparte y deshoja esa inocencia entre ambos personajes. Macedonio no es tocado por el influjo de Jaffael para catapultarse hacia su infancia por cuarenta y ocho horas, no se arrepiente de sus mentiras, es descubierto en un alarde de perspicacia policial cortesía de Ámbar, más genuino y categórico que las pesquisas realizadas por Daniel, policía de oficio, y las ejercidas por Macedonio, policía por ocio. Ámbar arrastra la memoria de Macedonio y la hace reproducir su infancia, actuar como niño y crear un puente entre él y su hija cuyas columnas se forjan en el arrepentimiento y la confesión. Ámbar es la verdadera Sherlock Holmes de la obra, el verdadero ángel, va hacia el lugar del “crimen”: la escuela primaria de Macedonio, a conocer un poco del pasado de su padre, de su

familia, la semilla primigenia de las épicas historias de Macedonio, va hacia allí con una parsimonia comparable a la visita a Caracas de Jaffael. Mintió por una buena causa, por querer ser un héroe, un héroe de factura Rodolfo Santana, un héroe domesticado sin otro mayor reto que restablecer el orden en su hogar: su meta: encausar los estudios de Ámbar, y termina por mandar a la mierda a la trilogía de ciencias que, de alguna manera u otra, le dan sentido y orden a los movimientos del mundo. La mentira de Macedonio puede encasillarse, en lenguaje popular, como mentira blanca. Quizá, ya no refiriéndonos a héroes domesticados y sí a héroes mitificados, del mismo modo la historia (o los que escriben la historia) han vendido una imagen de nuestras hazañas patrióticas exagerada. Aquí se hace necesario y conveniente citar a un discípulo de Rodolfo Santana, Gustavo Ott, en la voz de los personajes Yajaira y Vinicio de *Los peces crecen con la luna*:

Vinicio: Mi maestra era una mujer patriótica. Me enseñó a amar al héroe, a los hombres que firmaron la Independencia, a la Batalla de Carabobo...

Yajaira: No hay gesta gloriosa, Vinicio, ¿sabes cuántos murieron en la batalla de Carabobo?

Vinicio: ¿Qué si sé cuántos...? Claro que... Murieron... Eran... Dos ejércitos, uno sobre el otro... ¿Cuántos murieron?

Yajaira: Doscientos. (...) Dos ejércitos, uno frente al otro, miles de soldados en cada uno y apenas murió un centenar.

(...)

Vinicio: ¿Por qué tan pocos?

Yajaira: Porque no querían morir. Estaban haciendo una batalla para no matarse. Pasaron la tarde escondiéndose. Al fin se rindieron y ganamos nosotros. (1997: 83)

Ámbar es la metáfora de la Venezuela en la que vivimos. El país que no ha madurado. Que aún es adolescente y cursa 5to Año de bachillerato por enésima vez. Que quiere crecer pero permanece estancada en exámenes de reparación. Ámbar es una esperanza.

También la de la Venezuela que quiere frutos. Cultivar jardines en su suelo fértil. No por casualidad Jaffael aspira a ser jardinero. Exprimir limones. Hacer crecer plantas, árboles. Encender de nuevo la llama del mundo. Volvamos a Erich Fromm para conectar a Jaffael con la causa de Ámbar:

Adán y Eva, cuando vivían en el Jardín del Edén, eran parte de la naturaleza; estaban en armonía con ella, pero no la trascendían. Estaban en la naturaleza como el feto en el útero de la madre. Eran humanos, y al mismo tiempo aún no lo eran. Todo esto cambió cuando desobedecieron una orden. Al romper vínculos con la tierra y madre, al cortar el cordón umbilical, el hombre emergió de una armonía prehumana y fue capaz de dar el primer paso hacia la independencia y la libertad. El acto de desobediencia liberó a Adán y a Eva y les abrió los ojos. Se reconocieron uno a otro como extraños y al mundo exterior como extraño e incluso hostil. Su acto de desobediencia rompió el vínculo primario con la naturaleza y los transformó en individuos. El “pecado original”, lejos de corromper al hombre, lo liberó; fue el comienzo de la historia. El hombre tuvo que abandonar el Jardín del Edén para aprender a confiar en sus propias fuerzas y llegar a ser plenamente humano (1984: 9).

Se observa aquí cómo la Historia, con mayúsculas, comienza con la fusión de un elemento político: la búsqueda de la libertad según Fromm con la unión entre Adán y Eva. El fruto prohibido. El acto sexual. El mismo Acto de Ámbar, su síntesis. Del mismo modo, Ámbar y Jaffael abandonan la ciudad, y van por y hacia otra(s) al bajar el telón en la puesta en escena. Desde episodios previos se fraguaba clínicamente ese final. Gradualmente Ámbar coqueteaba y establecía una auténtica tensión sexual entre ambos. Entre ella y su “angelote”. Asimismo se destaca en ella cómo se convierte, gradualmente también, en una vocera apológica de Jaffael. Cuando todos temen el poder celestial que emana el ángel, Ámbar funge de abogada. Cuando todos entran en pánico por las consecuencias de la cercanía de Jaffael, Ámbar es su partidaria acérrima. Ámbar se enfrenta al padre y asume con tenacidad a Jaffael como su bandera política. Un movimiento político que cayó del cielo y a la fuerza desarticula a los hacedores del mal de la sociedad:

Macedonio: ¿Por qué induce los crímenes?

Ámbar: ¡No los induce!

Macedonio: ¡Me dijiste!

Ámbar: ¡Es su aura benéfica que remueve el alma de las personas!

Macedonio (*Pausa corta*): ¿Provoca una visión del transcurso vivido?

Ámbar: El cuerpo del alma con todas las taras o hermosuras logradas. ¿Te imaginas el terror, el asco, de contemplarte como un monstruo?

(...)

Macedonio: No se trata de la comunicación que practicamos usualmente con ángeles en su dominio. Éste camina sobre la tierra....

Ámbar: Está perdido.

Macedonio: ¿Cómo se puede perder un ángel?

Ámbar: pues... ¿Te imaginas a Colón al descubrir América? Estaba perdido. No entendía nada de nada.

Macedonio: Mantente lejos.

Ámbar: No tienes mi don. Lo sabes.

Macedonio: Eso no quiere decir que voy a colocarte ante ese exterminador. (2005: 48)

Y en escenas más adelante, otro diálogo en el que se muestra a la joven Ámbar como representante de una hipotética funcionaria de la defensoría angelical, en sus palabras justifica los hechos hostiles, monstruosos:

Macedonio: ¡Induce matanzas, suicidios, crímenes pasionales!

Ámbar: Si los poderosos, criminales y políticos tienen el alma llena de gusanos la culpa no es suya. (2005: 92)

Jaffael en un fulgor directamente proporcional a sus placeres terrenales se va asemejando más a un humano, adquiere la libertad

de Adán y Eva al consumir “el pecado original”: Jaffael se come por entero a la gran manzana podrida en que se ha convertido la ciudad:

Ámbar: ¿Qué te ocurre?

Jaffael: Tengo gripe.

Ámbar: ¿Estás así, tan jodido, por la gripe?

Jaffael: Creo.

Ámbar: Vine por...

Jaffael: Para ver mi estado de salud.

Ámbar: Y todos esos... esos desastres que pasan...

Jaffael: Es bueno recibir visitas de cortesía.

Ámbar: ¡No puede ser, mi angelote!

Pausa corta.

Jaffael: Bueno, ya me visitaste.

Ámbar: Un montón de muertos...

Jaffael: También muero y no me quejo.

Ámbar: Mira, amigo, me sabe a mierda que un ministro corrupto se tire por un balcón... ¡Hasta me parece una bella estampa!

Jaffael: A mí no.

Ámbar: Que un grupo de senadores y diputados ineficaces y ladrones se prenda fuego en el Congreso, con gasolina de avión, es poético.

Jaffael: Una tragedia.

Ámbar: ¡Es justo, coño! (2005: 108)

Más adelante se mantiene la pulsión, la conversión de un Ángel cada vez más humano y frágil, intoxicado de ciudad:

Jaffael: Debe ser miedo. ¿Será? Caí en esta ciudad y en ella me quedo.

Ámbar: Te acompaño a salir.

Jaffael: ¿Cómo?

Ámbar: Ajá. Vamos en mi carro y te voy explicando todo para que el miedo se te quite. Te curo las heridas y con buenas limonadas sacamos la gripe.

Jaffael: ¿Seguro no te asquea mi aspecto?

Ámbar besa a Jaffael que baja la cabeza.

Ámbar: Estás horroroso, pero eso se quita.

Jaffael: No creo.

Ámbar: Los humanos pasamos malas rachas. ¿Quién dice que no ocurre igual con seres como tú?

Jaffael: ¿Tú crees?

Ámbar: Si me hubieras visto hace dos años, con la cara llena de puto acné. ¡Eso sí era asqueroso!

Jaffael: Quizá... es posible que pueda salir de esta ciudad, si me acompañas.

Ámbar: ¿Le echas bolas?

Jaffael: ¿Bolas? (Santana, 2005: 111)

En la afanosa escena final reina la confusión. Un barniz onírico y difuso sella lo ambiguo. Es un lugar desértico y en algún punto de la atmósfera, distante, se siente la ciudad. No es Caracas, es otra ciudad la que vibra, pues cuando una ciudad se hace recuerdos también se hace sombra del pasado. Jaffael, según las acotaciones de Santana, pareciera estar vestido por la *United Colors of Benetton*: jeans y franela y zapatos de goma. Ámbar gira “en un plano elevado” y el ángel caraqueñizado es el que le da vueltas. Al repasar esta escena, me vienen como fogonazos aquellos versos de Pablo Neruda, de su libro *Extravagario*: “Nadie sabe ni lo ignora: / es lo que pasa a todo el mundo:/ se mueve la sombra en la tierra/ y el alma del hombre es de sombra por eso se mueve” (1977: 104). Por eso da vueltas su cuerpo. Su alma también ha girado. Se ha llenado de sombra y de pasado. Parte de su alma ha quedado en la ciudad que abandona. Si antes Ámbar actuaba como partidaria de Jaffael, en el epílogo de la obra ya se ha asumido como militante de ese partido. No sólo como enfermera exclusiva de un ángel (¿o deberíamos decir ex ángel?), o como es llamada por el mismo Jaffael, un ángel de la guarda, su ángel de la guarda.

Jaffael se atormenta por un capricho botánico: quiere sembrar árboles. Para ejercer dicha labor, se entrena en la lectura de las técnicas de cultivo, limoneros específicamente, (¿será para aplacar el constipado de la Tierra del mismo modo en que Ámbar le ofrece limonada? Es una obra que refracta imágenes). Esto nos lleva a recordar a Novalis que decía: “El árbol no es otra cosa que una llama floreciente”. ¿Será que Jaffael quiere sembrar árboles para sentirse de la Tierra, enraizarse a ella? O Como en la película de Andrei Tarkovsky, *El sacrificio*, cuando el niño y Alexander (interpretado por Erland Josephson) dialogan mientras riegan el árbol. Arguye que si se regara ese mismo árbol todos los días durante muchos años se salvaría al mundo. Con un sacrificio. Un acto tan simple como regar un árbol llevado a cabo todos los días. De ese modo sencillo se salvaría al mundo.

En esta última y extraña escena de *Ángel perdido en la ciudad hostil* se desprenden varias interrogantes. Es un final abierto. De aire y sombra. Pero también preciso. Y vegetal, no por que no quede más nada que inmovilidad, sino porque se despliegan ramas desde ese final. Y recordando a Bachelard, se enciende una nueva llama en el mundo.

REFERENCIAS BIBLIGRÁFICAS

- Azparren Giménez, L. (2002). *El realismo en el nuevo teatro venezolano*. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado, Colección Monografías.
- . (2006). *Estudios sobre teatro venezolano*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela, Colección Estudios.
- Bachelard, G. (1994). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Brecht, B. (1972). *La política en el teatro*. Buenos Aires: Alfa Argentina.
- Chalbaud, R. (2005). *Obras selectas*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

- Duvignaud, J. (1966). *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México: Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
- Fromm, E. (1984). *Sobre la desobediencia*. Barcelona: Paidós, Biblioteca Erich Fromm.
- Gil, E. (2007). *Como un río de luces y sombras*. Caracas: El Perro y la Rana.
- Jaeggi, U (1969). *Orden y caos. El estructuralismo como moda y método*. Caracas: Monte Ávila, Colección Prisma.
- Moreno-Uribe, E.A. (1995). *Rodolfo Santana como es. Apuntes para la historia del teatro en Venezuela*. Caracas: Kairos Producciones.
- Neruda, P. (1977). *Extravagario*. Buenos Aires: Losada.
- Noguera, C. y Escalona Palacios, E. (1989). *El adolescente caraqueño*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.
- Ott, G. (1997). *Antología culpable*. Caracas: Fundarte, Colección Delta.
- Peña, E. (1993). *Apuntes sobre el texto teatral*. Mérida: Solar, Colección Teatro.
- Santana, R. (2005). *Ángel perdido en la ciudad hostil*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- . (2000). El animador. En *Las obras más representadas de Rodolfo Santana*. Caracas: Ediciones del Grupo Teatral Cobre. Consejo Nacional de la Cultura, Caracas, 2000.
- . (1996). Baño de caballeros. En *Nunca entregues tu corazón a una muñeca sueca y otras obras de teatro*. Caracas: Fundarte, Colección Delta.
- . (2000). Baño de damas. En *Las obras más representadas de Rodolfo Santana*. Caracas: Ediciones del Grupo Teatral Cobre. Consejo Nacional de la Cultura.
- . (2000). La empresa perdona un momento de locura. En *Las obras más representadas de Rodolfo Santana*. Caracas: Ediciones del Grupo Teatral Cobre. Consejo Nacional de la Cultura.
- . (2000). Encuentro en el parque peligroso. En *Las obras más representadas de Rodolfo Santana*. Caracas: Ediciones del Grupo Teatral Cobre. Consejo Nacional de la Cultura.
- . (1996). Influencia turística en la inclinación de la torre de Pisa. En *Nunca entregues tu corazón a una muñeca sueca y otras obras de teatro*. Caracas: Fundarte, Colección Delta.

- . (2000). Mirando al tendido. En *Las obras más representadas de Rodolfo Santana*. Caracas: Ediciones del Grupo Teatral Cobre. Consejo Nacional de la Cultura.
- . (1996). Nunca entregues tu corazón a una muñeca sueca. En *Nunca entregues tu corazón a una muñeca sueca y otras obras de teatro*. Caracas: Fundarte, Colección Delta.
- . (1996) Obra para dormir al público. En *Nunca entregues tu corazón a una muñeca sueca y otras obras de teatro*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte, Colección Delta.
- . (2000). Rock para una abuela virgen. En *Las obras más representadas de Rodolfo Santana*. Caracas: Ediciones del Grupo Teatral Cobre. Consejo Nacional de la Cultura.
- . (1996). Tiempo del fuego. En *Nunca entregues tu corazón a una muñeca sueca y otras obras de teatro*. Caracas: Fundarte, Colección Delta.
- Vestrini, M. (1980). *Isaac Chocrón frente al espejo*. Caracas: Editorial Ateneo de Caracas.
- VV.AA. (2008). *La dramaturgia en la mira de seis dramaturgos*. Portuguesa: Úrua.