

República Bolivariana de Venezuela
Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Artes

Delirio poético y amor, nociones configuradoras de la realidad poética en la dramaturgia

de Elizabeth Schön.

Trabajo especial de grado para optar por la Licenciatura en Artes,

mención Artes Escénicas.

Autor: Yanoly Pousa

Tutor: Santiago Sánchez Espinoza

Caracas, Abril, 2009.

ÍNDICE

| | |
|----------------------|-----|
| AGRADECIMIENTOS..... | iii |
| DEDICATORIA..... | iv |
| INTRODUCCIÓN..... | 1 |

CAPÍTULO I La poesía, palabra mediadora: Elizabeth Schön y María Zambrano

| | |
|---|----|
| 1.1- La poética de Elizabeth Schön: Palabra poética y realidad. El <i>ser</i> en la palabra. La poesía como unificadora de lo real visible e invisible..... | 7 |
| 1.2- Elizabeth Schön: Poesía y sensibilidad amorosa. El delirio conducido por el amor en la palabra poética..... | 12 |
| 1.3- María Zambrano y la realidad poética: Una aspiración de precisar lo entrevisto. Lectura a <i>Filosofía y poesía</i> . (Zambrano, 2005)..... | 16 |
| 1.4- Amor y delirio, nociones intrínsecas a la poesía en el pensamiento zambraniano..... | 22 |
| 1.5.- La intención de la palabra poética en el pensamiento de Elizabeth Schön y su relación con los planteamientos sobre la poesía, realizados por María Zambrano en <i>Filosofía y poesía</i> . La expansión del <i>ser</i> filosófico en la noción de poesía..... | 27 |

CAPÍTULO II Elizabeth Schön en la dramaturgia venezolana

| | |
|--|----|
| 2.1.- Inserción de la dramaturga en el movimiento teatral venezolano de los años cincuenta y sesenta del siglo XX..... | 32 |
| 2.2.- Reflexiones y criterios más representativos acerca del universo dramático schöniano..... | 38 |
| 2.3.- Teatro y poesía. Datos biográficos..... | 50 |

CAPÍTULO III La multiplicidad de realidades en la dramaturgia schöniana:

Valoración de la realidad poética como posibilidad de expansión de la realidad objetiva

| | |
|--|----|
| 3.1.- Delirio poético y amor, nociones configuradoras de la realidad poética..... | 55 |
| 3.2.- Introducción a las piezas largas: <i>Intervalo</i> (1956), <i>Melisa y el yo</i> (1958) y <i>La Aldea</i> (1960)..... | 58 |
| 3.2. a.- <i>Intervalo. (Farsa en tres actos)</i> | 59 |
| 3.2. b.- <i>Melisa y el yo. (Sátira en tres actos)</i> | 67 |
| 3.2. c.- <i>La Aldea</i> | 70 |
| 3.3.- Introducción a las piezas breves: <i>Al Unísono</i> (1967), <i>Lo importante es que nos miramos</i> (1967), <i>Jamás me miró</i> (1967)..... | 75 |
| 3.3. a.- <i>Al Unísono. (Diálogo)</i> | 76 |
| 3.3. b.- <i>Lo importante es que nos miramos</i> | 80 |
| 3.3. c.- <i>Jamás me miró</i> | 84 |
| | |
| CONCLUSIONES..... | 86 |
| REFERENCIAS..... | 91 |

AGRADECIMIENTOS

A los vivos que desde la “realidad visible” me abrieron las puertas a la “realidad poética”.

Especialmente a Humberto porque la luz de su palabra estuvo acompañándome siempre.

A Anaira, por la confianza depositada durante las asesorías en las que aprendí más de lo que pude enseñar.

A Santiago por su dedicación y diligencia, tanto a lo largo de este trabajo, como durante el tiempo que pasé en la Mención.

A los compañeros de seminarios transformados con el tiempo en amigos muy queridos.

A María y su Potrero Perdido en el que pudo abrirse, por fin, el camino de este trabajo.

Necesariamente a Ale, a su lado no sólo fue más fácil, sino también más divertido.

Igualmente a Gil que siempre dijo sí a todo apoyo necesario.

Por supuesto a mi familia: Camilo, Ole y Xio, quienes me han enseñado mucho de *amor* y también de *delirio*.

Y por qué no, a los muertos que desde la “realidad invisible” tanto me han acompañado en la soledad necesaria.

*para Camilo, Ole y Xio.
del amor lo más preciado.*

INTRODUCCIÓN

La poeta Elizabeth Schön (Caracas. 1921-2007) desarrolló a lo largo de cincuenta y cuatro años de trabajo creador una obra con características especiales dentro del universo de las letras venezolanas. El ámbito en que la autora elabora su pensamiento es la poesía, pero su incursión en la dramaturgia, aunque limitada a un período, va a resultar de gran importancia para el teatro venezolano. Es este el género en el que nos interesa ahondar; la dramaturgia schöniana posee unas particularidades que si bien han sido revisadas en diversos estudios, consideramos que su análisis ha resultado, en la mayoría de los casos, limitado, por la búsqueda de determinaciones formales.

Si algo caracteriza a esta dramaturgia es que se deja leer desde diversas perspectivas, lo cual permite crear en torno a ella argumentos que pueden resultar, incluso, contradictorios. Esto sucede porque el objetivo principal que Elizabeth Schön mantuvo a lo largo de todo su trabajo de escritura, está ligado al universo de la poesía. Su teatro ha sido considerado ecléctico, juicio totalmente razonable, mientras esté referido a los aspectos formales que lo componen.

Nuestra atención se ha dirigido hacia el pensamiento de la autora respecto a la palabra poética y su función en lo humano, tema que es el fundamento de toda su obra. Más allá de poder encontrar una perspectiva nueva, para el estudio de su dramaturgia, partiendo de las relaciones que se pudieran establecer con corrientes o estilos, sobre los que la propia autora dice haberse dejado inundar, decidimos revisar los conceptos que se manifiestan de manera continua; el principal se refiere a la creación de una realidad poética.

Partir de esta noción general, presente en su poesía y en su dramaturgia, nos ha obligado a buscar cuáles son sus componentes, a partir de qué nace y cómo se estructura; encontrando así dos nociones, que sirven de fundamento a otra principal: la realidad poética.

En primer lugar, nos referimos a la noción de *amor*, que posibilita, tanto en la dramaturgia como en la poesía, la creación de lo poético como realidad. Por otra parte, revisaremos la noción de *delirio*, concerniente exclusivamente a la dramaturgia.

Nuestro objetivo es tomar como guía el problema de la realidad poética y su significado, para desarrollar argumentos que nos permitan entender el rol que juegan *amor* y *delirio* en su conformación, como concepto ampliado de lo real, pues pensamos que el delirio, movido por el amor, establece la realidad que fundamenta y estructura el texto dramático.

La Semana de la Poesía de Caracas en su décima edición (del 28 de julio al 03 de agosto de 2003), fue dedicada a Elizabeth Schön, y contó con la participación activa de la homenajeadada. Durante una de las conversaciones efectuadas, que llevó como título “La poesía y las apariciones”, la escritora inició una reflexión en torno a la poesía, citando a Rainer Maria Rilke (Praga 1875- Suiza 1926), con una frase que indica lo siguiente: “...Escucha el soplo del mensaje incesante formado de silencio...”; según explicó luego, la frase le permitía acercarse a un “difícil y valiosísimo tema, perteneciente a la realidad invisible, oculta, que no permanece fija como el árbol en la claridad y la oscuridad que establecen el día y la noche, pero que la sentimos real y patente al escucharla en la intimidad (...).” (Schön, 2003b: p.s/n)

En la misma conversación, subraya la escritora, que son los poetas “los oidores sutiles de la tierra, del hombre, del cielo y los infiernos”, con lo que hace responsable a la poesía de un tránsito que va más allá de lo aparente. La realidad invisible, o *lo otro*, aquello que es percibido por la sensibilidad, pero que difícilmente es atrapado a plenitud por el pensamiento, es dado al poeta por ser un “oidor sutil”; pero además, por ser capaz de ordenarlo en imágenes, de manera que obtenga una razón de ser, así esa razón sea de calidad intuitiva. La poesía se presenta en la dramaturgia de Elizabeth Schön, proponiendo la atención a la presencia de un misterio. El amor, mediador entre este misterio y el hombre, permite la conformación de una

poética que, dando cuenta de una realidad, más allá de lo objetivo del pensamiento, es decir, desde el delirio, determina la naturaleza de la dramaturgia.

La elaboración de la realidad poética en el pensamiento de Elizabeth Schön proviene de su relación con la filosofía. Desde su primera publicación en 1953 (*La gruta venidera*), su obra va a tener un carácter filosófico-metafísico que, en principio, muchos catalogaron de abstracto, hermético e incluso confuso.

La posibilidad que ahora tenemos de ver el conjunto permite analizar una constante, que no sólo está allí latente, sino que la autora se ha tomado el trabajo de explicar cuidadosa y enfáticamente en sus últimos trabajos.

En el año 2003, Elizabeth Schön publica su ensayo poético-filosófico *La granja bella de la casa*, en él se refleja claramente lo que ha sido el trabajo de años, relacionado con la posibilidad de la palabra poética de crear realidades. Lo real es algo más que pensamiento y convención, abarca lo que no podemos ver, ni entender, incluye un sentir inexplicable, porque lo invisible se siente, aunque no se pueda determinar.

La palabra, y en particular la palabra poética, dando cuenta de eso *otro*, amplía la realidad, porque abarca *todo*, es incluyente. En este sentido, no hay nada que no pueda ser y los contrarios desaparecen, pues cuando algo alcanza figuración, a través de la palabra poética, adquiere una connotación tan real como la que tiene la realidad objetiva.

La comprobación de este argumento, aunque no puede darse a través del método científico, es obtenida por la autora con una demostración filosófico-poética, que parte de Heidegger y que abarca ideas referentes a los filósofos griegos y pre-socráticos, así como a Lao Tsé o a poetas como Holderlin o San Juan de la Cruz, adquiriendo un significado nuevo y propio. La condición primaria de la poesía, para Elizabeth Schön, es la de unir nombrando, sin quebrar las múltiples posibilidades del *ser*, porque “la palabra es la casa del *ser*”; afirmación

que no implica contradicción -dice la poeta- si recordamos las palabras de Heidegger en su *Carta sobre el humanismo* cuando argumenta que “el lenguaje es la casa del ser” (Heidegger, 2000: p. s/n). *La granja bella de la casa* parte de esta frase y luego continua señalando: “Siendo la palabra el ente del lenguaje, también se podría decir, sin caer en contradicción, que *La palabra es la casa del ser*” (2003a: 7), y el *ser* es posibilidad infinita, que se hace en la palabra; lo cual se traduce en una expansión del *ser* filosófico en la poesía. Estos argumentos no son arbitrarios, tampoco es la búsqueda de un absurdo *per sé*, ni de un sentido estrictamente estético, la aclaratoria es hecha por la autora en una entrevista: “La poesía no puede ser un adorno, una cosa bella. La poesía tiene un contenido humano espantoso. Su problema es el hombre.” (Flores, 2003: p.s/n) Y uno de los problemas del hombre, y el que interesa en especial a Elizabeth Schön, es la manera en que se vincula con la realidad, aquella que le es dada para transformarla, interpretarla, tomarla o aniquilarla.

Este ensayo es parte del cuerpo teórico de nuestro trabajo, que también encuentra apoyo en los planteamientos sobre la poesía que desarrolla la filósofo española María Zambrano (Vélez. Málaga. 1904- Madrid.1991) en su libro *Filosofía y poesía* (1939). La lectura de la obra dramática de Elizabeth Schön, vinculada con el pensamiento de María Zambrano, hace factible la tesis de que la realidad sobrepasa al pensamiento y que una de las formas más amables (por no ser categórica) de la palabra: la poesía, permite dar existencia a *lo otro*, también real, que vaga fuera del *ser*.

El vínculo entre ambas escritoras tiene su raíz en un pensamiento de carácter filosófico-metafísico, fundamentado en el estudio de la palabra poética como palabra mediadora. Tanto Elizabeth Schön como María Zambrano han querido dar una mayor valoración al sentir humano, encontrando en él un tipo de razón que se presenta principalmente a la intuición, por dar cuenta de una realidad presente-ausente, difícil de

determinar desde el pensamiento. La perspectiva de ambas sobre la poesía se sitúa en aquello desconocido que, en la imposibilidad de aprehenderse, permite producir imágenes para asistir al pensamiento, obteniéndose cierta comprensión de lo intangible. Dice María Zambrano: “Las cosas más sutiles que no pueden ser captadas por su presencia, lo son por su ausencia, por el hueco que dejan.”(1996: 126)

Encontramos necesario el estudio de la dramaturgia de Elizabeth Schön, desde la perspectiva de la poesía, porque además de que las revisiones a su obra dramática han sido orientadas hacia otros aspectos, esta visión sugiere que el lugar de la poesía no se circunscribe exclusivamente al poema, sino que puede conformarse en acciones que exijan ser elaboradas en otro género. La poesía no puede ser extraída de la dramaturgia schöniana porque no está presente sólo en algunos parlamentos, sino más bien es el ente configurador que da sentido a la obra. Se hace la poesía en el transcurrir de la obra, y el delirio es lo que da cuerpo a un lenguaje dramático asociado al sentir del amor que mueve al hombre.

Buscamos demostrar en nuestro trabajo que el delirio poético constante en toda la dramaturgia no es un estado de locura, incongruente o absurdo en los personajes, sino el reflejo de una sensibilidad particular, que insiste en vincularse con el mundo desde la conformación de realidades poéticas, lo que hace de esta noción un concepto dado por la razón para nombrar lo que no puede comprender, lo que por ser otorgado a una sensibilidad amorosa anhelante de vínculo con *lo otro* se traduce en imagen poética.

Mediante la revisión de lo que se conforma como realidad poética en las seis piezas y desde la atención a lo que genera la sensibilidad amorosa en los personajes, analizaremos cómo la autora contrapone la realidad poética a la realidad “objetiva” o cotidiana, y cómo esta contraposición queda expuesta por el delirio de los personajes principales. Debemos advertir

que, según creemos, la contraposición de realidades es un planteamiento que tiene lugar en la dramaturgia para reflejar las separaciones realizadas por el hombre, que a lo largo del desarrollo de su pensamiento la autora intentará superar.

Las nociones de *poesía*, *realidad*, *amor* y *delirio*, elaboradas por Elizabeth Schön y por María Zambrano, servirán de sustento a nuestro estudio que es una mirada basada en los fundamentos de la poética schönniana: “una poética pensante” (Pantin, 2005: p.s/n)

Consideramos, además, que cualquiera de los caminos que tome un trabajo de análisis sobre la dramaturgia schönniana puede incluir las nociones que hemos decidido estudiar, pues ambas están presentes en su teatro dejando lugar a múltiples interpretaciones. Nuestra opinión se sustenta en el estudio del pensamiento que, a lo largo de toda su obra, la autora desarrolló sobre el fundamento de la palabra poética, palabra mediadora, que no establece fronteras, “que no admite separaciones”, por albergar en sí la posibilidad de lo infinito del *ser*. Esta es la causa por la cual dejamos a un lado las sentencias que promueven la separación, los contrarios, las escisiones o la oposición y tomamos el vínculo, en todas sus vertientes, como fuente de inspiración para sembrar posibilidades.

CAPÍTULO I

La poesía, palabra mediadora: Elizabeth Schön y María Zambrano

1.1.- La poética de Elizabeth Schön: Palabra poética y realidad. El *ser* en la palabra. La poesía como unificadora de lo real visible e invisible

La realidad tiene algo muy bello: ella se deja moldear por el hombre.

Elizabeth Schön.

Luego de cincuenta años dedicados a la escritura poética, Elizabeth Schön publica un ensayo titulado *La granja bella de la casa* (2003), en el que, al proponerse partir del pensamiento heiddegeriano en torno al lenguaje como la casa del *ser*, reflexiona sobre el *ser* como habitante de la palabra, en particular de la palabra poética. Podríamos decir que en éste se expone cómo el *ser* potencia la imagen poética y cómo esa imagen, que contiene al *ser*, se conforma en realidad. El ensayo toca uno de los temas fundamentales dentro de su poética que es la noción de palabra como realidad.

Siendo la Palabra el ente del lenguaje, también se podría decir, sin caer en contradicción, que “La palabra es la casa del *ser*”.

¿Qué hacer entonces?

Si decimos casa, ella nos sale al encuentro y la puerta se nos abre para que entremos y escuchemos donde la casa comienza.

(Schön, 2003 a: 7)

Debemos partir de que la propia autora, más de una vez, dijo que ella era una mujer creyente, de lo que se puede deducir que su poética va más allá de lo visible. La noción de *ser* develada en este ensayo está ligada a la condición invisible de lo que el hombre siente, mas no puede aprehender sólo con la claridad del pensamiento, y que continúa ahí, latente, como parte

de la realidad total. Quizás por eso es la poesía lo que puede dar cuenta de las particularidades del *ser* que la autora, sin llegar a determinar en un significado, dice está en la palabra, como una claridad que alumbra sin enceguecer, sin delimitar. En una entrevista, al referirse a la luz de la poesía, indica que “no es una luz divisoria, es una luz unificadora, por la raíz” (Schön, 2003 b: p.s/n)

El *ser* que vive nombra como fuego interno al horizonte; nos marca en un siempre-después. No se nos retira, no es materia que se multiplica o desaparece, lo mismo que las cumbres dentro de las nubes. Y si nos acercamos a su presencia de sereno oculto en el desván, qué nos responde, ¿escuchamos acaso la brisa de la medalla enigmática de lo innombrable? (Schön, 2003 a: 9,10)

La poesía de Elizabeth Schön lleva consigo una especie de unidad, a la manera de círculos que se abren unos sobre otros, infinitamente. La correspondencia entre la existencia y la esencia de las cosas se presenta en su obra sin que se produzca oposición. Y en la unidad que plantea su pensamiento nada puede escindirse, pues los vínculos se mantienen, aun cuando se trate de entidades diferentes.

No hay fronteras entre la imagen y la palabra. La palabra cotidiana rueda por el mundo convirtiéndose cada vez más en moneda de alcance indetenible.

La metáfora, aro vivo e irrompible, es propiedad de un poblado que no admite separaciones; tanto ésta como la imagen llevan consigo una consigna indivisible. (*ibidem*: 8)

Intentando dilucidar el ensayo, encontramos que para Elizabeth Schön, la imagen poética resulta imposible de disolver, su disolución implicaría el impedimento de que el *ser* pueda darse en la palabra y por tanto el lenguaje poético perdería su sentido. El sentido del lenguaje poético es prolongar los espacios, su más profunda labor consiste en la posibilidad de

reunión, por eso permite ir más allá de la realidad cotidiana, para encontrarse en lo invisible reuniendo lo que es y lo que no es aún.

La vida temporal de la metáfora es casa de palabra donde finito e infinito forjan la piel andante, unívoca del *ser*.
El *ser* es el *uno* completo de la raíz inaprensible, lo pronuncia la voz quedando la raíz dentro de ella, igual a ese pájaro al que envolvió el nubarrón de la tempestad. (*Ibidem*: 11)

Las palabras son prisioneras de su significado, pero la rareza que acompaña a ese aprisionamiento es a la vez una libertad de ser algo sin contradicción. Dice la autora que nada se opone a que un árbol sea un árbol, así como la nada no puede contener nada más que a ella misma, pues de lo contrario sería otra cosa. En contraposición con la limitación que implica el significado estático de una palabra atrapada en su objeto, la poeta ve la posibilidad de reunión que ofrece una imagen poética, como la unidad indisoluble de algo, que por haberse dado de un modo particular, transforma la realidad en otra cosa, probablemente inusitada, pero igualmente real. Es para ella el *ser* habitando los límites, convocando a reunir, lo que permite la “abertura global”.

No se altera el significado de la palabra "agua" por el de la palabra "plantación". Ambos significados permanecen cual velámenes entre las arenas.

Que se pueda hablar de "casa" como albergue del *ser*, propone que esos límites, al ser habitados, no pueden llevar en su figuración tal estatismo. Lo contrario, poseen, dentro de ellos mismos, la imprescindible docilidad de no ser opuestos para que el *ser* permanezca dentro de la palabra, originándose la increíble, inefable presencia del verbo identificado con el *ser*.

Hecho que induce al establecimiento de un conjunto de conceptos donde cada uno se arroga una misma condición: la de no contener opuestos y ser una flexible e interna apertura global.

Son éstas las condiciones que nos permiten decir: "El canto lleva la raíz hasta la cima". (*ibidem*: 17-18)

Para Elizabeth Schön, la metáfora, constituida por la palabra, es “el ámbito fundamental de la aparición del ser” (*ibidem*: 20). La dificultad a que se enfrenta el pensamiento está dada porque el pensar se conforma desde la distinción, y al distinguir una cosa de otra, se manifiesta la injusticia por lo que en apariencia es división. La poesía –sostiene– no necesita dividir, ni clasificar, es un pensar que puede abarcar sin establecer fronteras. La palabra poética es un recinto abierto a la continuidad, pues en su intención amorosa de vincular, no se opone a nada, permitiendo que viva en ella lo que tendría dificultad para florecer en otro lugar.

La palabra entra viva, rebota en los espacios mientras los naranjales, los aires y los ríos encarnan el azulado abarcamiento locuaz.
Y la casa, ¿dónde está? Aireada, llena de inocencia, nunca en contradicción. ¿Y la detención, la discontinuidad?
No hay oposición. (*ibidem*: 24)

Si la palabra es, el hecho de ser ya le confiere una realidad y –explica– una palabra por no contener contradicción en sí misma, pudiendo pertenecer tanto al orden de lo invisible (la nada, por ejemplo) o a lo visible, como una mesa o un río, permite al hombre unir en una temporalidad. Lo que se une en la palabra conforma una nueva realidad, funda un tiempo propio y un espacio exclusivo. La imagen poética es unificadora, la unidad está dada por la noción de *ser* en la palabra misma. El *ser*, integrador en la metáfora, hace de la poesía un ámbito de libertad, de entrega y de concepción. La nueva existencia que tiene la imagen poética es esencialmente partícipe de un *ser* en tiempo metafórico.

Si una oveja siembra el cielo dentro de un río que no existe, porque su existencia pertenece exclusivamente a lo invisible-imaginario de la vivencia creadora, se debe a que la palabra contiene el mismo silencio del *ser* para poder ser la oveja la que funda cielos entre las aguas de un río. (...)
La facilidad de sembrar en el río al cielo tiene su consecuencia. Lo entitativo del río, del cielo, por no contener dentro de sí oposición

alguna, pudo establecer una nueva realidad existente, y tan veraz como al decir agua y saber que nos referimos a un agua verdadera dulce o salobre, o si clamamos árbol y nos señala el árbol asequible de los horizontes.

El cielo, el río, pertenecen a un orden visible; la palabra, a un orden invisible; pero tan dependiente el cielo y el río de la palabra en el lenguaje, que parecieran ser hermanas gemelas en vez de figuraciones entitativas de significados diferentes. (*ibidem*: 31)

La poesía tiene un trato con lo temporal-espacial distinto al orden que establece la palabra en otras circunstancias. La historia como relato, contada por la palabra poética en el teatro de Elizabeth Schön, no puede desligarse de la concepción poética planteada por la autora en *La granja bella de la casa*. La imagen poética haciéndose teatro no recurre al enfrentamiento, sino por el contrario, surte la unión; incluso la incomunicación lleva la semilla de un posible contacto íntimo. La poesía da cuenta del tiempo invisible, del que participa la sensibilidad, el espacio para ese tiempo es la metáfora misma.

El hombre establece el tiempo dividiéndolo en una nomenclatura que al acaecer, crea el espacio, la hora, el siglo, el instante. Mas el tiempo sigue siendo el tiempo y semejante al aire que estando frente y dentro de nosotros, no podemos apresararlo, escapándose como un errante que nunca mira hacia ninguna dirección por el hecho de estar esparcido, aun en lo que no tuvo principio ni fin.

El tiempo no es una cáscara ni un redondel, y por no tener asidero y carecer de límites, el tiempo, no conlleva en su más íntima concentración, ni una chispa que pueda contradecir su propia e íntima condición de encontrarse a plenitud. (*ibidem*: 39)

Es la plenitud del tiempo poético lo que posibilita la existencia a “lo invisible-imaginario”. La poesía, dueña de una realidad particular, lleva consigo lo que Elizabeth Schön llama un poder de transformación. Ese poder es dado al hombre en la palabra. Más allá de las apariencias –dice- está la realidad invisible, que es alumbrada por la palabra poética. La metáfora, como mediadora de los espacios de realidad imaginarios y existentes,

atrapa lo fugaz y da cuenta de lo eterno; según la autora, la imagen poética entra en el hombre sin romper, brota sin oponerse, da cuenta de lo desconocido, relacionándolo con lo que creemos conocer. Son plenos el tiempo y el espacio poético por no ser concluyentes. Por ir más allá de lo visible, la imagen poética es capaz de asimilar lo imposible.

¿Por qué entonces hablar de lo fugaz como lo que nunca jamás retornará, y del futuro como aquello sólo imaginable? ¿Por qué hablar de lo permanente, si dentro de él se halla igualmente el tiempo de lo pasajero? Tiempo tú, fruto de un color que jamás concluye y que nunca ha comenzado (...) (*ibidem*: 33)

Con la mirada no distinguimos al *ser*, como no se ve al hombre que duerme dentro de su habitación.
No captar, no descubrir al *ser* dentro de la casa de la palabra ¿a qué se debe? ¿a esa mirada que vive en las pupilas y que semejante a una brisa se detiene en las superficies sin tropezar el delgado hilo del horizonte? La mirada recuerda la hormiga que camina muy lejos mas nunca llega a la cima.
La mirada es un paso corto. Si toca la luna allí se queda, permaneciendo el secreto de su amarillenta piel dentro del círculo cerrado de su propia oscuridad. (*ibidem*: 40)

1.2.- Elizabeth Schön: Poesía y sensibilidad amorosa. El delirio conducido por el amor en la palabra poética

El amor es la herida más cercana a lo permanente.

Elizabeth Schön

La realidad poética se modela con la libertad que ofrece el amor a la metáfora. El *ser* que Elizabeth Schön dibuja en *La granja bella de la casa* lleva en sus entrañas al amor. La sensibilidad -dice la autora- es siempre un contacto. Sensibilidad amorosa es vínculo con *lo*

otro, con lo diferente, apertura a *lo otro*. No podría ser de manera distinta, la poeta lo confirma en sus palabras:

Una palabra no cabe en el poema, el amor la encuentra. El amor es una fuerza generativa. El poema es una fuerza generativa combinado con la sensibilidad, la emotividad, el recuerdo, las presencias. Todos esos factores íntimos del poeta se unen para equilibrar. El poeta sitúa la palabra donde tiene que estar por consistencia del amor. El amor permite que el poeta encuentre el lugar que le falta. (...). (Flores, 2003: p.s/n)

Considerando que, cuando hablamos de realidad, en el pensamiento de Elizabeth Schön, como hemos dicho antes, tratamos con una noción ampliada, que participa de esencia y existencia, de lo fugaz como parte de lo eterno, del *ser* y de *lo otro* sin contradicciones ni oposición; el amor, siempre vinculante, es presencia necesaria para que el *ser* poético se transforme en realidad.

Cuando se quiere a la humanidad, yo creo que se entra en otra persona. Yo creo que uno no escribe nada más que para sí. Por ejemplo, uno dice Pan. El pan es de todos. El pan es de una utilidad para todos. Para mí eso es lo bello que tiene la palabra. Que la palabra es para todos. Entregamos el pan o la palabra, para que otro se alimente. Por la palabra el hombre vive. Por la palabra el hombre se alimenta y en un momento se salva. (Fernández, 2007: 46)

Sin esa fuerza generadora de anhelo en el hombre que es el amor, no podría pensarse el *ser*, ni darse en la palabra. Tomar la realidad de la existencia, trabajar con ella y conducirla para que deje ver algo de lo invisible que la trasciende es la labor del poeta. Es el amor lo que ofrece el rigor a la poesía, el amor como equilibrio, que permite al poeta tener una sensibilidad intuitiva-reflexiva, capaz de ir más allá del ver. Rigor que no obliga, sino que por ser producto de un “conocimiento donde van implícitas libertad, razón e intuición”, ayuda al poeta a devolver el mundo a través de la imagen.

El mismo amor te enseña a tener un equilibrio. Al romperse el equilibrio, todo queda como un árbol caído. Lo bello es que ese árbol crezca y mire hacia el cielo. Creo que el amor en ese sentido es indispensable, porque por el amor tú consigues un rigor. El rigor no está allá fuera solo. El rigor es producto de un conocimiento, de un conocimiento donde van implícitas la libertad, la razón y la intuición. El rigor de un poeta se consigue a través del hombre y por la palabra, por hacer que lo que él diga de la realidad tenga algún espejo donde los hombres se puedan mirar, o encontrarse o no encontrarse. (Flores, 2003: p.s/n)

La palabra poética es un vínculo amoroso con la realidad. Para Elizabeth Schön, el amor es lo que hace surgir lo trascendente. En una entrevista realizada a la poeta, titulada: *La poesía también es una forma de introducir el amor donde no existe* (Comerlati, 1977), de manera implícita, sostiene que un amor instalado en el alma posibilita la fe y la relación con *lo otro*, tantas veces inexplicable.

La realidad existencial del hombre, alojada también en el dolor y conducida por el amor, se presenta en la palabra poética de Elizabeth Schön, buscando el equilibrio, borrando lo que es dado por la razón como contrarios.

Lo complejo de la vida está en que tanto el bien como el mal están constantemente caminando juntos, no caminan separados. Si alguien lucha por una libertad, tiene que ver qué es lo que le impide la libertad. Entonces, tanto la libertad como la opresión van juntas (...). (Flores, 2003: p.s/n)

Una de las situaciones en las que el amor coloca a lo humano es la incertidumbre. Por ser vinculante en su naturaleza más íntima, el amor no termina de quedarse en parte alguna. Las certidumbres del hombre son frecuentes en lo que ha logrado convenir como real, pero el amor, por no poder someterse totalmente a la realidad convenida, deja una especie de vacío, que termina por dar cuenta de que si no puede atraparse en ella completamente, es porque se

va a otro lugar. Y ese lugar hacia donde el amor se mueve, más allá de la convención, produce la incertidumbre y termina por exponer el delirio.

El delirio humano se expone, primeramente, en la interioridad del hombre. Cuando acaece en la palabra, conservando un orden, suele hacerse palabra poética, encontrando así un recinto en el que no es agredido por lo real existente, de lo contrario llevaría el nombre de locura. Como la metáfora posee la libertad de darse de una cierta manera, única y propia, no siente el hombre ninguna agresión en la poesía, si con ésta la poeta dice: “El amor es la herida más cercana a lo permanente”. (Vidaurre, 2007: p.s/n)

El delirio poético se diferencia claramente de la locura, porque la poesía participa de un tipo de razón, la razón de la sensibilidad, que no está desligada completamente del pensamiento, otra manera de denominar a esta razón sería intuición racional o equilibrio entre emoción y razón, lo que llama Elizabeth Schön: una “poética pensante” (Pantin, 2005: p.s/n)

La locura carece de orden, el delirio poético, en cambio, está dado en imágenes que responden al orden exclusivo de la metáfora. Ese orden lo permite el amor, que concede pasar de la intuición al pensamiento y con ello a la palabra, sin que el paso de una cosa a la otra excluya a la anterior. Curiosamente, es el amor también lo que ha conducido al delirio, por ser anhelo continuo, presencia-ausencia, vacío y plenitud. La palabra poética, da cuenta de la condición del amor, como agente ordenador y desestructurador al mismo tiempo, ambivalencia del amor expresada en delirio.

La palabra se balancea
entre la penuria y la agresión
entre la valentía
y ese anhelo como de ancla
buscando aquella otra lineal honda.
(Schön, 1998:250)

1.3.- María Zambrano y la realidad poética: Una aspiración de precisar lo entrevisto. Lectura a *Filosofía y poesía*

(...) *Poesía es reintegración, reconciliación, abrazo que cierra en unidad al ser humano con el ensueño de donde saliera, borrando las distancias.*

María Zambrano.

Los planteamientos realizados por María Zambrano, en su libro *Filosofía y poesía* (1939), permiten comprender el peso que ha tenido, para Occidente, la tensión que inaugura el pensamiento platónico y que a lo largo de la historia ha persistido entre la filosofía y la poesía, a propósito de la determinación que colocó a la poesía en “los arrabales” del pensamiento. Estos argumentos representan un apoyo importante para nuestro trabajo porque la autora formula algunas características intrínsecas a las nociones de: *poesía, amor y delirio*, que hemos decidido tomar, como base teórica, para una interpretación de la dramaturgia poética de Elizabeth Schön.

Desde que el pensamiento consumó su “toma de poder”, la poesía se quedó a vivir en los arrabales, arisca y desgarrada diciendo a voz en grito todas las verdades inconvenientes; terriblemente indiscreta y en rebeldía. (Zambrano, 2005 a: 16)

La palabra ha sido el lugar en que el hombre ha podido hacerse humano, a través de ella reconoce su ser y lo otro que queda fuera del límite propio. Desde la palabra, el hombre unifica y separa, da significado al mundo y nombra, también, lo que no puede obtener forma, lo que sólo admite palabra, sin figuración posible.

Sobre este tema hay varios caminos transitables, porque si algo hace el hombre con la palabra, es abrir senderos para entender, que es lo mismo que entenderse y pensar lo que lo circunda y sobrepasa.

Uno de estos senderos es la poesía. El interés de la poesía a lo largo de su historia ha sido el sentir humano. La historia del hombre, la que suele estudiarse, es la historia de las

razones humanas, inscrita en el pensamiento. La historia del sentir –sostiene Zambrano- no ha sido recogida de manera que pueda llamarse historia, pero sí ha podido quedar expresada también por la palabra. El poema es una de las maneras que ha encontrado el sentir, para manifestar aquello que no puede quedar en la historia, por no pertenecer a los acontecimientos humanos, demostrables objetivamente.

La poesía, por pertenecer al universo de la sensibilidad, forma parte del mundo de lo sombreado, de lo incierto; la filosofía, en cambio, en su afán luminoso de determinar, limita lo real a lo que puede explicarse lógicamente. ¿Dónde está la posibilidad de conciliación? Si ambas formas de la palabra son importantes en lo humano, optar por una de ellas implicaría para el hombre dejar fuera un trozo de sí.

No se encuentra el hombre entero en la filosofía; no se encuentra la totalidad de lo humano en la poesía. En la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía al hombre en su historia universal, en su querer ser. (*ibidem*: 15)

¿Es posible que puedan filosofía y poesía concurrir al mismo fin? La filosofía ha conducido al hombre por un camino seguro, que le ha permitido la conformación del *ser* en unidad ideal, y en ello se ha querido fundar el conocimiento; la razón unifica e ilumina al *ser*, más allá de las apariencias. La poesía, en cambio, transita por aquellos rincones donde la luz del *ser* no puede llegar, habla de lo que no tiene explicación y lo hace sólo nombrándolo, como quien acepta acoger a lo que se resiste al juicio del pensamiento. Para María Zambrano, *lo otro* surge en relación con el *ser*, en la medida en que conformar el *ser* ha implicado dejar vagar fuera de él aquello que no es delimitable.

La condición de apertura de la poesía conlleva el no admitir la exclusión de ninguna cosa por mentirosa que parezca. No porque el poeta desee vivir en el engaño, sino porque su palabra busca reunir lo que es, lo que no es y lo que quizás no podría llegar a ser jamás.

(...) el poeta no cree en la verdad, en esa verdad que presupone que hay cosas que son y cosas que no son y en la correspondencia verdad y engaño. (...) De ahí que frente a un hombre de pensamiento el poeta produzca la impresión primera de ser un escéptico. Mas no es así: ningún poeta puede ser escéptico, ama la verdad, mas no la verdad excluyente, no la verdad imperativa, electora, seleccionadora de aquello que va a erigirse en dueño de todo lo demás, de todo.

(...) el “todo” del poeta es bien diferente, pues no es el todo como horizonte, no como principio; sino en todo caso un “todo” a posteriori, que sólo lo será cuando ya cada cosa haya llegado a su plenitud. (*ibidem*: 25)

Todo lo relatado en palabra novelada, poetizada o dramatizada, carece de “verdad imperativa”. La realidad poética vendría a alojar también a *lo otro* que no tiene razón de ser. La literatura, sostiene la autora, es la historia del sentir del hombre, que no ha sido sistematizada por su ausencia de objetividad, sin embargo, aun cuando la poesía es un *logos* que siempre involucra lo subjetivo e individual permite al hombre una manera de objetivación del sentir que lo aleja de la esclavitud de las sin razones. La poesía también es un tipo de razón.

Toda palabra requiere un alejamiento de la realidad a la que se refiere; toda palabra es, también, una liberación de quien la dice.

Quien habla aunque sea de las apariencias, no es del todo esclavo; quien habla, aunque sea de la más abigarrada multiplicidad, ya ha alcanzado alguna suerte de unidad, pues que embebido en el puro pasmo, prendido a lo que cambia y fluye, no acertaría a decir nada, aunque este decir sea un cantar. (*ibidem*: 22)

Por no ser la poesía un camino, en el que la palabra se dé escindiendo o excluyendo, la unidad que se origina en el poema es *todo* y *uno* a la vez. *Todo* porque incluye sin abismar, y *uno* porque refleja cada cosa en su particularidad. La exigencia de la palabra poética parece ser sostener en su espacio una combinación entre pensamiento y emoción, ordenados en justo equilibrio.

(...) la unidad lograda del poeta en el poema es siempre incompleta; y el poeta lo sabe y ahí está su humildad: en conformarse con su frágil unidad lograda. De ahí ese temblor que queda tras de todo buen poema y esa perspectiva ilimitada, estela que deja toda poesía tras de sí y que nos lleva tras ella; ese espacio abierto que rodea a toda poesía. (*ibidem*: 23)

Ciertas particularidades en lo humano insisten en ser inatrapables, el alma humana es lo más cercano y a la vez lo más escurridizo del hombre, tan es así que a pesar de los esfuerzos puestos en conocerla, resulta aún desconocida. Y en ese misterio en el que vive, el hombre intentando una y otra vez develarlo, se encuentra con una resistencia. Resistencia de lo que no parece pertenecer, ni fijarse, a ningún sistema de los que el hombre está en capacidad de construir desde sus “horizontes racionales”.

¡Cuántos saberes resultado de una vida de brega con las pasiones habrán quedado en el silencio por falta de horizontes racionales en qué encajarse, por falta de coordenadas adecuadas a qué referirse!
(Zambrano, 2000: 30)

La poesía ofrece una luz de ese *algo* de lo humano que difícilmente se puede entender a través de los conceptos de la razón, y aun cuando la filosofía, la metafísica, la psicología o la historia, han tratado, en innumerables ocasiones, de agarrar lo que sienten como propio, la poesía parece continuar siendo el espacio para que ese *algo* se exprese de la mejor manera.

Y cuando la palabra poética se hace mediadora entre ese *algo* de lo humano que, sostiene Zambrano, es lo más conectado al cosmos: el alma, y *lo otro* que transcurre también fuera del *ser*, pero que es parte real de la vida misma, apegada a una naturaleza más amplia, se expresa la unidad lograda por la poesía (siempre frágil, siempre “temblor”) que viene a ser reconocimiento de lo visible y lo invisible. Lo que sólo a través de la metáfora ha podido ofrecerse con alguna claridad.

La poesía sufre el martirio del conocimiento, padece por la lucidez, por la videncia. Padece, porque poesía sigue siendo mediación y en ella la conciencia no es signo de poder, sino necesidad ineludible para que una palabra se cumpla. Claridad precisa para que lo que está diseñado no más en la niebla, se fije y precise. (Zambrano, 2005 a: 80)

Si algo alcanza a fijar lo que pertenece al mundo de lo invisible es la palabra, la palabra poética. Su condición la aproxima a lo inefable para hacerlo aparecer, reconociéndose en la revelación, la huida de lo que se hace invisible nuevamente.

La realidad de la poesía, para la autora, es la realidad que incluye al *ser* descubierto por la filosofía y a *lo otro* que, por haberse establecido límites al *ser*, ha quedado fuera, suelto, sin configuración alguna.

Sólo considerando al *ser* unido a *lo otro*, diferente de él, puede lo humano encontrarse en lo inagotable de la realidad. La poesía potencia la infinitud de la realidad, que es imposible dentro del *ser* filosófico, porque al tratarse de una forma de la palabra que participa de la sensibilidad amorosa, siempre vinculante, precisa lo entrevisto, sin delimitarlo. Si algo establece la poesía es un puente entre lo visible y lo invisible.

Se puede, entonces, analizar la intención de la palabra poética, pero resulta imposible ir más allá, porque la intención de una metáfora puede hallarse aún en el mundo de las razones, pero su esencia es parte de lo invisible que late en la palabra.

Para Zambrano, la poesía es un tipo de razón, una razón que por estar ligada, indisolublemente, al sentir amoroso, puede dar cuenta, de lo que ha quedado fuera de la razón del *ser*. La razón que emana de la poesía no puede ser sometida a juicio desde los horizontes racionales, por no aceptar las limitaciones que éstos siempre imponen. En ella va implícita la libertad de vincularse con *lo otro*. Razón necesaria, por ser conexión íntima con la vida verdadera, la que va más allá del *ser* descubierto por la filosofía.

Mas no a toda hora el pensamiento sigue la lógica formal ni ninguna otra por material que sea. La conciencia se cansa, decae y la vida del hombre, por muy consciente que sea y por muy amante del conocer, no está empleada continuamente en ello. Y queda así desamparado el *ser*, queda librado a todo lo demás que en sí lleva, y que si ha sido avasallado, amenaza con la rebelión solapada y con la simple y siempre al acecho inercia. (Zambrano, 1993:15)

No siempre la palabra es concepto determinante, o acaso “ente figurativo”, en la palabra poética lo que no puede alcanzar figuración es transmitido, también, mientras pulsa por ser. La poesía canta lo sustraído al *ser*, uniendo *ser* y *no-ser* en la medida más cercana a lo justo, donde, en todo caso, se aspira a precisar lo entrevisto. Y este intento de juntar, por ser conciliador y amoroso, nos incita a creer que, además de proyectar la sensibilidad, la poesía puede arropar a la filosofía y por tanto hacer del pensamiento palabra poética, sin que por ello se tense o pierda aquello que la define como tal, su esencia.

1.4.- *Amor y delirio*, nociones intrínsecas a la poesía en el pensamiento zambrano.

(...) *rebosa de tesoros quien no se ahincó en afirmar su vaciedad, quien por amor, no supo cerrarse a nada.*

María Zambrano

La condición del poeta, para María Zambrano, es la del eterno enamorado. Como la poesía evita las determinaciones conceptuales, propias del pensamiento, que por ser selectivas practican la renuncia, se ve envuelta en una multiplicidad que le sobrepasa, pero que no desea aniquilar. El poeta se hace partícipe de lo heterogéneo de la realidad y su palabra busca sostener vínculos. Es el amor lo que le permite vincular.

(...) el poeta vive enamorado del mundo, y su apeamiento a cada cosa y al instante fugitivo de ella, a sus múltiples sombras, no significa sino la plenitud de su amor a la integridad. El poeta no puede renunciar a nada porque el verdadero objeto de su amor es el mundo: el sueño y su raíz, y los compañeros en la marcha del tiempo. (Zambrano, 2005 a: 99)

Siguiendo el diálogo de Sócrates y Diotima en *El Banquete*, las palabras de la sacerdotisa dibujan al amor primeramente como: “un término medio entre lo uno y lo otro, o sea, entre los contrarios” (Platón, 2007: 262). Es preciso establecer el contexto de la frase para entender a qué se refiere Diotima. La conversación, según cuenta Sócrates, tenía su principio en razones con las que la sacerdotisa sustentaba que el amor no es ni bello ni bueno, y que lo que no es ni bello ni bueno no tiene porqué ser feo o malo. ¿Hacia donde pretendía Diotima guiar la atención de Sócrates? Hacia el “término medio”. Y ¿qué es un término medio?, ¿algo que no está ni en una cosa ni en otra, pero que participa de ambas?, ¿eso querría decir que el amor sería bello y bueno y a la vez feo y malo, por ejemplo? ¿O acaso participar de algo, no implica ser ese algo, necesariamente?

Si así fuese, cabría señalar que el amor puede nombrarse y sentirse, pero no atraparse en concepto alguno, porque en su condición de visitante, toma la figuración de lo que visita; entonces el amor sería un problema para la filosofía. Y ahora creemos entender porqué Platón acude a una conversación sobre *Eros*, en la que Diotima recurre al mito -y entiéndase a la poesía- para hablar de amor.

Lo que participa de algo, pero no se queda siendo ese algo, parece en primera instancia dar cuenta de un movimiento. Lo que se mueve suele verse caracterizado por el cambio; y lo que cambia continuamente es difícil de aprehender. El amor es lo que visita, por tanto nunca se posee, sino que se es poseído por él, sostiene Zambrano.

Con más claridad aún, acudiendo otra vez al mito, cuenta la sacerdotisa a Sócrates la historia de *Eros* que “como todo demonio ocupa el medio entre los dioses y los hombres” (*ibidem*: 263). *Amor*, hijo de *Poros* (*abundancia*) y *Penía* (*pobreza*), concebido el día en que nació *Afrodita*, es anhelo constante, es presencia que se diluye y ausencia que se deja ver. Amar, ser visitado por *Eros*, es transitar la ausencia, considera Zambrano.

Según la autora, el amor ha ocupado un lugar importante dentro de la palabra, pero a juzgar por como ha sido tratado, suele grabar mejor su impronta en la poesía que en ningún otro sitio. Potencialmente mediador entre lo que siente el hombre como su *ser* y todo lo que va más allá de ese límite, el amor permite que el hombre acceda a un tipo de conciencia relacionada con su sensibilidad. Autoriza a lo humano a salir de sí mismo, a entrar en *lo otro*, que no es él y en lo desconocido de sí. Por eso *amor* y *delirio* son inseparables en la poesía, porque el que delira sale de la realidad común para introducirse en lo infinito y oscuro de la sensibilidad. Es el amor quien convida e incita al hombre a seguir ese movimiento, que desestructura sus razones, para transformar en *otra cosa* lo que él considera real.

La poesía es un abrirse del ser hacia dentro y hacia afuera al mismo tiempo. Es un oír en el silencio y un ver en la oscuridad. (...) Es la salida de sí, un poseerse por haberse olvidado, un olvido por haberse ganado la renuncia total. Un poseerse por no tener ya nada que dar; un salir de sí enamorado; una entrega a lo que no se sabe aún, ni se ve. Un encontrarse entero por haberse enteramente dado. (Zambrano, 2005 a: 99)

La palabra poética es el recinto para que el amor se deleve en lo humano como una forma de libertad. Amor y poesía van de la mano, aun cuando la poesía no hable explícitamente del amor, pues es el amor lo que se presenta como fuerza creadora en el hombre, a través de la poesía, anunciando lo que la razón dejó fuera de su isla iluminada, aquello que también es real, que late, esperando ser de alguna manera.

La libertad que el amor ofrece es la libertad de la entrega a lo desconocido, una libertad que lleva consigo el dolor de lo que se presenta como vacío, como hueco, como ausencia, porque si de algo da cuenta la poesía, es de lo que no termina nunca de ser completamente, a la luz del pensamiento. De ahí el delirio, que para quien delira, es pura realidad.

En la palabra poética se ve reflejada la continua ambivalencia de lo humano, que es también la ambivalencia propia del amor. ¿No es acaso el amor, “siempre trascendente”, como alega Zambrano, lo que ha permitido, a través de la palabra, conformar al *ser* en su ambigüedad y claridad? ¿No es lo amoroso que se espesa y se diluye en el hombre, lo que permite el nacimiento constante de nuevas lecturas de lo humano, que dan cuenta de la intemperie que es la vida toda?

Y así, el amor hace transitar, ir y venir entre las zonas antagónicas de la realidad, se adentra en ella y descubre su no-ser, sus infiernos. Descubre el ser y el no-ser, porque aspira a ir más allá del ser; de todo proyecto. Y deshace toda consistencia. (Zambrano, 2005b: 273)

La intemperie de lo humano se expresa en el delirio poético que es anhelo movido por el amor. Considera la autora que siendo “extraño al hombre y a la vez lo más entrañable” (*ibidem*: 265), el amor se adentra en lo humano, haciéndole adquirir una órbita que le abre a la conciencia, conciencia del amor, de su presencia y del hueco que deja. Sin embargo, cuando el hombre renuncia a lo desconocido de la realidad, su *no-ser*, para hacerse hombre sólo a través del *ser*, se vuelve fijo, se determina en conceptos y se aleja del amor como “potencia originaria”. El amor, a través del delirio, en la poesía, es padecer en la conciencia, porque muestra aquello que ocurre a quien, luego de haberse hecho fijo, sale de sí en busca de *lo otro* que anhela.

Vivir fuera de sí, por estar más allá de sí mismo. Vivir dispuesto al vuelo, presto a cualquier partida. Es el futuro inimaginable, el inalcanzable futuro de esa promesa de vida verdadera que el amor insinúa en quien lo siente. El futuro que inspira, que consuela del presente haciendo descreer de él, de donde brota la creación, lo no previsto. (*ibidem*: 276)

El delirio poético es una posibilidad de creación que aún conserva la conciencia, aunque sobre lo que se diga no se pueda tener total responsabilidad. Señalamos anteriormente que la poesía es un tipo de razón, pero la responsabilidad de esa razón, que da cuenta de lo invisible, es relativa. Para Zambrano, la poesía es irresponsable porque “al ser salida del alma (...) no puede calcular los pasos que da” (2005a: 99) y cuando habla de una poesía irresponsable, se refiere a ella en términos de embriaguez.

Esta irresponsabilidad de la poesía, no es más que la posibilidad de libertad más allá de la razón erigida en el pensamiento. Pero, ¿de qué manera da cuenta el hombre de eso que lo sobrepasa como *ser* racional? A través de la embriaguez del delirio poético. La poesía es siempre delirio, que autoriza a ser en la palabra poética, lo que no es totalmente en la razón.

Posesión de un *logos* que crea una realidad de la que el poeta no puede hacerse responsable totalmente, pues aun transformando la realidad, a través de la poesía, el poeta sabe que la transformación no proviene sólo de su voluntad de creador.

El logos -palabra y razón- se escinde por la poesía, que es la palabra, sí, pero irracional. Es, en realidad, la palabra puesta al servicio de la embriaguez. (...)

(...) En la embriaguez el hombre duerme, ha cesado perezosamente en su desvelo y ya no se afana en su esperanza racional. (...)

(...) Traiciona la razón usando su vehículo: la palabra, para dejar que por ella hablen las sombras, para hacer de ella la forma del delirio. (*ibidem*: 32)

La poesía recorre el camino de lo múltiple, que es su especial interés. Necesita del delirio, por dar cuenta del misterio que vela la vida del hombre. Para el poeta -según Zambrano- el requerimiento es contrario al del filósofo; el poeta hace entrega de su *ser*, para reencontrarlo con *lo otro*, para que viva en lo indeterminado, para que en él encarne el misterio.

La poesía se entrega a lo que tiembla por ser pero que aun haciéndose en la palabra poética conserva ese “temblor” de lo que no termina nunca de conformarse, como si adaptarse a forma alguna fuese una necesidad y a la vez un imposible.

1.5.- La intención de la palabra poética en el pensamiento de Elizabeth Schön y su relación con los planteamientos sobre la poesía, realizados por María Zambrano en *Filosofía y poesía*. La expansión del *ser* filosófico en la noción de poesía.

La relación entre el pensamiento de María Zambrano y el pensamiento de Elizabeth Schön, con respecto a las nociones de *poesía*, *amor* y *delirio*, proviene de una intención común que busca vincular lo visible y lo invisible, posibilidad que se da en la palabra poética. Sostienen, uno y otro pensamiento, que la realidad va más allá de lo visible y que la poesía es el espacio para otorgar calidad de *ser* a lo que de otra manera no podría haberse fijado.

Para Zambrano, “la idea del ser es la dádiva encontrada” (2005b: 162) por la filosofía, pero fuera del *ser* ha quedado vagando el *no-ser*, *lo otro* de la realidad latente, y creciente, en la medida en que es aislada, oscurecida y no tomada en cuenta.

Lo humano requiere un tipo de razón que le permita relacionarse también con aquello velado, invisible desde sus “horizontes racionales”. Esta circunstancia da cuenta del anhelo del hombre de conocer, vincularse, descubrir y descubrirse. Ser hombre –sostiene Zambrano- es ser en anhelo amoroso, en anhelo de relación. Sin vincularse con *lo otro* amorosamente, no se puede ser hombre completamente, y esa relación siempre es padecer, porque el *no-ser* nunca termina de develarse. Poesía es:

La palabra que quiere fijar lo inexpresable, porque no se resigna a que cada *ser* sea solamente lo que aparece. Por encima del *ser* y del *no ser*, persigue la infinitud de cada cosa, su derecho a ser más allá de sus actuales límites. (...) Porque cada *ser* lleva como posibilidad una diversidad infinita respecto a la cual, lo que ahora es, es únicamente porque ha vencido el momento. Significa una injusticia. (Zambrano 2005a: 103)

La poesía es depositaria de este anhelo y por tanto irresponsable cuando, sin poder prescindir de él, ni aun ubicarlo en la razón, lo canta, asumiéndolo como revelación. Lo revelado en la poesía es, para Zambrano, puro delirio que el poeta ordena, imprimiéndole cierta razón de *ser*. La poesía es delirio movido por el amor, que al ser ordenado, obtiene esa peculiar razón que lo aleja de la locura.

La realidad es demasiado inagotable para que esté sometida a la justicia, justicia que no es sino violencia. Y la voluntad aún extrema esta violencia “natural” y la lleva a su último límite. La palabra de la poesía es irracional porque deshace esta violencia, esta justicia violenta de lo que es. No acepta la escisión que el ser significa dentro y sobre la inagotable y oscura riqueza de la posibilidad. Quiere fijar lo inexpresable, porque quiere dar forma a lo que no la ha alcanzado: al fantasma, a la sombra, al ensueño, al delirio mismo. Palabra irracional, que ni siquiera ha presentado combate a la clara, definida y definidora palabra de la razón. (*ibidem*: 103)

Para Elizabeth Schön, “la palabra es la casa del *ser*” (2003a: 7). El *ser* se hace figura en la palabra, es una “presencia de sereno oculto en el desván” (*ibidem*: 10), que deja en evidencia el enigma de lo innombrable, permitiendo que lo que ha de ser, sea libremente, sin llevar consigo oposición.

No existe contradicción alguna, dentro de este pensamiento, entre *ser* y *no-ser*, pues todo, absolutamente todo, puede ser en la palabra. *Lo otro*, que ha quedado abismado en la filosofía, ha encontrado un lugar en la poesía de Elizabeth Schön, ha dejado de no ser para develarse, incluido por la palabra poética, dentro de la casa, como “casa del *ser*”.

La palabra existe, vive por la máxima de las razones “ser casa del *ser*”. La palabra al existir se arroga una realidad tan potente como la de una colina o un rojo, adquiriendo, de esta manera, la dignidad de un *ente* lingüístico. Ella es el rescoldo donde anida el *ser* y lo acompaña. (*ibidem*: 29)

Si la palabra es casa del *ser*, ésta tiene que contener lo original del *ser* y no poseer algo que no le incumba.

En el caso de que la palabra mantuviera consigo un elemento contrario o distinto a ella misma ¿en qué sitio de la palabra permanecería dicho elemento? Como *ente* figurativo que es, no posee espacio interno; su figuración la abarca totalmente. Por consiguiente, ese supuesto elemento ¿cómo podría permanecer estando junto a lo que es distinto a la propia forma figurativa y por consiguiente al *ser*? y si esto ocurriera, ¿provocaría acaso y muy sutilmente, la invisible separación entre *ser* y el *ente* que es la palabra?

¿Será posible hablar del árbol eliminando todo aquello que lo lleva a ser árbol? (*ibidem*: 41)

El *ser* en el lenguaje, que ha recogido Elizabeth Schön, del pensamiento de Heidegger, se abre a lo infinito, no sólo es *ser-ahí*, *ser* en el tiempo, en el mundo, sino, como “ningún elemento es contrario a la palabra” (*ibidem*: 41), el *ser*, en la palabra-casa, da cuenta de lo eterno. No es posible en este pensamiento el *no-ser* de Zambrano, *lo otro*, es absorbido por el *ser* y transformado en realidad a través de la poesía. Se hace justicia amorosa a lo invisible, en la palabra poética de Elizabeth Schön. “¿Es posible que el amor sea brisa porque en lo esencial de la imagen no privan los contrarios?” (*ibidem*: 18)

Para ambos pensamientos, la poesía conlleva una realidad en la que, como diría Zambrano: “todo tiene derecho a ser hasta lo que no ha podido ser jamás.” (2005a: 23) La diferencia está planteada en las categorías filosóficas que cada uno ha utilizado para nombrar, pero la intención en ambos parece ser la misma: Ampliar el *ser* descubierto por la filosofía. Para María Zambrano, porque el *ser* está siempre referido al *no-ser* y por tanto acompañado de *lo otro*, que pulsa por ser; para Elizabeth Schön, porque el *ser* en la palabra lo abarca todo, es siempre posibilidad de ser.

Lo que permite el descubrimiento del *no-ser*, para el pensamiento zambraniano, es el amor, como potencia que moviliza al *ser* a salir de sí mismo, en busca de la presencia que

ama, presencia que abre la conciencia, por la ausencia que deja cuando intenta ser atrapada. Y de allí el delirio de la poesía, que quiere abarcarlo todo, *ser* y *no-ser*, sin renunciar a nada.

Las cosas están en la poesía por su ausencia, es decir, por lo más verdadero, ya que cuando algo se ha ido, lo más verdadero es lo que nos deja, pues que es lo imborrable: su pura esencia. Y la misma realidad se encubre a sí misma. Además, con este juego de ausencia y presencia, las cosas se nos aparecen sumergidas en el flujo del tiempo; se nos muestran como naciendo y tornando a nacer. Su presencia es un milagro, el milagro primero de la aparición de las cosas. Poesía es sentir las cosas en *status nascens*. (*ibidem*: 110)

Para Elizabeth Schön, es el amor lo que hace que el *ser* pueda darse, sin contradicción en la palabra, la metáfora es “irrompible” y conduce a la creación de una realidad nueva. Su condición de ser “la casa del *ser*” no involucra ninguna oposición. La palabra poética es posibilidad infinita de nombrar lo invisible, acercarlo a lo visible y establecer una relación armónica entre ellos. Esto es posible por el surgimiento en la poesía de la palabra amorosa, no limitativa, propensa a la apertura en la infinitud.

Ser y la palabra ama. *Ser* y la palabra toca el cielo. Ambos en silencio unívoco, sin división alguna, sin exigencias, dejando a la figuración *ser* lo suficientemente *ser* para *ser* en el *ser* y para los demás. (Schön, 2003 a: 29)

El delirio poético no es una noción manejada por el pensamiento de Elizabeth Schön; sin embargo, cuando la autora habla sobre su dramaturgia, alega que el tiempo de los personajes es el tiempo de la interioridad, de lo que podemos deducir -a la luz del pensamiento zambraniano- que el orden dado en la metáfora proviene de la necesidad interior del personaje, como respuesta a un tipo de razón que, por ser poética, es delirio. Delirio poético, porque no se pretende someter a la razón lógica, objetivadora, la forma de *ser* de los personajes. Y, reuniendo ambos pensamientos, cabe decir que es el delirio

lo que determina la conformación de los personajes, en entrega total a su interioridad, a las razones de su sensibilidad. Los personajes de Elizabeth Schön son sensibilidad poética en delirio.

Lo visible y lo invisible son contenidos en la poesía, porque hay en la palabra poética la razón necesaria para dejarlos *ser*. Es esta la gran coincidencia entre ambos pensamientos. La poesía, dice Zambrano: “expresa lo inefable en dos sentidos: inefable por cercano, por carnal; inefable, también, por inaccesible, por ser el sentido más allá de todo sentido, la razón última por encima de toda razón.” (2005 a: 109) En la poesía –considera Elizabeth Schön- se da aquello que “(...) sin hablar nos dice y sin decir nos deja en la intimidad lo intraducible de lo grandioso.” (2003b: p.s/n)

CAPÍTULO II

Elizabeth Schön en la dramaturgia venezolana

2.1.- Inserción de la dramaturga en el movimiento teatral venezolano de los años cincuenta y sesenta del siglo XX.

La dramaturgia de Elizabeth Schön está circunscrita a una época particular de su trabajo como escritora. Podríamos decir que el teatro dentro de la totalidad de su obra fue una circunstancia, pero es necesario analizar qué tipo de circunstancia, si, como plantea el crítico Rubén Monasterios (1990: 50), fue parte de la convocatoria de un hombre de teatro (Horacio Peterson) para que algunos intelectuales de las letras participaran de la dramaturgia venezolana, o si el movimiento teatral de esos años, por sí mismo, condujo a que hubiese en los escritores una valorización del significado de la palabra escrita para el teatro y una atención al mismo, o ambas cosas. También, en el caso de la dramaturga, otra de las motivaciones pudo haber sido una obra naciente que dentro de un contexto propicio comienza a encontrar su voz.

Elizabeth Schön vivió ochenta y cinco años (1921-2007), cincuenta y cuatro de ellos los dedicó a la escritura. Su trabajo con la palabra cultivó fundamentalmente la poesía, con un aproximado de treinta y cinco textos entre poesía, ensayo y teatro. Su dramaturgia es desarrollada entre el año 1956 y 1967 y, aunque menos extensa que su poesía, no puede decirse que haya una separación entre ambas, si consideramos que el fundamento de su teatro es fiel al fundamento de su pensamiento a lo largo de toda su obra poética.

La escritora, en el libro *Un enfoque crítico del teatro venezolano* (Monasterios: 1990), está incluida dentro del grupo de dramaturgos que pertenecen a la década de los cincuenta y

que “ya tenían una obra previa ampliamente reconocida en los campos del ensayo, de la narrativa y de la poesía” (53). En este capítulo, que lleva por título *Emergencia del teatro de inspiración nacionalista y universal*, Monasterios ubica un grupo de dramaturgos que, considera, “intentaron cambiar el aspecto de la dramaturgia nacional”, es decir, “trascender el criollismo” en el que se encontraba adormecido el teatro venezolano de la época. Ellos son: Ramón Díaz Sánchez, Alejandro Lasser, Ida Gramcko, Arturo Uslar Pietri, César Rengifo, Luis Julio Bermúdez y Elizabeth Schön.

En primer lugar, sostiene el autor, son escritores que de uno u otro modo se interesan por el problema del país y en general del problema humano universal. Subraya, además, que de este grupo, sólo dos tenían obra dramática escrita antes de los años cincuenta: César Rengifo, quien comienza a principio de los cuarenta a desarrollar una dramaturgia amplia de gran valor para el teatro venezolano, y Alejandro Lasser, que escribe teatro desde 1948 y pone en escena su última obra en 1967.

Entre ellos también vale destacar a Arturo Uslar Pietri, ya que en el conjunto de su obra como escritor, la dramaturgia ocupa un amplio espacio, pero, según el criterio de Monasterios, es poco brillante comparada con sus dotes de ensayista y narrador. Situados en este grupo están, además, Luis Julio Bermúdez, hombre de teatro, con un tránsito muy corto por la dramaturgia venezolana; Ramón Díaz Sánchez, principalmente novelista y ensayista; Ida Gramcko y Elizabeth Schön, ambas poetas y con un número similar de piezas escritas para teatro.

Ida Gramcko en los años cincuenta era una poeta conocida con, al menos, cuatro poemarios publicados. Elizabeth Schön publica su primer poemario *La gruta venidera* (1953), y tres años después recibe el Segundo Premio de Teatro del Ateneo de Caracas por su primera pieza *Intervalo*, que es estrenada años más tarde en el Primer festival de Teatro Venezolano,

con puesta en escena de Horacio Peterson. Como algunos críticos señalan, los puntos de encuentro entre las dos escritoras, no sólo responden a la amistad y a los vínculos familiares, sino a la poesía, género que cultivan y que se hace presente en la dramaturgia de ambas. Ida Gramcko tuvo, según indica Elizabeth Schön en una entrevista, un significado importante, sobre todo en relación con su primer poemario, *La gruta verdadera*, pero su influencia sobre la incipiente escritora se circunscribe a la motivación que le ofrece para que haga público su primer libro y no a cuestiones fundamentales de carácter formal o de contenido.

De esta manera, Elizabeth Schön se encuentra publicando sus primeros poemas, y luego su primera pieza para teatro, en una Venezuela movilizada por un ambiente propicio para la creación. Tiene sentido pensar que las circunstancias que se producen en el teatro venezolano en los años cincuenta hayan despertado un interés especial en los intelectuales de la época, más aún si contaba Venezuela con la incorporación de creadores foráneos que no sólo participaron del teatro, sino que fueron fuente de actualización del mismo. Alberto de Paz y Mateos (español), Jesús Gómez Obregón (mexicano), Juana Sujo (argentina) y Horacio Peterson (chileno), dan un vuelco al acontecer teatral, promocionando obras, tanto de autores extranjeros como venezolanos, y trabajando durante años con los grupos que conformaron y con instituciones que fueron creadas a partir de intereses mancomunados. También Horacio Peterson, creador y director del Teatro del Ateneo de Caracas en 1952, junto al esfuerzo de todo un colectivo que ya se conformaba en profesores, alumnos y nuevos grupos, impulsó la realización, por primera vez, en el país de festivales de teatro venezolano.

En el transcurso de los doce años en los que la poeta escribe teatro y a propósito del clima de transformación, se realizan tres festivales de teatro venezolano; en dos de ellos participan las obras de Elizabeth Schön. El Primer Festival (1959) pone en escena quince obras de catorce autores: *Réquiem para un eclipse* de Román Chalbaud, *La Balandra Isabel* de

Meneces, *Cara é santo* de Mariano Medina Febres, *Juan Francisco de León* de José Ignacio Cabrujas, *Intervalo* de Elizabeth Schön, *El vendaval amarillo* y *Soga de niebla* de César Rengifo, *Mónica y el florentino* de Isaac Chocrón, *Merecure* de Vicky Franco, *Abigail* de A. E. Blanco, *La virgen no tiene cara* de Ramón Díaz Sánchez, *El Puntal* de Víctor M. Ribas, *Chuo Gil* de Arturo Uslar Pietri, *Almas descarnadas* de Ayala Michelena y *Los muertos no pueden quedarse en casa* de Pedro Berroeta.

Intervalo es el segundo trabajo de Elizabeth Schön que se hace público y el primero como dramaturga, las circunstancias colocan a esta obra junto a la de dramaturgos de la talla de César Rengifo y otros que irán ganando, sustancialmente, peso dentro del teatro venezolano, como son: Cabrujas, Chocrón y Chalbaud. La pieza, que dijimos anteriormente, había sido premiada en 1956, pero no fue publicada sino hasta 1971, cuando Monte Ávila Editores la incluye en el libro *13 Autores del nuevo teatro venezolano*.

El segundo festival acontece en 1961. Señala Monasterios que hasta el momento el teatro venezolano había preferido “los temas sociales, morales, filosóficos, psicológicos e históricos”(69), pero que de repente, “decide meterse de lleno en política”. La pieza con que participa Elizabeth Schön en este festival es *Melisa y el yo* (escrita en 1958, puesta en escena por el Teatro Nacional Popular, bajo la dirección de Horacio Peterson y publicada por Monte Ávila Editores en el libro *Teatro. Elizabeth Schön*, en 1977). Ciertamente, el tema político se expresa en esta pieza y será la única vez en su teatro. Sin embargo, más adelante, cuando ampliemos este análisis, veremos de qué manera particular se inserta el tema.

En el segundo festival se reduce la participación; de catorce dramaturgos pasan a ser diez los que tienen este privilegio: José Ignacio Cabrujas con *Los Insurgentes*, César Rengifo con *Lo que dejó la tempestad*, Luis Peraza con *Reciedumbre*, Álvaro Dobles con *Regina*, Pedro Berroeta con *La farsa del hombre que amó a dos mujeres*, Vicky Franco con *Sesgo*,

Gilberto Pinto con *El rincón del diablo*, Román Chalbaud con *Sagrado y obsceno*, Isaac Chocrón con *Una mínima incandescencia* y Elizabeth Schön con *Melisa y el yo*.

Luego de este festival, la escritora logra otro reconocimiento en el campo de la dramaturgia: *La Aldea*, pieza escrita en 1960, obtiene el Segundo Premio en el V Concurso de Ensayo, Cuento, Poesía y Teatro de la Universidad del Zulia en 1966 y es publicada por la editorial de la universidad en 1967. No tenemos conocimiento de que esta pieza haya sido montada. El tercer festival no incluye ninguna de las obras de Elizabeth Schön, sobre esta circunstancia no hemos encontrado información que explique su causa.

Antes de continuar escribiendo para teatro, la autora publica dos poemarios. En 1962: *En el allá disparado desde ningún comienzo* y en 1965: *El abuelo, la cesta y el mar*, hasta este momento su dramaturgia y su poesía van de la mano en términos cuantitativos. En 1967, escribe sus tres últimas piezas, todas con un formato similar que en apariencia podrá verse como una trilogía, por tener en común el ser obras breves que tratan el tema de la pareja, la comunicación y lo lúdico-poético en el diálogo, estas piezas que llevan por título: *Al unísono*, *Jamás me miró* y *Lo importante es que nos miramos*, posteriormente son publicadas por Monte Ávila Editores en el libro, *Teatro. Elizabeth Schön. (1977)*. La primera es estrenada en 1971 en el Primer Festival de Teatro Breve, realizado por Arte de Venezuela, bajo la dirección de Levy Rossell y la segunda es puesta en escena en 1972, por el mismo grupo y bajo la misma dirección. La última de ellas *Lo importante es que nos miramos*, en principio llevaba por título *Diálogo para actores con siete climas emocionales*. Desconocemos la causa del cambio de título y no hemos encontrado registro alguno de puesta su en escena. Sin embargo, sabemos que fue realizada una lectura de la pieza por Aquiles Nazoa y Elizabeth Schön, en el programa de televisión *Las cosas más sencillas*, de Aquiles Nazoa, transmitido en 1974 por el canal 5.

Se debe señalar, además, que Elizabeth Schön escribe otras tres obras de teatro, nombradas por Lorena Pino, en su libro *La dramaturgia femenina venezolana: siglos XIX y XX. Antología* (1994), y que se titulan: *La mudanza* (1962), *La pensión* (1964) y en 1970 *La nube y el limpiabotas*. Según un artículo publicado en la revista *Centromolinos* (2003), escrito por Eddy Díaz Souza, *El limpiabotas* y *la nube* fue concebida especialmente para el Teatro Tilingo, con puesta en escena de Julio Riera, pero el acceso a esos textos resulta difícil, por no encontrarse publicados, probablemente aún sean manuscritos. Esta información sirve de referencia para confirmar que la dramaturgia schönniana, pertenece a un período de su trabajo como escritora, pues la totalidad de lo que posteriormente será su obra está consagrada fundamentalmente a la poesía y en menor medida al ensayo poético.

2.2.- Reflexiones y criterios más representativos acerca del universo dramático schönniano

Retomando la problemática planteada por Rubén Monasterios, en referencia a los autores que incursionaron brevemente en el teatro venezolano, queremos desarrollar algunos argumentos que amplíen la posibilidad de ver la dramaturgia schönniana no sólo a la luz de las condiciones externas, visión que limita las causas del desarrollo de este teatro a las posibilidades que ofrecía una época. Probablemente en otros de los casos que somete Monasterios a revisión, dentro de este grupo, haya suficientes razones para verlo así. En lo que se refiere a Elizabeth Schön, consideramos justo reconocer la correspondencia con el resto de su obra y lo que esta correspondencia implica.

Como nos parece que no hay escisión alguna entre teatro y poesía, y que la dramaturgia fue parte del hacer poético, en un primer período de su labor creadora, creemos probable, por su forma de asumir la escritura, que su obra haya ido dejando de necesitar personajes para exponer sus fundamentos. El contenido de la dramaturgia es fiel a la poesía, lo que nos hace deducir que su paso por el contexto dramático fue tan importante como para ayudar a sembrar su estancia en el contexto lírico.

Es este un teatro en el que la palabra poética tiene un valor fundamental, pero no podría encerrarse, según nuestro criterio, dentro del término Teatro Poético. La diferencia estriba en que el Teatro Poético prefiere los argumentos provenientes de leyendas o mitos y generalmente se escribe en verso (como el teatro de Ida Gramcko, por ejemplo), en cambio, la dramaturgia schönniana carece de ambas características; además, parece más acorde con el pensamiento de la autora una intención inversa, una poesía haciéndose teatro. No obstante, resulta atractivo situar su dramaturgia en el Teatro Poético, porque el peso de la poesía y su carácter subjetivo facilitan esta lectura. Posiblemente lo que se plantea como dificultad en la

obra de Elizabeth Schön sea justamente su resistencia a quedar atrapada en un género. En su libro *Estudios sobre teatro venezolano* (2006), el profesor Leonardo Azpárrren Jiménez dedica un breve comentario a la obra de las dramaturgas, dentro del capítulo titulado: *Apuntes sobre 25 años de dramaturgia venezolana*. Este apartado establece que la obra de Elizabeth Schön, al igual que la de Ida Gramcko, pertenece al Teatro Poético, pero el autor no desarrolla ningún argumento en el que justifique tal definición, unificando ambas dramaturgias en términos poco claros y dejando situado al teatro de esta escritora en un espacio que no termina por abordarse.

Si algo caracteriza a estas piezas, es la facilidad que ofrece a críticos y estudiosos del tema para la elaboración de múltiples lecturas. Acaso esa tendencia amoroso-intuitiva que tenía la autora le permitía tomar diferentes tonos, para transformarlos en algo único y heterogéneo, y es eso, quizás, lo que permite partir de escenarios tan diversos al momento de procurar una lectura. Sin embargo, lo que se presenta abierto suele en ocasiones seducir hasta el delirio.

El hecho de que Elizabeth Schön sea, dentro del grupo propuesto por Rubén Monasterios, una escritora sin una obra consolidada, para el momento en que comienza a escribir teatro, podría indicar que su incursión en el género, además de contar con los atractivos antes expuestos, pertenece a la búsqueda de una voz propia. Efectivamente, al cabo de doce años entre poesía y dramaturgia, la obra de Elizabeth Schön, se ubica principalmente en el contexto lírico, pero su paso por el teatro tiene una importancia vital para la conformación de la totalidad de su trabajo creador.

Los estudios realizados a su dramaturgia han estado centrados, en su mayoría, en una necesidad de ubicarla dentro de los estilos de vanguardia. Es común conseguir lecturas que parten del Surrealismo, Simbolismo, Teatro del Absurdo, o como teatro de estructura experimental que busca romper con problemas formales en la escritura y en la puesta en

escena; un estudio más actual se ha configurado en el marco de la posmodernidad. La dramaturga al ser entrevistada nunca niega estos juicios, al contrario, su condición amorosa de integración juega con la imaginación de cualquiera que se anime a interpretar su obra; pero tampoco se siente totalmente comprometida con ninguno de ellos, como para poder decir que su trabajo pueda incorporarse, con exclusividad, a algo preestablecido. La perspectiva de la experiencia creadora schönniana parece tener otro interés, uno particular y fundamental, que creemos se refiere a la poesía como tal, aun cuando haya sido tocada por las influencias de las vanguardias.

Elisa Lerner, en un artículo publicado en la revista *imagen* titulado *Extraños espantapájaros metafísicos* (1967: 5), define de audaz para el nuevo teatro del país la dramaturgia de Elizabeth Schön, porque en ella ve la “trascendencia de la palabra poética”. Sobre *Intervalo*, *La Aldea* y *Lo importante es que nos miramos*, sostiene la autora, que hay en estas piezas “delicadeza teatral”, “encanto poético” y un hecho teatral que no acontece con inocencia. La valoración de Elisa Lerner tiene como postura una mirada al teatro, sin olvido de la poesía que lo conforma. Esta dramaturgia, en la que encuentra raíces de Ionesco y Kafka, está dada por símbolos que “lejos de transformarse en un acto de soberbia de la imaginación” pertenecen a un trabajo profundo, arduo y eficaz en su tratamiento.

Entre el grupo de estudios que identificamos como más importantes, por extensos y profundos, dirigidos a su teatro, están: el de Rubén Monasterios, ya mencionado anteriormente; el de Susana Castillo en su libro *El desarraigo en el teatro venezolano. Marco histórico y manifestaciones modernas* (1980); el capítulo dedicado por Margara Russotto en *Bárbaras e ilustradas. Las máscaras del género en la periferia moderna* (1997); y *Una re-interpretación de la obra dramática de Elizabeth Schön en el marco de la posmodernidad* (2008) de Penélope Hernández Lara. También Hanni Ossott dedicó un ensayo a la poética de

Elizabeth Schön, titulado *Memoria de la tierra y memoria del ser* (Ossott, 2005: 53), que aclara con agudeza la poética schönniana; Yolanda Pantin, María Antonieta Flores, Luisana Itriago y Edgar Vidaurre dieron seguimiento a su obra a través de diversos escritos, que como los de muchos otros poetas y críticos han intentado dilucidar un universo poético, catalogado muchas veces de abstracto, misterioso, intuitivo, evocador y visionario. Todos estos estudios ilustran muchos de los temas, abordados por la dramaturgia schönniana. La revisión de algunos de ellos nos permitirá hacernos de una visión más profunda y amplia, además de enriquecer el tema que nos interesa desarrollar.

Aparte de la visión histórica que proporciona Rubén Monasterios y de sus argumentos para situar la dramaturgia schönniana dentro de lo que llama “una dramática muy personal”, vinculada con el Teatro del Absurdo y el teatro surrealista, interesan otros planteamientos que hace sobre la dislocación de la realidad a través del diálogo. Denomina como características de estas piezas a lo insólito, lo alógico y lo ubicuo, donde “el tiempo no existe” por ser “un concepto ambiguo y vago”. Según su juicio, “el yo de los personajes cierra las ventanas que lo vinculan a la realidad se quiebra la triste y objetiva bi-polaridad mente-ambiente y los personajes se retraen a un transitorio ciclo mágico” (1990: 65), esto trae como consecuencia que las piezas sean herméticas y que por participar de un universo donde las acciones se producen mágicamente, la puesta en escena no sólo promete una gran dificultad, sino que además se corre el riesgo de que, finalmente, lo que pueda comunicarse no vaya más allá de “una serie de bellas palabras”. En un artículo sobre *La Aldea*, desarrolla los siguientes argumentos, que luego serán eco para su concepción de todo el teatro schönniano:

Solamente desatando la imaginación puede uno formarse una idea, a partir del texto, de lo que podría llegar a ser *La Aldea* en el escenario de un teatro, y precisamente por ello es una obra que en su realización no acepta términos medios: si no cae en manos de un director muy

creativo, de grandes recursos, que la resuelva en todas sus sutilezas, detalles y misterios, a los más sensitivos de los espectadores, si acaso después del espectáculo, les quedará el recuerdo de haber escuchado durante algún tiempo una serie de bellas palabras inteligentemente ensambladas para crear cadencias insólitas del lenguaje, y la cuasi percepción de haber estado en el borde de un mundo diferente e inaprensible. No es esta una propiedad exclusiva de *La Aldea*, sino de todo el teatro de Elizabeth Schön, pero aquí adquiere marcado énfasis. (Monasterios, 1968: 113)

Parece ser, por el juicio de Monasterios, que éste ha estado en lo que él mismo llama “el borde” del teatro schönniano, pues si bien es cierto que no es un teatro realista, en lo convencional del término (recordemos que para la autora la poesía hace realidad), abre posibilidades numerosas para que un director juegue a ponerlo en escena.

Al igual que su poesía, la dramaturgia de Elizabeth Schön, puede resultar crítica, sobre todo en el caso de *La Aldea* (su obra más larga), la condición de “gruta” en que se ha de sumergir cualquier lector o espectador es permanente a lo largo de toda su obra.

Para Margara Russotto, en el capítulo *Música de las esferas: La poética abstracta de Elizabeth Schön*, esta poesía está determinada a “explorar áreas inéditas, difíciles o poco comunes, ofreciendo imágenes de un mundo hermético y primigenio” (1997: 74). Su estudio está dirigido hacia una visión de género, que resalta lo que llama una “voracidad ontológica y trascendentalista”, una “destrucción del subjetivismo lírico” y una “reiterada proliferación de simbolizaciones femeninas (grutas, cavidades, cestas, cuencos, cisternas)” que, sin embargo, por no tener asidero en un yo (en el caso de la poesía) se transforma en una suerte de “resonancia atmosférica”, que termina por enrarecer los paisajes poéticos. De su dramaturgia, esta autora revisa, con el particular interés antes mencionado, la pieza *Al Unísono*, leyendo en ella “una postura abiertamente irónica” y una manera de exponer lo femenino, disminuido en su capacidad de comunicación, sumándose en este último juicio a la postura asumida por

Susana Castillo, en referencia a esta misma pieza, en *La risa de nuestras medusas* (1992: 45-46).

Podemos ver, también, en *Al Unísono*, una manera de comunicación nada usual que, desde su rareza, se termina por concretar en un vínculo amoroso, como si la posibilidad de encuentro de los personajes se diera más por un ritmo del sentir en la conversación que por una razón lógica.

El capítulo 5 del libro *El desarraigo en el teatro venezolano. Marco histórico y manifestaciones modernas* (1980), titulado *Dramaturgia femenina*, de Susana Castillo, en torno al desarraigo en el teatro venezolano, posee una primera parte dedicada a la dramaturgia schönniana. El texto pertenece a un conjunto de reflexiones que tienen como propósito un enfoque sobre las maneras en que el teatro es objeto de las circunstancias sociales. Con el subtítulo *En busca de una armonía cósmica: Elizabeth Schön* (1980:125), la autora revisa cada una de las piezas de teatro a la luz del Simbolismo. Es aquí donde se lee una cita, referente a una entrevista (no se especifica la fuente, sólo el año: 1972) en la que la dramaturga dice que la vida se le da como una inconexión, frase que ha sido utilizada, en más de una ocasión, para sustentar que su teatro, y especialmente las tres últimas obras breves, tiene como fundamento la crítica a la imposibilidad de lo humano para establecer una comunicación verdadera. Creemos, por las lecturas a su obra, a sus entrevistas y en particular a su ensayo poético-filosófico: *La granja bella de la casa* (2003) -que recoge con palabra clara el fundamento de su poética- que el planteamiento sobre la inconexión es inseparable de la posibilidad de encuentro que propone la autora, y que sus personajes, así como los hombres, gozan de la libertad para tomar o dejar pasar la oportunidad del vínculo.

Esta inconexión representa “desarmonía” y “alienación” para Susana Castillo, quien además sugiere una evolución de este teatro más allá de los enunciados simbolistas y lo

cataloga de ecléctico: “Dicha evolución es perceptible en el abandono del argumento, el prescindir de la psicología, y sobre todo, en el tratamiento del tiempo, y por ende, del espacio” (1980: 127). Debemos decir también que la relación de la dramaturgia de Elizabeth Schön con el concepto bergsoniano del tiempo ha sido un punto a tratar en varios estudios realizados a sus piezas. Cuando la crítico revisa el suceder del tiempo en las piezas, su visión está centrada en los postulados de Bergson que, según el poeta Edgar Vidaurre (amigo y editor de algunos trabajos de Elizabeth Schön), confiesa la poeta como los más cercanos.

En este caso los personajes schönianos son mirados a través del desarraigo, consecuencia de la falta de inserción en la sociedad, específicamente del artista, o de la persona poseedora de una sensibilidad despierta, necesitada de vínculos profundos, que vayan más allá del trato superficial dado socialmente. Y la soledad se relaciona con la incomunicación, que termina por dirigir al personaje hacia su interioridad, caracterizada por un mundo hermético, cargado de símbolos y de poesía. Para la autora, hay en las piezas un interés por el encuentro con una realidad superior y es la intuición más que la razón, lo que permitiría a los personajes cumplir sus anhelos. La “armonía cósmica” se da en la metáfora alegórica de la naturaleza y en la posibilidad implícita de trascendencia de lo efímero y lo superficial.

Coincidimos en que la “búsqueda de una armonía cósmica” está presente no sólo en la dramaturgia schöniana, sino en toda su poética, la continua alusión a lo infinito del cosmos, a la visión metafísica de la vida y del universo, lleva consigo aquello que Hanni Ossott dice en *Memoria de la tierra y memoria del ser*:

(...) Si bien podemos advertir que la poesía de Elizabeth Schön toca espacios que desbordan la condición humana: el cosmos, el *ser*, el fuego primordial, ella atrae hacia el hombre las imágenes trascendentes y las inserta en el ámbito de la cotidianidad. La tierra no es olvidada. El

misterio del *ser* no es lo inalcanzable e inabordable, él se da cálidamente en nuestro vivir. No hay pues un cielo para el *ser* y una tierra para los hombres sino la íntima comunión entre lo trascendente y la realidad; esa íntima comunión entre lo trascendente y la realidad. Esa íntima comunión entre el *ser* y el vivir está expuesta en un tono que excluye toda desgarradura. (Ossott, 2005: 59)

Cuando en la entrevista realizada por Belkis Arredondo: *Elizabeth Schön o el intervalo del acróbata* (2001: 45), se aborda el tema de las vanguardias, específicamente Simbolismo y Surrealismo, la dramaturga expresa que al salir un libro a la calle deja de pertenecer a quien lo escribió y surgen búsquedas que muchas veces no tienen conexión estricta con lo escrito. Sobre si sus piezas son simbolistas, la autora alega que “en el fondo es la lucha entre la imagen y la parte real de la vida” y más adelante anuncia que hay “dos realidades encontradas” en *Intervalo*. Destacamos este último comentario, porque a lo largo de las entrevistas efectuadas a la autora se puede notar como, sin negar las lecturas que se han realizado a su obra, busca ubicar sus argumentos en el sitio que considera más importante. Otro ejemplo que aclara su posición es, en la misma entrevista, su respuesta acerca de los enunciados del Teatro del Absurdo que, según Arredondo, algunos estudiosos conciben como el mejor lugar para la apreciación de sus piezas. Dice la autora:

En general, el hombre siempre ha sido bastante absurdo. No hay nada más absurdo que el teatro burgués. Nada más absurdo que el teatro griego (...). Delinear esas corrientes es complicado. (Arredondo, 2001: 47)

Esto sin considerar que el Teatro del Absurdo lleva consigo la queja del hombre de una época que se mira a sí mismo cargado de ansiedad, pesadilla, lleno de dudas e incertidumbre, abandonado en un universo inexplicable, sin posibilidad de restaurar la comunicación y con el cansancio de la inconexión. La obra schönniana carece de muchas de estas características y cuando plantea la inconexión, siempre lleva implícita, a través de una especie de fe, que la

conexión y la comunicación son posibles, si se atiende de manera correcta a ello. Podríamos decir que la estructura de su universo poético está dada por lo que llama Margara Russotto “la armonía cósmica vinculada a la imaginación espacial, donde cada cosa se consume, transforma y renace en otra” (1997: 75-76). Lo absurdo de su teatro se desprende de la ausencia de razones lógicas en las relaciones que establecen los personajes. Cuando la sensibilidad es expuesta en tiempo poético sin ser sometida a la lógica del tiempo cronológico se percibe como absurda; la lógica de las piezas está referida al proceso interno de los personajes. Esta forma de concebir el teatro es totalmente conciente, la autora asume los riesgos referentes a la ruptura del tiempo, porque el tiempo que importa exponer es el que está más allá de cualquier acuerdo tácito o predeterminado en la conciencia.

En *La Aldea* como en *Melisa y el yo* se sigue el proceso de que sea la interioridad la que brote. Y no someter la interioridad a una elaboración lógica, racional, temporal.

En *Intervalo* hay una conexión entre la estructura del diálogo que me va llevando a que sea cada vez más la interioridad la que responda y quien reciba mayormente esa fusión. Es casualmente en *Jamás me miró*, donde los personajes están fuera del tiempo lógico y racional. Están sometidos a la interioridad de ellos mismos. Hablan de acuerdo a lo que viven en su inconsciente, y el recuerdo se hace tiempo, que no se somete a ninguna lógica, ni tiempo ni de diálogo, sino a la lógica del tiempo interior del personaje, que salta, que traspone los tiempos. De repente es el padre y no es el padre, sino es el hijo que muere y no se sabe cuál. Esa fue la vía que yo llevé. Esa es la proyección que tiene mi teatro como estructura de diálogo y como estructura de tiempo y de espacio. (Arredondo, 2001: 52)

Por otro lado, insiste Arredondo en preguntar, a la luz del Surrealismo, cómo llegó el estilo a hacerse propio de la dramaturga. Elizabeth Schön alega no haber tenido conciencia de lo que ocurría con las imágenes en *Intervalo* (recordemos que es su segundo trabajo poético y el primero de su dramaturgia); esta conciencia llega luego de escribir poesía y de aclararse así, como en la imagen poética no hay opuestos, que a partir de ella surge una nueva realidad sin

contradicción. Si es esto el Surrealismo, la poeta asume estar ligada a él. Los fundamentos de este estilo se establecen en el automatismo psíquico como proyección del inconsciente, en busca de una revalorización de la imaginación y de un cierto orden, que pertenece a la interioridad y que formalmente no tiene límites previstos, sin embargo, la actitud surrealista proviene de una conciencia de fisura en lo humano y de una búsqueda de libertad centrada en el hombre mismo.

Los fundamentos de la obra de Elizabeth Schön están asentados en la creación de imágenes, que no sólo transforman la realidad en una nueva, sino que permiten el encuentro entre lo real visible y lo real invisible, ¿qué es lo invisible en la obra de la dramaturga? Un cosmos latente que abarca lo humano y lo sobrepasa infinitamente. El inconsciente aflora todo el tiempo en los personajes, pero hay en ellos un trasfondo metafísico, que matiza ese lugar desconocido de la psiquis, como si de allí brotara una sabiduría con un orden universal. Su obra da cuenta de una realidad más allá de la existencia que intenta superar la ruptura entre lo dado a la conciencia y lo que fluye y conecta con algo *otro* que, para la poeta, también es real. Sí, hay en la obra schönniana mucho de Surrealismo, pero no hay en el Surrealismo la actitud religiosa que inunda el teatro de Elizabeth Schön.

El análisis de Penélope Hernández Lara parece tener sus orígenes en su trabajo de grado, en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, titulado: *La discontinuidad del tiempo en la obra dramática de Elizabeth Schön* (2000), que amplía en su investigación de post grado. Muchos de los argumentos que la autora desarrolla, desde su primer trabajo, continúan latentes en un artículo publicado en la revista *THEATRON* que lleva por nombre: *Una re-interpretación de la obra dramática de Elizabeth Schön en el marco de la posmodernidad* (2008: 109). Este estudio centra su atención en la estructura de la dramaturgia, considerando que: “Es lo discontinuo del tiempo, esa fragmentación en su obra, la estrategia

dramaturgística que permite trastocar lo habitual para descubrir lo desconocido” (2008: 110), con esta estrategia –sostiene la autora- se inserta el teatro schöniano en la posmodernidad. Lo no continuo del tiempo, el cambio, lo no lineal, la apertura a lo contradictorio, lo múltiple, “el eclecticismo en la representación del mundo”, lo plural y lo transformador, la imprecisión y la ambigüedad son parte de lo que permite una re-lectura de esta dramaturgia, desde los postulados de la posmodernidad. Para Penélope Hernández, la contribución de Elizabeth Schön al teatro de los años sesenta “fue la de indagar en temas de reestructuración de las concepciones cotidianas del mundo, valorando lo imaginario y lo metafísico” (2008: 109). Desde la postura posmoderna, en relación con la noción de progreso lineal y con la caída de los meta-temas humanos evolucionistas, puede abrirse el debate sobre la dramaturgia schöniana como propone la autora, pero consideramos pertinente tomar en cuenta que si bien en el proceso formal de la escritura, la dramaturga “juega con las agujas del reloj” creando una nueva concepción del tiempo y por tanto de la realidad, también podría decirse que el discurso de Elizabeth Schön es un meta-discurso, polémico, religioso, pero meta-discurso al fin, pues la autora no tiene como interés el escepticismo y la fragmentación en la que se asienta la posmodernidad, sino, por el contrario, sus argumentos retoman las reflexiones pre-socráticas en torno a la conexión con lo originario como totalidad.

Encontramos, entonces, que los estudios realizados a la obra schöniana, en su mayoría, tienen una correspondencia, más o menos acorde, con el pensamiento de la autora. En particular, el poeta Edgar Vidaurre explica con claridad el carácter metafísico de su poética, carácter este que marca, según nuestro criterio, profundamente, todo el proceso creador de Elizabeth Schön. Pensamos, además, que es en la palabra poética que da cuenta de *algo* sagrado, donde el amor se hace presente como una fuerza perdurable en toda la extensión de su obra.

A lo largo de toda su obra y de su vida, esta poeta nos ha venido mostrando que el silencio contiene la palabra, que el *ser* es a su vez contenido por la nada, que no hay oposición (...) que lo contenido no puede ser separado de lo continente, que no estamos excluidos ni desterrados de la totalidad bajo el angustiante argumento de que el ser del hombre es la nada del *ser*, para ser de nuevo acogidos y sostenidos por la nada que lo sostiene todo. (...) (Vidaurre, 2006: 165-166)

(...)En el caso de nuestra poeta, ella instaaura, además de la trinidad conformada por el *ser*, el *alma* y la *nada*, la trinidad del hombre, los cielos, y la tierra. (*ibídem*: 167)

La dramaturgia de Elizabeth Schön está impresa de una creencia profundamente religiosa que sin dejar a un lado el dolor que produce el movimiento de *Eros* en la vida de todo hombre, carece de angustia porque tiene fe. Fe en la palabra poética porque ésta encuentra la manera justa de expresar lo infinito, lo trascendente. Las palabras de la escritora lo confirman cuando en una entrevista le preguntan sobre el sereno optimismo de su última obra (En referencia a *Incesante aparecer*. 1977):

Soy creyente y quizás eso me diferencia mucho de otros poetas. Y lo soy por quiebre de mi propio mundo. Cuando uno muere en vida y vuelve a nacer, como me ocurrió a mí, uno cree. (Comerlati: 1977)

2.3.- Teatro y poesía. Datos biográficos

Nunca creí que el cielo fuese una distancia. Las separaciones de la vida lo descentran todo.
Elizabeth Schön.

La biografía de Elizabeth Schön es un trabajo por hacer, el estudio de su obra se ha dado de manera fragmentada y los datos sobre su vida se pueden encontrar en entrevistas o en textos que los desarrollan parcialmente. Entre sus últimas entrevistas se hallan descripciones de momentos de su vida, en relación estrecha con su obra, pero muchos aspectos quedan en el vacío. Incluso en los estudios más serios, que incluyen una cronología de su trabajo, hay disparidad de fechas, tanto en lo que concierne a la publicación de sus obras como a la puesta en escena de algunas de sus piezas.

Nuestro criterio de selección de fechas tiene como punto de partida la reiteración, es decir, las fechas que se repiten en varias fuentes han sido tomadas como correctas, pero creemos que se precisa un esfuerzo que investigue más profundamente las relaciones entre los distintos géneros que adopta su obra.

El acercamiento a ciertos sucesos de su vida ha resultado de gran ayuda para formular nuestro trabajo, pues la autora se reconocía como dotada de una particular percepción, lo cual responde –según nuestro criterio- a muchas de las características intrínsecas a su dramaturgia.

Nunca pude distinguir la muerte de la vida. Para mí están juntas. Mis primeras apariciones suceden después de que se muere mi madre, después de lo cual me fui a vivir con la abuela. Decían que en esa casa había muertos. Una pared no es lo inamovible que se piensa. Con mi primera aparición observé que todo era blando, de cal, de seda. Algunas personas asomaban su cara en esa blandura. “¿Quién se metió en el cuarto de papá?”, me preguntaba. “¡Con qué suavidad entró! No oí pasos, no oí nada”. Yo tenía fe en Dios. ÉL lo componía todo. Si me faltaba algo, Él lo solucionaba. Cuando Lindbergh pasó, pensé que era una mariposa. ¿Cómo va a andar un hombre dentro de una mariposa? ¡Cosas de Dios! Si el cielo era la falda de la Virgen, ¡cómo no iba a

estar Dios en todas partes! Yo veía que a nadie más le pasaban estas cosas. ¡Y cómo le iba a decir yo a la gente que caminaba en el aire! Nadie lo iba a creer. La realidad no tiene dobleces. (Ramírez: Dic 2004-Ene 2005: 09)

Elizabeth Schön nace en Caracas, en la parroquia de Altagracia en el año 1921. Huérfana de madre a los ocho años, la muerte imprime una connotación importante a su vida y a su obra. Por provenir de una familia que, según la escritora, era muy religiosa, la presencia de una visión metafísica de la vida va a ser fundamentada y tomada como eje esencial en su trabajo con la palabra, lo que dentro del contexto literario venezolano del siglo XX va a representar un caso bien particular.

Yolanda Pantin, en su *Estudio preliminar a La granja bella de la casa* (2005: p.s/n), ubica a la escritora en lo que llama “el lugar apartado que inevitable y afortunadamente condiciona el hecho de ser mujer” (p.s/n). Desde este lugar compara el trabajo creador de Gego y de Elizabeth Schön: “permanecieron en su hacer callado” al igual que muchas otras mujeres venezolanas que hilaron sus discursos en respuesta a una manera de vivir.

Para resaltar este espacio de la mujer que consideramos corresponde principalmente a una época (aun cuando creemos late todavía en la institucionalidad latinoamericana de las artes y las letras el velo que cubre a la creación proveniente de lo femenino, como en tantas ocasiones han expresado Yolanda Pantin, Margara Russotto o incluso Susana Castillo, que con ojo crítico ven a la mujer en una lucha paciente con lo patriarcal), tomamos las palabras de Elizabeth Schön en una entrevista que le hizo Petruvska Simne, para BCV Cultural en respuesta a si le fue fácil comenzar a escribir:

A mí me decían que yo era muy bruta, que no servía para nada. Yo no sabía qué era esa nada, y me preguntaba ¿qué será esa nada que yo soy? Porque no me siento esa nada, y se lo dije a Alfredo y me dijo: ¡Ay! hija, pero tú tienes una imaginación... para qué te pones a pensar en

eso, escribe. Hasta que un día me puse a escribir, cuando terminé mi primera obra, *Intervalo*, se la di a Alfredo y me dijo: Niña, pero qué bueno es esto. Es muy bueno, voy a llamar a Horacio Peterson para que lo lea. Cuando Horacio Peterson lo leyó vino a mi casa y me miró extrañado y me preguntó ¿usted es Elizabeth Schön?, le dije: Sí ¿por qué?, ¡Ah!, porque yo pensé que la señora que había escrito *Intervalo*, era una mujer llena de joyas y pieles, y de zapatos caros, pero no una niña... porque tú eres casi una niña. (Simne, 2007 : 27)

Elizabeth Schön se casa con Alfredo Cortina (1903-1988), pionero de la radio en Venezuela, en 1940, a la edad de diecinueve años, él tenía treinta y siete. Alfredo, tío de Ida y Elsa Gramcko -cuenta la escritora- construyó en la casa de Los Rosales, donde vivieron a lo largo de todo su matrimonio, un cuarto de carpintería en el que pintaba, “escribía, arreglaba relojes, hacía zarcillos, fotografía” y recibía gustosamente a sus amigos con mucha regularidad: “hacía parrillas, disfrazaba a los invitados, era todo un anfitrión” (Ramírez, Dic 2004-Ene 2005: 12). Esta mujer que, creemos, por sus propias anécdotas, fue arropada por un hombre, que además de esposo ha de haber sido padre, encuentra un contexto propicio para comenzar a ser en esa “nada” que decían que ella era. La relación con lo invisible de la realidad toma un carácter de fundamento que se instala en su palabra poética. Resulta curioso que en un libro para niños titulado *Vuelven los fantasmas* (Franco, 2004: 106) se cuenta la historia de *Un fantasma de Hoy*, que tiene como lugar de aparición: la casa de Elizabeth Schön en Los Rosales. Cuenta la autora de este libro que los dueños de la casa no sólo veían el fantasma de una muchacha, sino que Elizabeth le hablaba suavemente aun cuando la imagen de la triste muchacha no parecía tener interés en comunicarse. Nos resulta imposible no establecer una conexión entre las vivencias metafísicas de la escritora y sus piezas teatrales, sobre todo cuando en dos de sus obras más largas hay personajes que, o son explícitamente invisibles, a los ojos de los que viven aferrados a una única realidad, o están tan cargados de imaginación que terminan por parecer apariciones de otro mundo, como es el caso del hombre

verde de *La Aldea*, o incluso todos los personajes que rodean a La Mujer y al Acompañante, salidos aparentemente del costurero de ella.

La poesía schöniana, así como su dramaturgia, tiene un modo de ser particular, que propone un raro equilibrio entre emoción y razón, pasando necesariamente por la fe. Y quizás por ser creyente, o por haberle sido concedido un don especial, la escritora funda toda su obra en las relaciones entre lo visible y lo invisible de la realidad, siendo fiel a lo que en su vida sucede. Es esto lo que nos obliga a pensar que acercarse a la vida de la poeta contribuye a entender el fundamento de su obra. Yolanda Pantin opina algo similar:

Escuchando hablar y leyendo a Elizabeth Schön caigo en cuenta que el valor que ella le da a las palabras en un sentido ético –siendo además que no hay separación entre su poesía y su persona, entre lo que ella piensa y lo que ella es-, se corresponde con la armonía entre todas las cosas del cielo y de la tierra. Armonía que ella logra de alguna manera comunicar y por lo que tanto conmueve su poesía, y su presencia. (Pantin, 2005: p.s/n)

La vida de Elizabeth Schön antes de estudiar música, literatura y filosofía, transcurrió también escribiendo. Sostiene la escritora que primero llegó la poesía y que el teatro fue mucho después. Desde pequeña escribía, aunque su primera publicación data de cuando tenía treinta y dos años. Este primer libro, titulado *La gruta venidera*, dice, está relacionado con sus estudios de filosofía en la Universidad Central de Venezuela; mientras preparaba un trabajo sobre la filosofía kantiana, escribía poesía en prosa. Fue Ida Gramcko quien abrió la posibilidad de terminar de dar un orden a lo que ya hacía mucho tiempo era importante para Elizabeth Schön: la poesía. En una entrevista, la escritora cuenta este descubrimiento que dio lugar al poemario *La gruta venidera* y que fue el principio del camino para quedar prendada de la palabra poética:

Vino Ida y me preguntó: ¿Qué son estas páginas? Ese es un trabajo que estoy haciendo. Si tú quieres leerlo, léelo. Entonces ella empieza: Pero que bello es esto, esto es bellísimo. Yo dije: ¿bello? Ida, ¿a ti te parece bello Kant? Pero si yo no estoy leyendo a Kant. ¿Qué estás leyendo tú? La selva. Me puse fría, porque yo había escrito eso por la mañana y yo creía que eran las cosas mías que yo hacía para desahogarme. Cuando Ida me dijo eso me quedé helada. Me dijo ella: y, ¿tienes más? Ay, qué le digo, porque yo tenía libros. Ella cogió las cosas y me dijo: pero, Ely si tú tienes aquí un libro. Y así salió *La gruta verdadera* y así empecé a escribir. No fue una cosa buscada, fue un deslizamiento desde niña. Si no es por Ida, no salgo a la luz. De ahí, ya quedé esclavizada, totalmente esclavizada quedé. Es cuando uno comienza a ver lo que es el lenguaje. Lo más bello es el encuentro del poeta con el lenguaje. No es tanto la realidad como el lenguaje, porque la realidad la tienes tú ahí. Y tú tienes que formar el lenguaje. Porque a veces no encuentras la palabra justa que tú quieres decir o lo que lo que está dentro de ti quiere decir, que siempre es una iluminación. Así seguí yo, y siempre me cuesta trabajo. Lo importante para mí es que mi lenguaje pueda iluminar a otro. (Flores, 2003: p. s/n)

Elizabeth Schön va a hacer de su obra una manera de vivir, el lenguaje le permite la libertad de creación de todo un universo en el que las cosas se conforman desde un orden amoroso que fertiliza la palabra poética, dando lugar a construcciones insólitas, pero dotadas de una realidad de la que es dueña sólo la propia imagen. Cuando la poeta dice quedar “esclavizada” en la palabra, nos recuerda la libertad mencionada por María Zambrano en *El Hombre y lo divino*, tan difícil de comprender pero al parecer eco del sentir schöniano, “La libertad que el amor otorga a sus esclavos” (2005 b: 256)

CAPÍTULO III

La multiplicidad de realidades en la dramaturgia schönniana: Valoración de la realidad poética como posibilidad de expansión de la realidad objetiva

3.1-Delirio poético y amor, nociones configuradoras de la realidad poética

Si alguien grita: Soy, desconoce que ese ser es una multiplicidad aprisionada en busca de salida.
Elizabeth Schön

En una entrevista, Elizabeth Schön expresa que “la poesía es el reconocimiento de que el hombre tiene un poder de transformación” (Fernández, 2007: 49); este poder es adquirido en la posibilidad de un hacer a través de la palabra.

(...) usted contempla una pared y ve lo recta que es. Bueno, esa rectitud ya le está hablando. Ella le está diciendo:-soy recta, soy ancha, soy larga, soy corta, soy blanca-. Lo dice su palabra, porque su palabra está como abierta, integrada en la realidad. La palabra está entera, en la realidad. La palabra es esto y aquello, porque ella está unida a la realidad, la palabra es la realidad. Es más, la palabra cuida la realidad. (*ibidem*, 2007: 46)

La autora elabora un concepto de realidad a partir de lo que la imagen puede sugerir. Lo apenas sugerido se hace real por la palabra y es “irrompible” en la medida en que en sí mismo no alberga contradicción. Una imagen poética es un tipo de realidad, plantea, que viene a dar cuenta de lo real invisible, *lo otro* que, a través de la sensibilidad, sabemos late por ser, pero que se escapa a las determinaciones conceptuales del pensamiento. La poética schönniana otorga un carácter verdadero a la metáfora.

(...) cito a Rilke que nos propone lo siguiente: "...Escucha el soplo del mensaje incesante formado de silencio...".

(...) hay un hecho hermoso, único, que al vivir dentro de nosotros, brota, y es la imagen o la metáfora. Cuando leemos la frase escogida, sentimos que algo alumbra, y no es otra cosa, si no la propia imagen donde se unen tres motivos distintos, dejando en claro que el "soplo", el "mensaje" y el "silencio" son tan reales que no es posible dudar de su autenticidad, nacieron desde nosotros mismos, cuando lo inabarcable, innombrable, aun, lo invisible del más allá; late dentro y nos empuja no solamente a vivir y examinar, sino a hablar y a entregar a través de la imagen el resplandor requerido para actuar. La imagen surge en nosotros de una manera silenciosa, y por la palabra entra en el espacio de los hombres así de callada. Entonces, brota la aparición para hacerse presente; no rompe, solo entra. Facultad que nos muestra claramente que no tuvo oposición para llegarnos, debido a que entre lo desconocido, lo invisible e intocable, y nuestra realidad no existe límite o frontera, sólo hay el paso que se da y se entra. (Schön, 2003 b: p.s/n)

En estos términos podría parecer contradictorio plantearse, como elemento configurador de la dramaturgia, el problema del delirio, sin embargo, consideramos que es, no sólo factible, sino característico. La noción de delirio poético cobra sentido cuando todo el teatro schönniano expresa lo que la autora reconoce como una contradicción que se plantea en lo humano entre la realidad objetiva o cotidiana y lo invisible que también es real. Al respecto afirma: "Creo que en el universo no pueden haber contradicciones. Nosotros encontramos las contradicciones no sé por qué, creo que es por falta de tener dentro una inmensidad." (Simne, 2007: 29)

La imagen poética, en la dramaturgia, es portadora de la interioridad de los personajes, de lo subjetivo, que al contraponerse a lo objetivo se hace delirio. Desde este criterio, el delirio poético es una noción inherente a las piezas que hace posible que el universo metafórico obre como principio real en toda la dramaturgia, contrapuesto al universo de lo cotidiano. Por tanto, la acción dramática corresponde, de manera general, a dos tiempos: el que representa la realidad objetiva y el tiempo poético; este último, no sólo conduce gran parte de la acción,

sino que además configura a la mayoría de los personajes, a sus diálogos y a muchas de las situaciones en que se encuentran. La importancia del tiempo poético se ve reflejada tan íntegramente en la naturaleza de los personajes que, de las seis piezas, en cinco sus nombres son genéricos y por tanto simbólicos. Sólo en *Melisa y el yo*, los personajes llevan nombres propios, pero aun así, algunos de estos, como el del líder popular Punta de Palo, aluden al universo metafórico.

Es oportuno tomar en cuenta que Elizabeth Schön (al igual que María Zambrano) tiene un interés fundamental en superar la separación entre lo real objetivo que se da al pensamiento y *lo otro* desconocido, que suele expresarse desde la sensibilidad que también es realidad; para ello, aboga por una palabra mediadora. La presencia de esta oposición es lo que genera el conflicto en las piezas. Los personajes protagónicos centrados en su interioridad, tocados por el amor, tienen como aspiración trascender lo inmediato real. Estas ansias conllevan a que sus acciones sean conducidas por una visión poética de la realidad que se expresa como delirio.

La dramaturgia schöniana, que comprende seis obras publicadas de las cuales cinco fueron estrenadas, tiene como eje central la palabra en delirio, matizada, de acuerdo con la situación dramática en la que se presenta. Las tres primeras piezas, por ser mucho más extensas que las tres últimas, componen un universo delirante con características similares entre sí, siendo los personajes protagónicos los ejecutantes del delirio poético, en contraposición al resto que los acompaña. En las tres piezas cortas, agrupadas también por sus coincidencias, los protagonistas no sólo expresan el universo delirante sino que, el contraste realidad-poética/realidad-objetiva, se produce en ellos mismos, debido a la escasa participación de los otros personajes en la acción dramática.

3.2- Introducción a las piezas largas: *Intervalo* (1956), *Melisa y el yo* (1958) y *La Aldea* (1960)

Las primeras tres piezas a las que atenderemos en este sentido son las llamadas obras largas. El delirio, cargado de una necesidad de vínculo amoroso, es en unos casos, melancólico: Ella, de *Intervalo*; en otros, entusiasta: Melisa, de *Melisa y el yo*, e incluye la posibilidad de otras variantes. Por ejemplo: el delirio de La Mujer, protagonista de *La Aldea*, es la realidad fundamental de la pieza, que deja a lo cotidiano (representado por la mayoría de los personajes) sin asidero lógico. Esta condición delirante de los personajes protagónicos promueve la aparición de dos planos de realidad claramente identificables. Así, los que expresan una sensibilidad despierta, conectada con el cosmos o abierta a *lo otro*, viven en tiempo poético y son, a la luz de la razón, personajes extáticos: Ella, La Mujer y Melisa. El resto, se encuentra en la dimensión cotidiana del tiempo, aun cuando suceda lo que en *La Aldea* (extrañas transformaciones físicas), siguen estando incapacitados para acceder a la otra realidad.

Lo femenino protagoniza las tres piezas mostrando diferentes formas de expresión del *Eros* en la realidad poética. El carácter vinculante del amor promueve en los personajes una necesidad de encontrarse con *lo otro, el otro, los otros*. En algunos casos sucede que es la protagonista quien busca acercar ambas realidades, en otros hay un interés por lo misterioso de la realidad poética que mueve a los personajes a participar de ésta aunque no la comprendan. En *Intervalo* el amor es anhelo melancólico atrapado en lo imaginario, en *Melisa y el yo* es esperanza movilizadora de la voluntad para encontrar respuestas, en *La Aldea* se expresa como posibilidad de fe y por tanto de sosiego. En todos los casos los personajes están en contacto con lo presente-ausente que el amor devela desde el tiempo poético.

3.2. a- *Intervalo. Farsa en tres actos.*

La pieza gira en torno a un personaje femenino llamado Ella. Esta mujer, de unos treinta y cinco años, no sólo sufre por su condición física (el dolor en un pie no le permite caminar normalmente), sino por un amor que la inunda, sin posibilidad de realizarse, pero que es anhelo creador de inquietud y de vida para el personaje.

MAYORDOMO: Dentro de una hora su médico vendrá a inyectarla. Bien sabe que no le gusta esa agitación permanente en que vive.

ELLA: Si él se decidiera y rompiera sus maletines y sus pinzas, entraría aquí, en este recinto único y mío.

MAYORDOMO: ¿Por qué no lo olvida? Por bien suyo, olvídalo. Sé perfectamente que su médico sólo se ama a sí mismo ¿Por qué no se enamora de otro?

ELLA: ¡Si sólo amo este trastorno interno! (Schön, 1971: 481)

Su encierro en un mundo doméstico es un “intervalo poético” inserto en la realidad cotidiana. Esta protagonista, rodeada de objetos que le sirven de abrigo en un universo imaginario (lentejuelas, alfombras, copas, maniqués), abandonada por su padre al cuidado de un mayordomo y una mucama, vive en un continuo delirio poético y para el resto de los personajes es una loca. Su inmersión en el mundo de la imagen es el fundamento original de la pieza.

MUCAMA: A veces pienso que su padre no la quiere y, es más, creo que está cansado de oírla hablar tantos disparates; esa es la razón por la cual vive viajando.

MAYORDOMO: Tal vez, pero eso no nos incumbe a nosotros y debemos protegerla.

MUCAMA: Creo que hoy está peor que nunca. Desde que se levantó no ha podido caminar bien; el pie le duele más que otros días. Cuando le coloqué el cuchillo de plata sobre la mesa, dio un salto en la silla y llorando me suplicó que guardase esa lagartija.

MAYORDOMO: ¿La complaciste?

MUCAMA: ¡Pero si era un cuchillo!

MAYORDOMO: Debiste guardarlo, sabes muy bien que debemos hacerla feliz. (*ibidem*: 480)

Desde el primer acto es explícito que en el desvarío de la protagonista hay una forma particular de conciencia, asociada a una inquietud filosófica y metafísica sobre la vida, que no encuentra lugar fuera de la realidad poética, pero que alude a lo que sucede a los que viven sólo de la realidad objetiva. Con frases como: “¡Cuídese y no confíe en usted, así, tan ciegamente, como en la silueta del espejo!” o “¿No se siente como si fuese un ser múltiple, sin un centro único para caer?” (*ibidem*: 482), Ella va modelándose como un personaje delirante que expone lo que tiene de arriesgado el vivir desde una imagen cerrada o limitada de sí mismo y de la realidad.

ELLA (*Al invisible*): ¿Que por qué permanezco siempre en el invento?
¿Que la realidad es la misma para todos los seres? Pero... ¿No poseemos siempre entre las manos una pulpa que jamás logramos mirar? (...). (*ibidem*: 486)

La realidad, para Ella, responde a algo que es ofrecimiento, tiene relación con lo dado, otorgado, con las correspondencias entre lo visible y lo invisible del universo, que incluye a lo humano y que a su vez lo sobrepasa. Esta visión, expuesta con claridad en la pieza, va a ser desarrollada ampliamente por la autora a lo largo de toda su obra.

MAYORDOMO: ¿Faltará algún detalle?
ELLA: Los detalles jamás concluyen. Abundan como esperas (*El Mayordomo quiere interrumpirla. Ella prosigue sin hacerle caso*)
Existen para que aquel que mire el vacío, el límite, encuentre apoyo y no se pierda.
MAYORDOMO: Hablo de la habitación.
ELLA: La habitación se ha presentado sola y justo con lo requerido.
Antes de aparecer ambos, cada objeto colmó el espacio con caminos por los que habíamos de llegar. (*ibidem*: 480-481)

La protagonista hace, con bastante frecuencia, mención a la vida como un teatro. Esta alusión, creemos, responde a la conciencia que tiene de ser un personaje, como la tienen los de

Luigi Pirandello (Sicilia 1867- Roma 1936), en *Seis personajes en busca de autor* (1921). El conocimiento de sí mismo otorgado al personaje permite a la autora relativizar la realidad objetiva y proponer la multiplicidad de realidades, características afines al teatralismo de Pirandello. La diferencia con este autor está dada por el énfasis que va a hacer Elizabeth Schön en la realidad poética como el lugar de la multiplicidad; pero esta obra, por ser la primera, no expresa aún la idea en su totalidad.

El personaje se entiende a sí mismo como un espectáculo. En una ocasión dice a su mayordomo que es suyo el drama. La relatividad de la realidad objetiva, por ser abordada desde la realidad poética, con un marcado acento delirante, no adquiere el valor suficiente como para generar conciencia en el resto de los personajes. El delirio poético de Ella propicia que los que la rodean se aferren más a la realidad convencional. La conciencia del personaje protagónico, por pertenecer sólo a la realidad poética, participa de la misma cojera que padece el personaje en la realidad objetiva. La cojera es símbolo del tránsito difícil por el mundo real al que el personaje no quiere o no puede pertenecer.

ELLA: (...) No, no me intimida el espectáculo. ¿Acaso no lo soy?
Permanezco entre encajes que baúles y consolas esconden. Soy un acto vivo guardando entre tarimas y espaldares su última bocanada. (...)
(*ibidem*: 485-486)

Los parlamentos de la protagonista mezclan lo imaginario poético con juicios sobre la acción y el pensamiento humanos. Estos criterios, por venir de un personaje en delirio, además de no encontrar eco en el resto de los personajes, quedan también en la ambigüedad de lo que puede ser, o no, tomado en serio por el espectador o el lector. El mundo poético en el que Ella vive la lleva a recibir seres invisibles, y es en su relación con éstos donde se despliega su sabiduría delirante.

ELLA: (...) El rostro es el mejor lenguaje (*Silencio. Con fuerza*) ¡Que alcen el escenario y bajen otros cortinajes! Cada rostro es un nuevo amanecer que requiere distinta vestimenta. (*Al Mayordomo*) Mi silueta, ¿sabrá amoldarse a este próximo ámbito? Tendrá que buscarme un nuevo cuerpo que no repela las imposiciones del recién llegado. (*Violenta*) ¿Qué espera? ¡Apártese a un lado! Quiero mirar al que acaba de anunciar. El alma sólo vive de lo que puede ser suyo. (*El Mayordomo se inclina dando paso al nuevo invitado invisible*) ¡Qué sorpresa! ¡Si es usted! (*Calla cortada*) (*ibidem*: 486)

Desde su mundo imaginario queda expuesta la escasa sensibilidad de los que viven limitados a lo real convenido. El personaje protagónico se sabe inmerso en el universo poético y reconoce que su mundo no se corresponde con la realidad de los demás. La poesía es el lugar elegido para la crítica a la realidad objetiva cuando es entendida como única; y la forma que escoge la autora para llamar la atención sobre el tema es una exageración del universo de la sensibilidad en Ella y una desconexión interior en los otros personajes. Incluso cuando Ella convoca a sus invitados invisibles, aun siendo éstos creados mediante su palabra, a través de la poesía, la realidad poética pertenece con exclusividad a la protagonista.

MAYORDOMO: Menos mal que su padecimiento no me ha atacado y sé perfectamente que dispone hasta de mi comportamiento. Hágame caso. Antes que todo quiero su bien. Si sigo esta farsa es para ayudarla. Su médico viene solamente porque le agrada su angustia. Nunca he conocido otro semejante... tan lleno de vanidad (*Viendo que Ella no le escucha*) Me marcho.

ELLA: ¿Pertenece al regimiento de los vencedores que piden tregua?

MAYORDOMO: Bien..., sigamos la farsa. Sus amigos la esperan.

ELLA: Pero..., ¿se fija? Mi amigo el astrónomo yace junto a las sillas, un pie colocado sobre la segunda y una mano puesta en el espaldar. ¿Quién lo condujo? (*A los invisibles*) No sabía que eran tan amigos. ¿Se conocieron aquí? ¿Y un día que tenía puesto un traje semejante? ¿Por qué no recuerdo? ¿Me estaré convirtiendo en mamífero? (*Da la espalda al Mayordomo*) Míreme bien y dígame, ¿me están brotando rabos? (*Se mira hacia atrás y se palpa*) ¡Sí, me ha nacido uno! (*Como si cogiera el rabo*) ¡Qué enorme es!... Es casi como una cola de novia. (*A los invisibles*) ¿Qué les produce tanta risa? ¿Es que les causo mucha gracia? (*Al rabo*) No importa que no sepan admirarte, viviré contigo para siempre. ¡Eres tan blanco!... (*ibidem*: 490)

De forma sorpresiva, hacia el final del acto, se presenta un joven en la casa que dice ser su zapatero, a quien Ella, supuestamente, solicitó el arreglo de su calzado. Este joven la rapta, sin que la mucama o el mayordomo tengan tiempo de no permitírselo.

El segundo y el tercer acto transcurren en casa del Zapatero, que vive con su madre, una mujer tocada por la miseria y esperanzada en que su hijo se case con la loca, para obtener una mejoría de su condición social. La autora, en una entrevista, indica lo siguiente sobre la pieza: “Hay dos realidades un poco sórdidas que se encuentran” (Arredondo, 2001: 47). La realidad de la Zapatera y su hijo pertenece al mundo de las clases sociales, es la realidad no elegida del que atrapado en su condición social es esclavo de sus necesidades básicas, siempre por resolver. El joven tiene una novia, que en principio había aceptado el plan, pero que pronto se siente indispuesta con la situación.

MUCHACHA: Pisoteamos nuestra posición.

ZAPATERA: ¿Cuál? ¿La de seguir sufriendo?

MUCHACHA: La de no contaminarnos con esa horda que sólo aspira el bienestar para sí y no el colectivo.

ZAPATERA: ¡Bah! Estoy cansada de vivir de ideales. Ellos, ¿son portaviandas? Quiero sentir en mis manos una buena carne que haya comprado sin necesidad de doblar tanto el lomo.

MUCHACHA: Prefiero comer musgo a saber que lo que compro es con dinero de otro, y que para colmo estamos engañando.

ZAPATERA.: Se comprende que a ti nunca te ha faltado alimento.

MUCHACHA: ¿Cómo lo sabe? Son muchas las veces que me duermo masticando la paja del jergón.

ZAPATERA: ¡Y aún dices que no debemos aprovecharnos de esa mujer!

MUCHACHA: Él querrá casarse con ella.

ZAPATERA: Quedamos de acuerdo en que mi hijo se casaría con la otra.

MUCHACHA: Es verdad.

ZAPATERA: Y convinimos también que después del matrimonio tú te vendrías a vivir con nosotros.

MUCHACHA: Ahora me repugna esa idea. (Schön, 1971: 497)

El Zapatero en su intención de complacer a la madre y con su misma ambición, poco a poco va vinculándose con la realidad poética de Ella. Según opinamos, esto podría interpretarse de dos maneras: El personaje masculino puede haberse sensibilizado con la realidad poética a la que Ella pertenece lo que le permite interpretar su lenguaje; o su estrategia para conseguir el matrimonio que anhela es seguir a la protagonista en su fantasía. Ella pertenece, como señala la autora, al mundo de la imagen, por tanto el cambio de hogar, que forma parte de la realidad objetiva, no va a influir de manera determinante en el universo poético, lo que hace que su estancia en casa del Zapatero sea para la protagonista una situación más. El espacio físico donde se desarrolla la acción no es lo que determina el conflicto en la pieza, sino el enfrentamiento de dos realidades distintas: la de Ella, delirio poético, movido por una necesidad afectiva en continua agitación y la de los otros personajes, situada en el plano de lo objetivo de la cotidianeidad.

ELLA (*Alegre*): Atrapé un zancudo.

ZAPATERA.: Imposible. Hace dos días desinfectaron el barrio.

ELLA: Es azul y con patas doradas (*Al Zapatero*) ¿Quieres que te lo prenda en el ojal? Para vivir es imprescindible que algo nos sujete.

ZAPATERA: Si no, caeríamos.

ELLA (*A la Zapatera con asombro*): ¿Cómo, sabe hablar?

ZAPATERO: Perdona si no te la he presentado. Es mi madre.

ELLA (*A la Zapatera*): ¿Me conoce? (*Como si soltara un insecto de la mano. Se incorpora*) Si lo encierro, aprendería un lenguaje que después nadie comprendería.

ZAPATERO: Siéntate.

ELLA: Aún nos queda el derecho de movernos.

ZAPATERA: Haz cuanto quieras.

ELLA: Correría el riesgo de entregarme a mí misma y eso es dañino.

ZAPATERA: Eres lista.

ELLA: ¿Lista? Ninguna raya han trazado sobre mí, para que lo sepa de una vez y no vuelva a cometer imprudencias. No tengo ninguna relación con las líneas y menos con la cama y la mesa, ¿comprende? (*ibidem*: 498)

En dos oportunidades (durante el segundo y luego en el tercer acto) el médico, personaje a quien Ella ama, y que al principio de la pieza fue convocado por su fantasía junto al astrónomo, y que ahora es parte de los personajes que conforman la realidad objetiva, busca rescatarla de esta nueva familia. Ella sólo se relaciona a través del delirio poético por lo que resulta difícil hacer que se vincule con la otra realidad, lo cual provoca que el médico desista de su intención y la deje en casa del Zapatero.

Según Susana Castillo (1980: 128), el sub-título de la pieza alude a la farsa que Ella se ve precisada a crear para protegerse de una realidad vulgar y común, opinión que, por la conciencia de sí mismo que tiene el personaje, es totalmente factible. Sin embargo, nuestra orientación de la lectura nos hace pensar en el sub-título como manera de llamar la atención sobre el desencuentro de las realidades y sobre la incapacidad para comprender, desde la razón, el mundo poético, planteamiento que cierra la obra, dejando al personaje protagónico a merced de la realidad del Zapatero y de su madre.

MÉDICO (*La toma del brazo*): Vámonos.

ELLA: Lo sostiene un bastón de cal que pega a la tierra. (*Trata de bailar*) ¡Qué grande es su sombra! ¿No le asusta que sea tan negra?

MÉDICO: Vendrás conmigo.

ELLA: Sé donde hay una diadema muy costosa. ¿Quieres comprarla?

(...)

MÉDICO: No perdamos el tiempo y vente. Me disgustan los espectáculos.

ELLA: Váyase... o le arrojaré la puerta encima (*El Médico no se mueve*) ¿Qué espera? Era por la ventana por donde tenía que entrar y no por la puerta. Váyase por la misma puerta.

(*El Médico sale dando un portazo. Ella se dirige a la cama izquierda y se recuesta.*)

ZAPATERO: Has decidido quedarte conmigo. Pensé que te marcharías con tu médico.

ELLA: Era por la ventana por donde tenía que entrar, y no por la puerta.

ZAPATERO: ¿Te quedaste con nosotros porque entró por la puerta?

ELLA (*Indica la ventana*): Esperaba que él viniese por ahí. ¿Cómo se le ocurrió a mi médico entrar por la puerta en vez de por la ventana? (*ibidem*: 518)

La realidad poética y la realidad cotidiana no se encuentran (sólo podríamos hablar de encuentro si estuviésemos seguros de la sensibilización del joven Zapatero que la rapta) y atribuimos a esa causa que Ella sea el único personaje que habla en lenguaje metafórico. Los demás, poseen un lenguaje común, raras veces tocado por la poesía.

La referencia continua al amor como inspiración produce la aparición de la melancolía en el personaje de Ella. El amor es la fuerza creadora del delirio a través de la palabra poética. La razón vital del personaje protagónico es un delirio de amor hecho poesía. El personaje padece el amor. Si la sustancia del personaje no fuese poética, la dramaturgia se hubiese constituido necesariamente de otra manera. Es la poesía dando cuenta de un delirio amoroso lo que ha permitido en *Intervalo* el nacimiento de un universo que tiene su propia veracidad.

ELLA (*Al Mayordomo*): Cúbrame con una sábana gigantesca para que mi llanto no se escuche. Ha despreciado mis lentejuelas. Recójalas y desde lo alto de una cima, ¡arrójeselas a los pájaros como alpiste! (*Rompe a llorar.*)

MAYORDOMO: ¿Quiere que le traiga un calmante?

ELLA (*Al Mayordomo*): Usted, ¿no habrá introducido el sol entre estos muros? Efectúa tales arreglos.

MAYORDOMO: ¿Con qué objeto crea esta farsa si le proporciona tanta pesadumbre?

ELLA: Ni aun en la farsa dejamos de ser nosotros mismos.

MAYORDOMO: Cállese (*Recogiendo una lentejuela*) Si le causa tanto dolor desprenderse de sus lentejuelas, ¿por qué no guarda una como recuerdo?

ELLA: Si mirase aunque fuese una, sería el caos. Pensaría que es un coágulo de mi sangre. (...). (*ibidem*: 483)

El personaje protagónico representa la imagen de un concepto de poesía que aún no ha encontrado su lugar. Esta idea surge de una mirada global a la obra de Elizabeth Schön, donde el teatro, opinamos, tiene una razón de ser, vinculada con la necesidad de exponer las contradicciones que se generan en lo humano, pero que, para la autora, no se corresponden con la realidad del universo. La realidad poética es, y además es necesidad para el hombre que

al no poderse ubicar en su mundo de convenciones racionales queda cojeando en anhelo melancólico de reunión. Las características de Ella: su incapacidad física para formar parte de la realidad objetiva y su imposibilidad para establecer comunicación con los demás, por la pertenencia de su pensamiento y su sentir al universo poético, hacen factible que el personaje guarde en sí la simbología de lo que la obra de Elizabeth Schön, desde sus comienzos, intenta plasmar: la no separación entre la realidad poética y la realidad objetiva.

3.2. b- *Melisa y el yo. (Sátira en tres actos)*

Melisa, personaje protagónico, cuenta con dieciseis años e intenta resolver el problema de embarazo de su amiga Jesusita, también adolescente, a quien llama Jecustia. Para Melisa, cada cosa que sucede tiene una correspondencia absoluta con el resto del universo, esta correspondencia es sinónimo de lo justo del orden cósmico, del cual los hombres forman parte activa. Por tanto, serán ellos quienes deban encontrar respuesta al problema de Jecustia, que teme ser reprendida por sus padres. La voluntad de Melisa de ayudar a su amiga involucra a ambas en una serie de situaciones por demás absurdas e insólitas, pobladas de mentiras que Melisa va creando, para que no sea descubierto el secreto de Jecustia, hasta haber encontrado solución al problema.

El primer acto transcurre en la casa de Jesusita, una casa de clase media desde donde, a través del teléfono, Melisa hace llegar a personas importantes de la ciudad (un novelista, un científico y sus discípulos), para que les ayuden con el embarazoso asunto, pero su lenguaje “didáctico y enfático”, y sus intenciones, absurdas para el resto de los personajes, no permiten que el objetivo se cumpla.

MELISA: Supongo que no habrás olvidado lo esencial. No puedes resolver el problema del embarazo por ti misma. (*Pausa*). Es la voz del conjunto, de los objetos y seres humanos que te formaron, la que decidirá lo que harás con el niño. (*Pausa*). ¿Recuerdas mi explicación acerca del yo?

JESUSITA: Se me olvidó.

MELISA: Te lo he dicho mil veces. (*Pausa*). El yo es semejante a esa mesa. (*Pausa*). Para que exista una mesa, primero es necesario un árbol, luego que alguien lo corte, y le extraiga del tronco las tablas y los listones; después la construirán con ayuda de otras manos y otros materiales.

JESUSITA: Ese mueble no sufre.

MELISA: ¡Jecustia, no me desesperes! Te recomendé que permanecieras sin probar alimento por la sencilla razón de que así la mente se te despejaba y te era más fácil escuchar esa voz que desde cada hombre y cada objeto se prestó para hacer tu cuerpo. (Schön, 1977: 21-22)

El segundo acto acontece en un parque, desde donde Melisa, en compañía de Jesusita, quien está desesperada y no tiene mucha fe en la manera en que su amiga intenta ayudarla, espera que la gente del pueblo (campesinos, un amolador, un recogedor de basura, un muchacho, una mujer), encuentren respuesta al problema. Los que llegan a la reunión no entienden de ninguna manera qué tienen que ver ellos con el asunto, además de sentirse ofendidos porque dos niñas de clase media, “con los estómagos bien llenos”, les han hecho perder el tiempo, y se van sin aportar solución alguna.

MELISA: Antes de que Jecustia dé a luz, digan lo que debe hacer con el niño.

MUJER: Esa muchacha, ¿está en estado?

MELISA: Siendo usted una de las que nos ayudó a poseer este cuerpo, debió intuirlo.

JESUSITA: ¿Te das cuenta de este bochorno?

RECOGEDOR: ¿Está avergonzada? ¿Por qué? Para cualquier mujer es muy sencillo parir.

MUJER: ¡Claro...! Como soy partera, quieren que la ayude, ¿no?

MELISA: Olvídense del aspecto físico del caso y escúcheme. (*Silencio*). Nuestro yo se formó porque existieron esos árboles, esas tierras que

ustedes conocen tan profundamente. (*Pausa*). Deseamos conocer lo que ellos les enseñaron a resolver en un caso semejante al de mi amiga.
MUJER: Debiera vivir en el manicomio. (*ibidem: 57-58*)

A través de un muchacho, vendedor de periódicos, Jesusita sabrá que ha estallado una huelga de trabajadores en la fábrica del padre de su novio. Ella y Melisa entienden de manera distinta el problema de los obreros. Melisa desea profundamente conocer a Punta de Palo, el líder de la huelga, pues ve en él, no sólo la solución que busca, sino el cumplimiento del sueño de las mayorías. Al final del segundo acto, el vendedor de periódicos se deja convencer por la insistencia de Melisa y las conduce al escondite de Punta de Palo, donde las circunstancias, ya del tercer acto, hacen que Jesusita se reencuentre con su novio Poncio, y quede resuelto el problema del embarazo.

PONCIO: ¡Jesusita! ¿Qué haces en esa cama?
JESUSITA: No te acuerdas.
PONCIO (*Acercándosele*): ¡Me has hecho tanta falta!
LUSA: No se haga el ingenuo.
JESUSITA: ¿No recuerdas la última vez que nos vimos?
PONCIO: Desde ese día quise casarme contigo.
JESUSITA: ¿Sigues queriéndolo? (*Se abrazan*).
PUNTA DE PALO: Como pensó, aquí estaba la solución del problema de su amiga.
MELISA: Escuché una voz a la que había de seguir y ella me complació. No quiero perderla, es la única y verdadera. (*ibidem: 87*)

Melisa, que busca un yo universal amoroso, confía en que ese yo es lo que propicia que lo que acontezca sea siempre lo mejor, y ve en Punta de Palo a alguien que no permitirá apagar esa voz. Decidida a luchar por ello, se queda junto al líder, para vivir unida a lo que llama “la voz general, universal de cada hombre y cada mujer, y cada niño.” (*Ibidem: 88*). Éste es un personaje en delirio, que se desmarca de Ella en *Intervalo*, porque no lleva consigo la melancolía, sino el entusiasmo y la inocencia, además de un amor por la gente y el mundo, un

amor que se expresa en lo social, aun cuando no es correspondido sino por Punta de Palo y hasta cierto punto.

De las piezas escritas por Elizabeth Schön, sólo en ésta se presenta un problema social, con una solución aparente. Aunque incluye en su argumento un tema político, consideramos que su fundamento es más bien filosófico y metafísico, por estar centrado en la fe en un orden universal del que los hombres forman parte activa. El problema, en *Melisa y el yo*, es la búsqueda de ese yo que armoniza el todo, más que la huelga de unos trabajadores, o la existencia de un líder político.

Opinamos que el carácter poético en la obra, a pesar de que la protagonista habla en lenguaje metafórico, tiene sus cimientos en el trasfondo metafísico, que es la razón de las acciones de Melisa, y no tanto en el lenguaje empleado por el personaje, menos aún por los otros que hablan un lenguaje común. Su condición de sátira agrega un tono distinto a lo que se plantea en otras obras. La manera ridícula e ilógica que utiliza Melisa, para demostrar el orden entre la interioridad humana y lo circundante, está representada más que por una ironía, por una ternura moralizante.

3.2. c- *La Aldea*

Esta es la pieza más extensa y, según la dramaturga, más ambiciosa de su teatro. Se divide en dos actos en los que el lenguaje fundamental es la poesía. Una mujer, que tiene un acompañante, hace aparecer feligreses a través de su costurero, mientras suenan las campanas de una iglesia. El concepto de la pieza es eminentemente metafísico, y la poesía, contrario a lo

que sucede en *Intervalo*, toma sin recelo el mando de toda la obra. Los lectores o espectadores son advertidos, desde el principio, de que el tiempo que prevalecerá es el tiempo poético.

MUJER: ¿Quién puede asegurar la permanencia? (*Mira al público*)
¿Tú? (*Pausa*) ¿Aquél? (*Se palpa el rostro*) ¿Este? (*Pausa*). No hay fronteras. No hay límites. (*Pausa*). El centro no es lo inmóvil, sino aquello que estable se comunica con el contrario y funda el vínculo. Por eso aquí pueden estar brotando los soles más antiguos como a la vez pueden estar muriendo selvas que para el mundo aún no existen.
(*Por la derecha entra el Acompañante*).

ACOMPañANTE: ¿Estas visitas ocurren con frecuencia?

MUJER: Sí, porque esa mujer es, tal vez, aquella primera criatura que miró el primer relámpago o la que nacerá mucho después de que ambos muramos.

ACOMPañANTE: ¿Sabe? Prefiero ver lo que el tiempo me ofrece, como este salón, este techo... usted.

MUJER: No me conformo con eso. No puedo. Es como cercarme para siempre, y vivo el pasado, el presente y el futuro como si a cada instante me pinchara un dedo y sangrara. (Schön, 1967: 18-19)

Los personajes que van llegando (una Vieja, un Muchacho, una Hermana, etc.), establecen diálogos con ella y su Acompañante. Para La Mujer -personaje protagonista- todos son conocidos de alguna manera, pues pertenecen a una memoria que rompe con el tiempo cronológico, una memoria amorosa. Los encuentros, sostenidos en tiempos lejanos, cargados de simbolismo, aluden a la vida como una multiplicidad de hechos infinitos; la poeta y ensayista venezolana Hanni Ossott (Caracas 1946-2002), lo expresa claramente en su ensayo sobre la poética schöniana: “La existencia no es pues puro proyecto y futuridad sino también pasado, un pasado que alberga en sí numerosas muertes y nacimientos.” (2005: 54). Revivir lo originario, volver a “la aldea”, a los encuentros desasistidos de razones determinantes del vínculo, es el propósito de la Mujer, no obstante, ninguno de los personajes con que se vincula participa completamente de su realidad poética. La posibilidad de comunicación verdadera que ella pretende establecer se vuelve difícil y confusa para la mayoría, dejando un saldo continuo de breves y amorosos contactos, que tan pronto se ocasionan, comienzan a deshacerse.

VIEJA (*A la Mujer*): ¿Por qué permite que se marche? A un amigo se le retiene.

MUJER: Debe irse. Comprenda que ya él...

(*Se ilumina más el salón*).

MUJER: Comprenda que ya él ha comenzado a surgir en otro lugar y como esperanza que no nos pertenece.

MUCHACHO: ¡Claro! Tengo que vender mis frutas. Son muchos los que esperan alimentarse de ellas.

(*El Muchacho sale. La Vieja va a seguirlo pero la Mujer la detiene*).

VIEJA: ¿Por qué quiere detenerme? ¿No se da cuenta de que nuestro gran amigo se marchó y ni siquiera le permitimos que se sentara con nosotros?

(*La Mujer ríe*).

VIEJA: ¿De qué ríe?

MUJER (*Caminando hacia el centro*): Es que habló de alguien y no sé a quién se refirió. (*ibidem*: 39-40)

Los efímeros vínculos, sometidos a la ruptura del tiempo, dan lugar a un tiempo poético abierto por el amor. La Mujer vive en el tiempo poético pero los demás buscan asideros en la realidad objetiva. Los personajes no logran sostener la vinculación; como dice la autora, no es fácil hacerlo: “ésta dura poco. La rompe la pasión violenta, el mensaje falso, la decisión escondida, dando la impresión de que el mundo viviera constantemente deshojando la vida.” (Schön, 2003c: p.s/n)

El delirio poético se expresa, en esta pieza, de manera distinta a como se da en *Intervalo* o en *Melisa y el yo*; aquí, tiene un componente lúdico para la protagonista, que es para el resto de los personajes contraproducente, por lo voluble y lo incomprensible de la realidad poética. La Mujer es movida por la fuerza de un amor, liberado de tiempos y espacios, que los otros, atrapados en deseos sin trascendencia y aferrados a la realidad lógica, no pueden sentir completamente. Suceden escenas de continuos conatos de amor, que crean desesperación en los que participan de ambas realidades, sin lograr adherirse a ninguna de ellas. Los personajes, desde la realidad objetiva, buscan respuesta a sus anhelos, pero como

sus acciones se producen en planos metafísicos, que corresponden a la realidad poética, no encuentran la respuesta que añoran.

VIEJA: Perdón, no quería interrumpirlos, pero debo darles la desagradable noticia de que no encuentro la puerta de salida.

ACOMPañANTE: Nadie tiene la culpa de que no miremos lo auténticamente real sino lo contrario.

VIEJA: Pero el problema es que el vendedor de frutas tocó el timbre y debo encontrarlo.

(Repica el timbre).

VIEJA: ¿Se dan cuenta? El pescador está ansioso de entrar. Entre tanto hablo, comento, escucho, ¿me perdonan? Debo hallar la puerta. ¿Creen que le puedo agradar al vendedor de frutas? ¡He sido siempre tan sola!

(La Vieja sale).

ACOMPañANTE: ¿Sabes quién toca el timbre?

MUJER: Sólo sé que esta luz nos alumbra y que por ella nos hemos encontrado.

ACOMPañANTE: ¿Conoce alguien tu nombre?

MUJER: Tal vez lo sepa la selva, el mar, el cielo.

ACOMPañANTE *(Señalando al público)*: O aquéllos.

MUJER *(Señalando al público)*: ¿Aquéllos? *(Pausa)* ¿Y quiénes son aquéllos? Allá puede existir el dolmen más gigante como a la vez puede estar liberándose una gran batalla que aún no hemos visto.

(Un rayo alumbra la puerta izquierda. En la puerta está la Vieja y representa una niña como de unos doce años. Tiene largas crinejas. Su atuendo es el mismo).

VIEJA: ¡Por Dios! Dígame qué es lo que ocurre. Ando, ando y por más esfuerzo que realizo no hallo ni siquiera la sombra de la puerta y lo más angustioso es que ese timbre no cesa ni un segundo de repicar. *(ibidem: 56-57-58)*

El desvarío de estos personajes sin rumbo los va transformando físicamente hasta convertirlos en bebés, formando parte de lo delirante, de lo simbólico y de lo imaginado. Opinamos que en esta pieza hay un triunfo de la realidad poética sobre la realidad objetiva. Su carácter metafísico, creemos, alude directamente al problema del *ser*, desarrollado por la autora a lo largo de su poesía y en particular de su ensayo poético-filosófico *La granja bella de la casa* (2003).

ACOMPañANTE: ¿Crees que se encontrarán algún día?

MUJER: Esa no es mi actitud. Permanezco no para apresar a un hermano ni a nadie, sino para que todas las presencias pasadas y aún las que no miro, entren dentro de mí y se realicen hasta el máximo.

ACOMPañANTE: Pero... supongo que eso le impedirá tener una personalidad estable.

MUJER: Sólo sé que amo y que no podría definir cuando comenzó ese amor ni cuando concluirá. (*Pausa*). Dejo que la marejada entre y la espuma se riegue, en mí, hasta que retorne de nuevo a las aguas, a lo hondo de la tierra.

ACOMPañANTE: Pero los seres no se comportan en esa forma.

MUJER: Porque no poseen lo que nunca se aleja, lo que siempre permanece en uno, y conduciendo sabiamente hacia cada pupila que está allí (*Muestra al público*), y a la vez está lejos, muy lejos. (*ibidem*: 121-122)

Si comparamos *La Aldea* con *Intervalo*, vemos una relación diferente entre la realidad poética y la realidad cotidiana, obteniendo mayor valor la primera sobre la segunda, cambio que se notaba ya en *Melisa y el yo*, pero que en ésta se hace más profundo y evidente. Sigue la poesía, al igual que en las piezas anteriores, siendo voz elegida, casi con exclusividad, para el personaje protagónico. Los otros carecen de lenguaje poético o participan de éste, breve e intermitentemente. En *La Aldea*, los objetos representan el mundo simbólico: un costurero, una cesta de frutas, un baúl, una maceta de flores, puertas; el empleo que se hace de ellos fortalece la realidad poética como principio de la obra. Esta es una coincidencia con *Intervalo* y una diferencia con *Melisa y el yo*.

Pensamos que la autora considera que esta pieza es la más ambiciosa de su teatro porque en ella se dibuja con mayor profundidad el problema del *ser* fundamentado en la palabra poética, como hemos sugerido antes. El delirio poético marcado por el amor que amplía la percepción de lo real, no sólo se fundamenta en la pieza, sino que se instala para ofrecer al universo poético como el espacio en el que es posible la expansión de la percepción y de la vivencia humana, explicada generalmente sólo a través del pensamiento. *La Aldea* expresa un concepto de realidad que recurre a la imaginación, no para hacer de ésta una

formalidad literaria o estética, sino una apertura a algo que el hombre ha perdido, por encontrarse viviendo una fracción de lo real. La expansión del concepto de realidad que hace Elizabeth Schön se relaciona con aquello que plantea el poeta venezolano Rafael Cadenas en su libro *Realidad y literatura*: “(...) la inmensa riqueza de la realidad, su fuerza, su misterio está en que no puede ser comprada por la mente, que tantas cosas puede comprar. Esta es su realeza, y detrás sólo se encuentra la insondable profundidad.” (1979: 50). Y es por esto, opinamos, que se produce la dificultad para el montaje de la obra o para su comprensión como texto dramático, pues se trata de una gran imagen poética haciéndose en un escenario, dando cuenta de “la insondable profundidad” que forma parte de lo real. Para transmitir la imagen que Elizabeth Schön elabora en esta pieza, creemos que se requiere un conocimiento profundo de su pensamiento y la revisión global de su obra.

3.3.- Introducción a las piezas breves: *Al unísono* (1967), *Jamás me miró* (1967) y *Lo importante es que nos miremos* (1967)

La decisión de revisar estas piezas en conjunto responde al criterio de que son más sus coincidencias que lo que las separa. Por una parte fueron escritas el mismo año y en las tres hay un esfuerzo concentrado -como han advertido anteriores estudios- en el problema de la comunicación, sin embargo, debemos señalar que nuestro énfasis en este tema hace referencia al pensamiento de la autora con relación a otras posibilidades de comunicación. Tienen en común, además, el ser piezas breves resueltas en un acto, y en dos de ellas (*Al Unísono* y *Lo importante es que nos miremos*) hay un despliegue lúdico que está, más o menos, presente en

todo el teatro schönniano, pero que en éstas se expresa con muchísima claridad. Otra característica, que las hace compatibles entre sí y que marca una diferencia con las obras largas, es la disminución en la cantidad de personajes y el asunto del protagonismo. Cada una de las obras breves es protagonizada por una pareja: Mujer y Hombre. Cuando se presentan otros personajes, son poco relevantes (*Jamás me miró*), o su estada, aunque misteriosamente importante, es muy breve (*Al Unísono*), lo cual convierte a las piezas en pequeños diálogos principalmente entre dos personajes.

Aun cuando, en la mayoría de los casos, los personajes hablan en una mezcla de lenguaje metafórico y lenguaje cotidiano, que puede o no ser delirante, lo que fundamenta la noción de delirio poético es la manera de relacionarse dada por la forma de comunicación, y la atmósfera, propiciada por una espacialidad emotiva, consecuencia de una manera de ser de los personajes. La poesía aporta un tono y un ritmo especial a las piezas que, contrario a lo que podría pensarse, ofrece verosimilitud, gracias a que es el medio para vincular la sensibilidad de los personajes. La poesía permite la comunicación.

3.3. a- *Al Unísono. (Diálogo)*

Una Mujer está sentada en el banco de un parque, llega un hombre, se ubica a su lado y comienza a hablarle. El hombre intenta una conversación marcada por la lógica de lo cotidiano, pero se encuentra con una resistencia. Ella contesta a sus preguntas con monosílabos y con otras preguntas, lo cual genera tensiones al personaje masculino que, de diversas formas, insiste en fundar un vínculo.

HOMBRE: ¡Magnífico! (*Pausa*). ¿Está contenta?

MUJER: Sí.

HOMBRE: Mejor aún. Y estoy seguro de que le gustan mucho las retretas.

MUJER: ¿Y a usted?

HOMBRE: ¡Por Dios! (*Silencio. Se controla*). Voy a hacer un último intento, y si me responde que sí o me pregunta: ¿y usted? Me retiro enseguida. Le agrado. Le place estar conmigo. (*Silencio*). Dígame, ¿le gustan las frutas?

MUJER: ¿Cuáles?

HOMBRE: ¡Bravo! ¡Por fin ha pronunciado una palabra suya, y que sirve para fomentar nuestro diálogo! Le gustan, digamos... ¿le gustan las manzanas?

MUJER: ¿Y a usted?

HOMBRE (*Molestísimo*): Pero... ¿qué le ocurre? Si de quien quiero saber es de usted, sí, de usted y de nadie más... De mí lo sé todo, todo, hasta lo más despreciable. De usted... óigame bien, no sé nada, nada, y quiero saber, quiero saber sin que omita el menor detalle. (Schön, 1977: 133-134)

Luego de la incorporación de una vieja por un momento muy breve, se produce un cambio. El hombre, tras preguntar a la mujer si alguna vez ha sostenido una conversación, y obtener respuesta positiva, siente que por fin se abre un espacio para la comunicación. Ahora ve, en sus monosílabos, encuentro y posibilidad de relación profunda. Se origina en el personaje masculino tal entusiasmo, que aun luego de una retahíla de “síes”, cuando ella vuelve a responder con una pregunta, él decide obviarla y le propone partir juntos a la casa de ella, obteniendo otra respuesta positiva.

HOMBRE: Con su única palabra, sí, ha penetrado aquí, en este recinto mío. Y ¿qué más puedo desear? Y ¿qué más puedo anhelar? (*Silencio*).

¿No lo cree?

MUJER: Sí.

HOMBRE: ¿Se da cuenta?

MUJER: Sí.

HOMBRE: Nos estamos acercando uno al otro.

MUJER: Sí.

HOMBRE: ¿No siente... no siente como si entre su ser y el mío no existiera ni espacio, ni aire, sino un solo bulbo que late acompasadamente y al unísono?

MUJER: Sí.

HOMBRE: Jamás me habían dicho un sí tan conmovedor, tan sincero.

(Silencio).

HOMBRE: A veces pienso que... lo que realmente une a un hombre y a una mujer... *(Piensa)*. En realidad no podría decir exactamente lo que es, pero creo que se parece mucho a una savia fuerte, robusta, inseparable, que por más que se expande, que crece, no rompe, al contrario, acerca, enlaza, fija.

MUJER: Sí.

HOMBRE: Y esa savia está naciendo entre nosotros.

(Silencio).

HOMBRE: ¿Cómo te llamas?

MUJER: ¿Y tú?

HOMBRE: ¡Por Dios! ¿Vas a seguir diciendo lo mismo?

(Silencio).

HOMBRE: Creo que mejor nos retiramos.

MUJER: Sí.

HOMBRE: ¿Sí?

MUJER: Sí.

HOMBRE: Vamos... ¿vamos a tu casa?

MUJER: Sí. *(ibidem: 138-139)*

En esta pieza se produce un raro encuentro amoroso; su cualidad de diálogo, consideramos, es un llamado de atención de la autora, que sugiere una posibilidad diferente de relación. Al respecto se han formulado lecturas que centran su atención en el problema humano de la incomunicación, y en particular se ha querido ver una contradicción entre lo masculino patriarcal, impositivo, y lo femenino receptivo, pasivo y finalmente sometido. En nuestra opinión, y aun cuando para algunos críticos parezca irónico sostener la idea de diálogo, la pieza hace referencia a otro tipo de comunicación. El propósito, creemos, está en prescindir del diálogo lógico para fundar un vínculo verdadero. Todo lo que corresponde a la realidad cotidiana: problemas de trabajo, de familia, etc., asuntos que el hombre buscaba exponer para relacionarse con ella, no encontrarán asidero en el personaje femenino, y esta conducta de ella que, antes de la aparición de la vieja, era para él un verdadero problema de comunicación, se transforma por el juego de los monosílabos, hasta producir una cita íntima de dos desconocidos.

Si en vez de analizar los síes del personaje femenino, prestamos atención a sus silencios o a sus preguntas, podemos ver que ante los cuestionamientos que le hace el Hombre como: “¿Cuánto tiempo tiene sentada en este banco?”, “¿Le gusta mirar hacia arriba?”, “¿Qué le agrada más el cielo o la tierra?” O ¿Trabaja? (*ibidem*: 126-128) ella se torna hermética (hace silencio) o dispuesta a saber lo que él opina sobre el tema, respondiéndole con la pregunta: ¿Y a usted?

Entonces, ¿por qué si la Mujer está interesada en saber sobre el mundo real objetivo del personaje masculino no permite que se dé entre ambos una conversación fluida en la que se reconozcan socialmente? Siguiendo nuestra lectura de las piezas opinamos que esto sucede porque ella pertenece a otra realidad: la poética. Por ejemplo, el Hombre, comenzando la pieza, le pregunta: “¿Sabe?” y la Mujer contesta “con ansiedad”: “Sí” (*ibidem*: 125). ¿Cuál es este saber? ¿Acaso ella no está en capacidad para responder sobre la realidad objetiva porque no pertenece a ésta?, es decir, por desconocimiento sobre lo que se le pregunta. ¿Es claro en la pieza que el personaje femenino pertenece a la realidad objetiva? No sólo creemos que no es claro, sino que vemos en la Mujer a un personaje poético que representa otro tipo de saber.

Ella está dispuesta a “buscar un tema que sirva para vincularse” (*ibidem*: 127) pero la dificultad para el personaje masculino es cómo encontrarlo y cuál es ese tema. Él debe descubrirlo y esa posibilidad se abre cuando cambia su percepción acerca de las afirmaciones de ella. La propuesta es comunicarse a través de un sentir poético interior que no implica rebuscamientos, por el contrario, lleva la sencillez de un monosílabo. El anhelo amoroso de los personajes permite que el encuentro se produzca no en la realidad convencional (lo rebuscado es lo objetivo), sino en la atmósfera poética que se va creando entre ellos. Lo poético es el espacio de conexión en el que no importan nombres, ni trabajos, ni tiempos; en cambio, interesa “un aire oloroso, fresco, tímido”, una savia naciendo, lo increíble, lo inaudito,

lo extraordinario. La apertura del Hombre hacia lo inaprensible es lo que autoriza el vínculo a la pareja.

El delirio se expresa en lo sorpresivo del diálogo, que además, por lo insólito de la situación, produce un humor sutil. La actitud del personaje masculino es delirante, su poder para convencerse a sí mismo hace que elabore un sinnúmero de interpretaciones para responder a los monosílabos de la Mujer, que, en contraposición, es un personaje hermético, misterioso y extraño. El acuerdo, como dice el título, y como señala el personaje masculino es “al unísono”, unánime. La situación no se cierra completamente a la posibilidad de entenderla como desencuentro si se lee desde lo real convencional, pero como los personajes se vinculan de una manera especial en la palabra y con ello crean un espacio poético, la poesía es la posibilidad de una unión misteriosa, inverosímil para la realidad objetiva.

3.3. b- *Lo importante es que nos miramos*

Otra pareja, también en el banco de un parque, descubre durante una conversación, absurda a la luz de la razón, que lo importante es el haberse mirado ¿Qué significa esto para los personajes? Por la manera en que se desarrolla el argumento, el mirar tiene la connotación metafórica del encuentro verdadero.

MUJER: Habla con tal despreocupación.

HOMBRE: Porque jamás sospeché que a esta hora, en este banco, junto a estos árboles, encontraría a una compañera.

MUJER: ¿Es viudo?

HOMBRE: Compréndame, desde niño, mejor dicho, desde el momento en que nací he soñado...

MUJER (*Interrumpiéndolo*): ¿Con este momento?

HOMBRE: Si usted lo cree.
MUJER: Sí lo creo.
HOMBRE: Pero cuando la comunicación existe ¿no es así?
MUJER: Y no importa la edad.
HOMBRE: Ni la tez.
MUJER: Ni la voz.
HOMBRE: Ni el cuerpo.
MUJER: ¡Oh! (*Ruborizada y exaltada*). ¿Guardo las tijeras?
HOMBRE: Lo importante es que nos miramos.
MUJER: Sí.
HOMBRE: No todos los días sabemos mirar.
MUJER: ¿Eso le asombra? El amor es lo único que nos queda. (Schön, 1977: 97-98)

El juego propicia la memoria en los personajes y de ahí el reconocimiento del otro como un similar. Lo amoroso se expresa en las pequeñas coincidencias y un delirio lúdico se instala para crear diminutas realidades. Cambiando continuamente de profesión, esta pareja se permite, incluso, un viaje en coche con caballos, alusivo, según Susana Castillo (1980:126), a un encuentro sexual. El vínculo entre los personajes se relaciona con la apertura a la imaginación. El juego es responsable del delirio poético.

MUJER: Porque soy... (*Reflexiona*).
HOMBRE: ¡Escritora!
MUJER: Escritora.
HOMBRE: ¿De cuentos?
MUJER: No; de noticias.
HOMBRE: ¿Escribe sobre las muertes que ocurren a diario?
MUJER: ¡Oh, no! No lo resistiría. Jamás he visto morir a nadie, además las urnas me repugnan, todas huelen a caucho.
HOMBRE: Luego es escritora de... (*Medita*) ¿Novelas?
MUJER: No tanto, no tanto.
HOMBRE: ¿Quiere decir que muy pronto voy a adivinar lo que escribe?
MUJER: Así creo.
HOMBRE: ¿Escribe sobre las historias del mundo?
MUJER: Pero ¿qué le ocurre a usted? Simplemente soy coleccionista.
HOMBRE: ¡Coleccionista!
MUJER: Exactamente.

HOMBRE: ¡Qué magnífica noticia! Por primera vez me encuentro con alguien que tiene mi misma profesión. Yo también soy coleccionista y muy conocido, pero, dígame: ¿le saca provecho a su negocio?

MUJER: Muchísimo.

HOMBRE: Lo mismo yo y, ¿colecciona mucho?

MUJER: Cada vez que me acuesto sueño con un acuario lleno de peces.

HOMBRE: ¡Estupendo! ¿Y sueña con todas las especies?

MUJER: Comprenda, eso es muy difícil. (*ibidem*: 99-100)

Lo importante es que nos miramos, así como Al Unísono, está dotada de una frescura delirante que, probablemente, y como han sugerido otras lecturas realizadas a esta pieza, lleve consigo evasión de lo real objetivo, por la soledad que implica estar sumergido sólo en la perspectiva social de la vida. No obstante, los encuentros que se producen, lejos de ostentar dolor, ira, melancolía, desespero o cualquier otro sentimiento desesperanzador, están colmados de juegos que encuentran alegría en el vínculo. El lazo que permite la unión es el delirio amoroso de los personajes.

El viento, imagen recurrente en la pieza, representa el tiempo no poético, el de la realidad objetiva. La Mujer es despeinada en varias oportunidades y cuando el Hombre intenta arreglarle el cabello ella no se lo permite, esta acción produce pequeños intervalos de realidad objetiva insertos en la realidad poética. Durante el viaje en coche, el viento se lleva el sombrero de ella; opinamos que este último encuentro poético, lejos de representar un encuentro sexual, significa, más bien, el rompimiento con la realidad poética y la vuelta a lo objetivo real.

HOMBRE: ¡Cochero, tiene que frenar los caballos! ¡Frénelos!

¡Frénelos ya, inmediatamente, antes de que lleguen junto a aquel muro!

MUJER: ¡Mira! Nos acercamos al muro.

HOMBRE (*Gritando*): ¡He dicho que los frene! ¡Que nos estrellamos!

(*El Hombre y la Mujer quedan inmóviles*)

MUJER: ¿Acaso porque el sol se ocultó tras los árboles, no va a hacer nada para aliviarme el dolor de la picadura?

HOMBRE: Todos los esfuerzos son inútiles cuando algo se interpone como se han interpuesto esas hormigas en nuestra comunicación.

MUJER: ¿Quiere decir que se marcha?

HOMBRE: Es hora de comprar el periódico.

MUJER: Y yo... tengo que entrar en la fábrica de jabón. (*ibidem*: 104-105)

Volvemos a encontrarnos con que la realidad poética es el centro de la pieza, su función es la de propiciar un espacio amoroso de encuentro, de libertad y de imaginación. Los personajes construyen un universo propio lúdico y metafórico en el que transcurre la mayor parte de la acción dramática.

Desde la realidad poética, el Hombre y la Mujer de esta pieza pueden jugar a cambiar de profesión u oficio: son coleccionistas, ella es escritora, él, sastre. Es la imaginación y el juego lo que propicia encuentros y coincidencias. Los personajes tienen permiso para desplegar realidades poéticas diversas que conviven entremezclándose. El vínculo se da a través de la mirada que es sensibilidad amorosa abierta a lo imaginario como posibilidad real, un mirar de juego y poesía propiciado por el delirio. Aun cuando termina por imponerse lo objetivo social (ella se va a la fábrica a contar panelas de jabón y él a comprar el periódico), queda sugerida la necesidad de otro encuentro de la misma calidad. Los personajes no pueden escapar de la realidad social, pero hay un llamado a no tomarla como lo único real. La pieza lleva implícita la idea que la autora va a elaborar a lo largo de su trabajo: la poesía también es una manera de vivir.

3.3. c- *Jamás me miró*

Un matrimonio conversa frente a una pequeña urna. A su alrededor, en la misma habitación, unas mujeres rezan en tono muy bajo. Se encuentran en un velorio, pero a la pareja no le resulta sencillo vincularse, cada uno expresa su realidad más íntima y prácticamente son ajenos uno al otro. Ella ve en la urna al padre muerto, él a la hija de ambos. Ella insiste en convocar vivencias de su niñez, a él le aflige la muerte de la niña. Sólo a veces coinciden en algunas ideas, por momentos hay acuerdo sobre la muerte de la niña, por otros se instala en ella el recuerdo del padre. Hablan de su matrimonio, en ocasiones en pasado, otras en futuro. Recurren a la imagen de un trompo que gira junto a ellos, como alegoría al tiempo de la pareja. Mientras sueldan la urna, unidos en la melancolía, fluye el más íntimo sentir de cada uno.

MUJER: ¿Sabes? (*Calla*). Puedo verla y... (*Calla*). No siento necesidad de llorar. (*Medita*). ¿Será que el trompo sigue girando?

HOMBRE: Girará hasta que nos casemos.

MUJER: Y... ¿qué día nos casamos?

HOMBRE: El día que lo quieras.

(*Callan*).

MUJER: Pero estamos frente a la urna.

HOMBRE: Es lo único realmente seguro.

MUJER: ¿Para nuestro trompo?

HOMBRE: Y para nuestra hija.

(*El Hombre se recuesta del hombro de la Mujer*).

MUJER (*Apartándose*): Quiero palpar a mi padre.

(*La Mujer va a tocar a la niña muerta*).

HOMBRE (*Impidiéndoselo*): No la toques. (*Calla*). Parece como si fuese a hablar. (Schön, 1977: 114)

Finalizando la pieza, una Muchacha y una Vieja, que han estado sentadas acompañando con su rezo a la pareja, intercambian brevemente algunas palabras. Su diálogo se introduce como una tercera realidad, que encuentra espacio para darse simultáneamente y

responde también a la interioridad, sin sentido lógico. La conclusión se manifiesta con un rezo general.

MUCHACHA (*A la Vieja que está sentada a su lado*): ¿Por qué llorará tanto?

VIEJA: ¿Sabes quién murió?

MUCHACHA: No.

VIEJA: ¿Y por qué has venido a este velorio si ni siquiera conoces el nombre del muerto?

MUCHACHA: Si estoy aquí es (*Calla*) porque quiero acompañar a mi hermana.

VIEJA: La que llora ¿es tu hermana?

MUCHACHA: No... la que murió.

VIEJA: ¡Ah!... No lo sabía.

(*La Vieja comienza a rezar en voz baja*). (*ibidem*: 118-119)

En esta pieza el amor al padre, a la hija, y el amor de pareja se mezclan de manera que resulta no sólo delirante, sino misteriosa y crítica. Los vínculos que se establecen no podrían darse en la lógica del pensamiento. La poesía adquiere aquí un poder evocador de vivencias profundas e individuales, que acercan a los personajes y los distancian, haciendo de la pareja, por momentos, un matrimonio, y por otros, unos desconocidos. Desaparece el juego fresco y cargado de humor de las dos piezas anteriores, pero sigue siendo la realidad poética el fundamento que propicia la exposición del universo emocional de los personajes. La relación que se da entre la pareja marcada por la muerte, trae consigo tristeza y desencuentro, además de un hermetismo raro y hermoso. La poesía es lo que favorece una acción dramática centrada en la emotividad de los personajes. Todo lo que sucede en la pieza pertenece a la superposición de realidades de carácter poético. La conexión de los personajes con la realidad objetiva está dada casi exclusivamente por la urna, lo que significa que la realidad poética - fundamento de la pieza- representa lo que interesa destacar: la vivencia de lo inabarcable del tiempo en la interioridad de los personajes.

CONCLUSIONES

La revisión de la dramaturgia schönniana, en la que reconocemos una formación y una vocación filosófica, tocada por el pensamiento místico occidental y en alguna medida también por el oriental, nos ha hecho descubrir una poética, que busca correspondencia armónica entre pensamiento y emoción. El pensamiento y la emoción, en la obra schönniana, se amalgaman a propósito de una visión metafísica de la vida. Plantea la autora que desde la palabra se puede comprender que las contradicciones no son inherentes a las cosas, al mundo o al universo, sino que son formuladas por el hombre mismo. Por esto puede el hombre, igualmente a través de la palabra, darse cuenta de la correspondencia absoluta entre lo que ha elaborado como opuestos diferentes, disímiles o contrarios.

Consideramos que la poesía, como palabra abierta a sostener sin contradicción pensamiento y emoción, es lo que abre el camino de una poética, que no separa, que no escinde, que no cree en las distancias limitantes, dadas por la fuerza del pensamiento en su afán de determinar.

La dramaturgia, representante de un primer período de la totalidad de la obra schönniana, va, según nuestro criterio, a dar cuenta de la contraposición entre realidad visible y “realidad invisible”, creada por las determinaciones del pensamiento. Esta contraposición, expuesta de diversas maneras a lo largo de todas las piezas, involucra las nociones de *amor* y *delirio*. Es el amor lo que hace que se despierte un interés por *lo otro*, que no forma parte del *ser*, constituido en el pensamiento, hacedor de realidades lógicas, portadoras de formas y límites claros. El amor vincula la realidad visible con la invisible, expandiendo el concepto de realidad, y el vínculo se hace explícito a través de la palabra poética, porque la naturaleza de ésta es sostener en sí *todo*, aun lo que no tiene explicación. Lo que no puede ser explicado, pero que es acogido en la poesía, corre el riesgo de quedar sin los asideros fijos del

pensamiento; cuando esto sucede, la noción de *delirio* comienza a participar de la conformación de una “realidad invisible”, que se hace visible poéticamente.

El anhelo de vínculo que produce el amor es una constante que encontramos expresada en las piezas. Las contradicciones creadas en el pensamiento son las que producen las distancias, los desencuentros y las separaciones, que terminan por fragmentar al hombre y a lo que lo circunda en limitados espacios de realidad. El anhelo amoroso tiene el propósito de reordenar, expandir y reunir los pequeños mundos en una inmensidad, de lo que deducimos que la autora hace un llamado a abrir el pensamiento hacia otras realidades, que también se expresan como humanas y que son reveladas en la dramaturgia a través de la poesía y del delirio de los personajes.

El estudio de la dramaturgia, centrado en la noción de *realidad poética*, en la que están contenidas las nociones de *amor* y *delirio*, como entes configuradores, arrojó como resultado, que el amor, como fuerza creadora del delirio, a través de la palabra poética, es lo que posibilita las acciones y relaciones de los personajes. El delirio amoroso ordena la realidad, separándola, en realidad poética y realidad objetiva, haciendo que lo que acontezca en el teatro sea un sentir elaborado en poesía; la realidad poética es una realidad interior expuesta. Delirar poéticamente es la opción de los personajes protagónicos para romper con la realidad preestablecida en el pensamiento, realidad aprendida, de carácter social, insertada en el tiempo cronológico y limitante de los espacios de comunicación. A través de ello, tienen la libertad de ocuparse de realidades íntimas, que a su vez son universales.

Creemos que la poética de Elizabeth Schön acude, por un período, a la dramaturgia, para anunciar esas realidades “ocultas” con las que convive lo humano, y que se expresan, fundamentalmente, en la sensibilidad. La poesía, como elaboración en la palabra, abre la posibilidad a una vieja reflexión, siempre pendiente, que conduce a la búsqueda de formas de

interpretación del humano sentir; no porque esté dispuesta para ser interpretada, sino porque inicia un camino al pensamiento, como si pudiera, por fin, comprenderse “algo” de difícil explicación.

Los personajes de las obras de Elizabeth Schön son delirantes, en la medida en que responden a una manera de vincularse con la realidad diferente a la convencionalmente establecida. La vida del sentir del hombre, ligada al amor, es de por sí delirante; el lugar que éste elige para salvarse del delirio avasallante que lo sobrepasa, es la razón. Dice Elizabeth Schön al respecto: “Es más fácil trabajar y estudiar la materia que arreglar el corazón del hombre, da menos quehacer, porque la materia se deja investigar, es callada.” (Campo, 2007: p.s/n). El problema del delirio es que, difícilmente, permite a lo humano un tipo de comunicación desde la razón lógica. El delirio hace de la comunicación un amasijo de sobresaltos, que no encuentra asidero en la mente, acostumbrada a verse en un espejo que le devuelve la forma “exacta” de lo que es. Esta es la condición que constituye a los personajes protagónicos de las piezas de Elizabeth Schön, por ser poéticos -en el sentido más estricto planteado por la dramaturga- son una nueva realidad, que responde a la sensibilidad únicamente, y la manera de comunicarse entre ellos pertenece igualmente a ese tipo de realidad, que no puede encontrarse nunca en lo cotidiano.

Pero, ¿qué significa responder, únicamente, a una sensibilidad que por sí misma es delirante? ¿Implica, acaso, una afinidad entre absurdo y delirio? Uno de los intentos de este trabajo fue situarnos en el lugar de la palabra poética más allá del absurdo, porque si de algo se busca dar cuenta con el absurdo, es de un reclamo del hombre agotado de sí mismo, a través de aquello que María Zambrano llama la vía negativa (lo que expone agotamiento, conoce y en el fondo desea llenarse, fortalecerse). El delirio poético de los personajes de Elizabeth Schön recorre otro camino, lo que prevalece no son los preceptos teóricos del Teatro del

Absurdo, sino más bien un juego con la sensibilidad inapresable, haciéndose palabra. Si el delirio poético representa ausencias en el hombre, lo hace mostrando otras posibilidades de interpretación de la realidad y por tanto de vínculo con ésta.

Los juicios elaborados sobre las piezas que revisamos durante nuestro estudio cuando son realizados por quienes tienen el don de la poesía o se sienten sensibilizados por el género, ven en el teatro de Elizabeth Schön no sólo grandes valores poéticos, sino también teatrales; para otros, que juzgan el teatro desde ciertas convenciones instaladas en el teatro mismo, no es tan factible que esta dramaturgia sea realmente comunicable.

A nuestro modo de ver todas esas razones son válidas, pues es cierto que ha de tenerse una cierta disposición para adentrarse en la poesía, cuando se propone como imagen puesta en escena, es decir, cuando se libera de la soledad de la lectura; pero también se ha de subrayar que, por pertenecer la metáfora al universo de la sensibilidad, más que al del pensamiento, surge la dificultad de la comprensión, que puede traer consigo la ambigüedad para lo que se quiere comunicar.

El riesgo que corren las piezas (sobre todo *La Aldea*, por ser la más larga), es que los personajes, al responder casi con exclusividad a su interioridad, no nutran suficientemente la acción con sus parlamentos y que esto traiga como consecuencia una disgregación. No obstante, opinamos que el carácter de juego, presente de una manera u otra en todas las obras y la intensidad con que se expresa la realidad poética, permiten al espectador, o al lector, mantener la atención a una sensibilidad lírica cargada de misterios, que se expresa en el contexto dramático.

Como hemos podido constatar, el teatro de Elizabeth Schön hace un llamado a formas de comprensión distintas a las acostumbradas comúnmente. El juego de contraposición de realidades es un recurso que, aun cuando se dé mayor importancia a una sobre la otra (como

sucede en la mayoría de las piezas con la realidad poética), permite a la autora otorgar credibilidad al fundamento de fondo, que creemos es el llamado a ir más allá, de lo que cotidianamente nos es dado como real.

A lo largo del desarrollo de su obra, Elizabeth Schön va dejando atrás la necesidad de exponer esta contradicción y concentra su trabajo en la creación de una poesía unificadora de ambas realidades. Creemos probable que el teatro se haya ido silenciando en la autora, en la medida en que la realidad poética fue expandiéndose para dar abrigo al *todo* como posibilidad.

Consideramos a nuestro estudio como un primer acercamiento que, de manera general, ha podido comprobar algunas constantes, de las que pensamos conforman la dramaturgia de Elizabeth Schön. Creemos además, que de ellas la que interesa, fundamentalmente, a la autora, es la referente a la realidad poética. Las nociones de *amor* y *delirio*, no sólo nos permitieron navegar, llevando un rumbo a través de la realidad poética, sino que las descubrimos parte indisoluble de la dramaturgia schöniana.

REFERENCIAS

- Arredondo, Belkis. (2001) Elizabeth Schön o el intervalo del acróbata [Entrevista a Elizabeth Schön]. *Circunvalación del Sur*, 8, 45-52.
- Azparren Jiménez, Leonardo. (2006). *Estudios sobre teatro venezolano*. Caracas: UCV. Fondo Editorial de Humanidades y Educación.
- Cadenas, Rafael. (1979). *Realidad y literatura*. Caracas: USB. Equinoccio.
- Campo, Ernesto. (s.f.). *Elizabeth Schön: Refugiada en la memoria: El poeta tiene que salir a buscar la palabra amorosa* [Entrevista en línea]. Disponible: <http://amarrandolapacienciaaunarbol.blogspot.com/2007/05/elisabeth-schn-lapoesa-havolado.html> [Consulta: 2008, Octubre 20]
- Castillo, Susana. (1980). *El “desarraigo” en el teatro venezolano: Marco histórico y manifestaciones modernas*. Caracas: Ateneo de Caracas.
- _____. (1992). *La risa de nuestras medusas*. Caracas: Fundarte.
- Comerlatti, Mara. (1977, Agosto 16). *La poesía también es una forma de introducir el amor donde no existe* [Entrevista a Elizabeth Schön]. *El Nacional*, p. C-16.
- Díaz Souza, Eddy. (2003). *Julio Riera, un titiritero con alma de Tilingo* [Artículo en línea]. Disponible: <http://teatrinviajero.boglia.com/2004/081202--strong-julio-riera-un-titiritero-con-alma-de-tilingo-strong-.php> [Consulta: 2008, Octubre 20]
- Fernández, Franklin. (Abr-Jul 2007). Elizabeth Schön: La poesía es el reconocimiento de que el hombre tiene un poder de transformación [Entrevista a Elizabeth Schön]. *DÍA-CRÍTICA*, (2), 46-49.
- Flores, María Antonieta. (2003). *Entrevista a Elizabeth Schön: El amor permite que el poeta encuentre el lugar que le falta* [Entrevista en línea]. Disponible: http://www.kalathos.com/ago2003/detail_poesia3.php [Consulta: 2008, Agosto 22]

Franco, Mercedes. (2004). *¡Vuelven los fantasmas!* Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Heidegger, Martin. (2000). *Carta sobre el humanismo* [libro en línea]. Madrid: Alianza. Disponible: <http://homepage.mac.com/eeskenazi/heide.html> [Consulta: 2008, Agosto 22]

Hernández Lara, Penélope. (2000). *La discontinuidad del tiempo en la obra dramática de Elizabeth Schön*. Trabajo de grado no publicado, UCV, Caracas.

_____. (Julio 2008). Una re-interpretación de la obra dramática de Elizabeth Schön en el marco de la posmodernidad. *THEATRON*, (18 y 19), 109-114.

Lerner, Elisa. (Octubre 1967). Extraños espantapájaros metafísicos. *imagen*, (10), 5.

Monasterios, Rubén. (1968). La Aldea. *RNC*, (183),113-115.

_____. (1990). *Un enfoque crítico del teatro venezolano* (2a. ed.). Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

Ossott, Hanni. (2005). *Cómo leer la poesía: Ensayos sobre literatura y arte*. Caracas: bid & co. editor.

Pantin, Yolanda. (2005). *Una Poética pensante* [Artículo en línea]. Disponible: <http://venepoetics3.blogspot.com/> [Consulta: 2008, Agosto 22]

Pino, Lorena. (1994). *La dramaturgia femenina venezolana: Antología: Tomo II*. Caracas: CELCIT.

Platón. (2007). *Diálogos: Gorgias o de la retórica: Fedón o de la inmortalidad del alma: El Banquete o del amor*. Madrid: Espasa Calpe.

Ramírez Barreto, Francismar. (Diciembre 2004-Enero 2005) En primer Lugar: Elizabeth Schön: La realidad no tiene dobles [Entrevista a Elizabeth Schön]. *imagen*, (1), 6-12.

Russotto, Margara. (1997). *Bárbaras e ilustradas: Las máscaras del género en la periferia moderna*. Caracas: Fondo Editorial Tropykos.

Schön, Elizabeth. (1967). *Elizabeth Schön: Teatro: La Aldea*. Venezuela: Universidad del Zulia. Facultad de Humanidades.

_____. (1971). Intervalo. En Suárez Radillo, Carlos Miguel. (Comp.), *13 autores del nuevo teatro venezolano* (pp. 478-519). Caracas: Monte Ávila Editores.

_____. (1977). *Teatro: Elizabeth Schön: Melisa y el yo: Lo importante es que nos miramos: Jamás me miró: Al unísono*. Caracas: Monte Ávila Editores.

_____. (1998). *Antología poética*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

_____. (2003a). *La granja bella de la casa*. Caracas: Grupo Editorial Eclepsidra.

_____. (2003b). *La poesía y las apariciones* [Documento en línea]. Disponible: www.kalathos.com/oct2003/detail_elizabethshon.php [Consulta: 2008, Diciembre 10]

_____. (2003c). *Lección de poesía* [Documento en línea]. Disponible: <http://laliebrelibre.com.ve/w/elizabeth-schon-2/> [Consulta: 2008, Diciembre 10]

Simne, Petruvska. (2007). Elizabeth Schön: Enamorada para siempre [Entrevista a Elizabeth Schön]. *BCV Cultural*, (21), 21-29.

Vidaurre, Edgar. (2006). Prólogo: Ráfagas del establo. En Schön, E. *Luz Oval* (pp. 163-171). Caracas: Equinoccio.

_____. (2007). A propósito del cortometraje “Alma Fugitiva” sobre Elizabeth Schön... [Documento en línea]. Disponible: <http://literaturayvida.blogspot.com/2007/07/27/sobre-alma-fugitiva-por-edgar-vidaurre> [Consulta: 2009, Enero 25]

Zambrano, María. (1993). *Claros del bosque* (4ta. ed.). Barcelona: Seix Barral.

_____. (1996). *La Cuba secreta y otros ensayos: Para una historia de la piedad*. Madrid: Edimion.

_____. (2000). *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza.

_____. (2005a). *Filosofía y poesía* (5ta. ed.). México: F.C.E.

_____. (2005b). *El Hombre y lo divino* (5ta. reimp.). México: F.C.E.