

Mundo clásico y crítica social en el teatro del ecuatoriano Peko Andino Moscoso

Francisco J. Bravo de Laguna Romero
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Resumen: El ecuatoriano Peko Andino Moscoso, dramaturgo, narrador y guionista de televisión, utiliza los mitos de Ulises, Edipo y Medea en tres obras de teatro, *Ulises y la máquina de perdices*, *Edipo y su señora mamacita* y *Medea llama por cobrar*, para generar una crítica al consumismo y al capitalismo; a la “telebasura” y a los deshumanizados procesos migratorios.

Palabras clave: Pervivencia y tradición clásica. Teatro latinoamericano.

Abstract: Throughout the twentieth century and the beginning of the twenty first, playwrights from Latin America have got their inspiration from the Greek tragedy and their myths. The Ecuadorian theatre has not been indifferent to these tendencies and there have been many mentions to the Greek world and its mythology. This classical influence has deeply provoked a great attraction on one of his creators, Peko Andino Moscoso. He rewrites the three classical legends Ulises, Edipo and Medea into the following plays: *Ulises y la máquina de perdices*, *Edipo y su señora mamacita* y *Medea llama por cobrar*. He tries to promote a criticism about consumerism and capitalism. He is also interested in creating a reflection on trash television and the dehumanized migration movements.

Keywords: Classical Tradition and Latin American theater.

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación denominado “Los *Progymnasmata* en el humanismo europeo: *docere et delectare* en los primeros niveles del aprendizaje de la retórica” (HUM2007-60725/FILO). Agradezco a la Biblioteca Teatral “Alberto Mediza”, y especialmente a Mariela Mirc, que me haya facilitado, con tanta celeridad, disposición y profesionalidad, materiales esenciales para la elaboración de este trabajo.

Durante el siglo XX, y principios del XXI, dramaturgos de toda América Latina se han inspirado en la tragedia griega y en sus mitos y han cultivado un teatro evocador y sugerente, enraizado en la más pura tradición occidental pero que destila americanismo y originalidad.¹ El teatro ecuatoriano² no ha estado ajeno a estas tendencias y las referencias al mundo griego y a su mitología han sido una de sus constantes en ciertas corrientes literarias, especialmente en poesía y teatro.³ Esta influencia de la tradición clásica y su temática ha suscitado en uno de sus creadores, Peko Andino Moscoso,⁴ una gran atracción y se ha revelado como fuente de inspiración para abordar, desde la distancia universal que proporcionan los mitos clásicos, una crítica certera, hiriente, de la sociedad ecuatoriana. Y esta crítica la formula con un teatro experimental, desafiante, contestatario e irreverente que contextualiza y recrea en una trilogía evocadora: *Ulises y la máquina de perdices (monólogo*

¹ Para más información sobre la presencia de esta temática en el teatro argentino contemporáneo, cf. Fco. Bravo de Laguna Romero, "El mundo clásico en el teatro argentino contemporáneo", *Actas del Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana y Tradición Clásica*, Barcelona, 1999, 89-95; "La pervivencia de las heroínas griegas en el teatro argentino contemporáneo: una revisión del mito de Electra". *Myrtia. Revista de Filología Clásica* 14 (1999), 201-218; "Los tangos de Orfeo of Rodríguez Muñoz", en *Latin American Theatre Review* 37/1(2003), 117-131; "De la Cólquide a la Pampa: una Medea en *La Frontera* de David Cureses", *Arrabal. Revista de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos* 7/8 (2010), 131-138.

² Para un acercamiento más profundo al teatro ecuatoriano, cf. Lola Proaño Gómez (ed.), *Antología del teatro ecuatoriano de fin de siglo*, Quito, Casa de la Cultura, 2003.

³ Cf. Isidro Luna, "Máquina delirante", en *El Apuntador* 33 (2008).

⁴ Nacido en Quito en 1962, Peko Andino no sólo es dramaturgo, sino también narrador, actor y guionista de televisión. Alfredo Breilh lo incluye dentro de una generación que denomina Generación X y afirma que sus obras "brindan una mirada particular de la sociedad y sus poderes, del aparato educativo y del hombre dentro de los valores del consumo. Es la conciencia de los jóvenes que despiertan al mundo en un sistema social contradictorio y sin propuestas, en ciudades sin oferta de trabajo y con crisis general de valores", cf. Alfredo Breilh, "Autores y tendencias del teatro ecuatoriano en la década de los 90", en *Latin American Theatre Review* 34 (2000), 87-102 (p. 95). Realizó estudios teatrales y cinematográficos en España; Ciencias Sociales, Comunicación y Teatro en Ecuador. Autor y director de series de televisión como *Zona oscura* e *Historias personales*, entre otras. Ha sido asistente de dirección de los largometrajes *La Bella y Cumandá*, actor en varios montajes teatrales, series de televisión, y en películas como *Crónicas*, *Vidas robadas*, *Maldita sea*, *Ratas, ratones y rateros* y *Prometeo deportado*. Fundador del grupo de rock *Sal y Mileto*, que ha participado en algunos festivales internacionales. Entre sus obras teatrales, destacan: *Kito con K*; *Ceremonia con sangre*; *Por qué nos vamos todos al infierno o Función continua*, entre otras muchas. Para más información, cf. Genoveva Mora Toral, *Antología de teatro contemporáneo ecuatoriano*, Cuenca, Casa de la Cultura, 2002.

post-cibernético);⁵ *Edipo y su señora mamacita (Presidente que se casó con su madre)*;⁶ y *Medea llama por cobrar*.⁷

Analizaremos las obras siguiendo un criterio estrictamente cronológico en función de su fecha de estreno. En *Ulises y la máquina de perdices (monólogo post-cibernético)*⁸ Andino utiliza una estrategia metateatral para desmitificar la historia de Ulises y convertirla en una absurda odisea. Ulises es un espectador enfurecido que desde el patio de butacas reclama el inicio de la obra que ha ido a ver: “La máquina de perdices”. Los actores no consiguen llegar al teatro y, por lo tanto, la obra nunca llega a representarse. Obligados por este suceso, los espectadores se enfrentan a su condición de público y asumen su condición de atrezzo;⁹ y Ulises asume, inevitablemente, su triple condición de espectador, personaje y actor. Mientras espera, cuenta a los espectadores su historia, intentando a la vez conectarse con Telémaco y Penélope a través de los medios de comunicación más sofisticados y actuales. Estos intentos fracasan y Ulises termina absolutamente desolado e incomunicado, balbuceando los nombres de los productos de consumo que han contagiado no sólo su lenguaje sino también al mundo al que desea regresar.

Como el héroe homérico, este Ulises americano también es Nadie, no tiene rostro y camina hacia ninguna parte.¹⁰ Pero a diferencia de su referente clásico, este personaje es una alegoría del antihéroe. No es un individuo único y ejemplar, sino un consumidor de eslóganes y promesas comerciales, un repetidor “masificado” de las fórmulas consumistas que condicionan al hombre moderno.

El “espectador” Ulises es el único personaje que aparece en escena. Se muestra frágil e indeciso y sus dos realidades, la teatral y la mítica, confluyen en numerosas ocasiones:

ULISES: Perdón, suelo volverme melancólico cuando espero, por eso vivo una melancolía eterna, porque ya son diez minutos que espero por el inicio de la obra y diez años que espero por regresar a casa (p. 62).

⁵ Cf. Proaño Gómez, *Antología del teatro...*, pp. 57-78.

⁶ Cf. Peko Andino Moscoso, *Medea llama por cobrar*, Quito, Tribal Editores, 2005, pp. 64-93.

⁷ Cf. Andino Moscoso, *Medea...*, pp. 8-31.

⁸ Se estrenó el 10 de julio de 1997 en el Teatro Patio de Comedias, Quito, Ecuador, bajo la dirección de Pepe Morán.

⁹ Cf. Michael Handelsman, “El teatro contemporáneo del Ecuador entre dos milenios: resistencia y representatividad”, en Proaño Gómez, *Antología del teatro...*, p. 39.

¹⁰ Resulta simbólico que el único atrezzo que aparece en escena sea una metafórica maleta de “viajero”. De ella saca constantemente elementos que utiliza en escena: un remo; unos guantes y unas orejas de ratón; unas gafas y un gorro raperero; teléfonos móviles; tarjetas de crédito.... La obra termina y Ulises se baja del escenario y se va con su maleta.

Las voces en Off¹¹ representan el contrapunto a la unicidad de Ulises y, a modo de coro Olímpico, se proponen como el elemento coral imprescindible para que la acción pueda desarrollarse. La voz de Zeus, como conductor de la trama, se extiende por todo el patio de butacas y hace de maestro de ceremonias, justifica la tardanza de los actores e invita a Ulises a entretener al público.

ZEUS: Este, respetable público, los actores no encontraron a sus personajes. Es decir, los personajes se metieron en una cantina que sólo vende licor de menta. Se metieron antes de que los actores se metieran en los personajes y ustedes comprenderán que sin personajes no hay teatro, aunque haya actores. Así que la función sufrirá un pequeño retraso de veintitrés horas. Habló para ustedes, Júpiter, o Zeus, como quieran (p. 76).

La voz de Atenea representa a la operadora que contesta las llamadas que Ulises intenta hacer a Penélope. Los otros tres personajes que aparecen con voz en *off* son Agamenón, Telémaco y Penélope. La “operadora” Atenea los pone en contacto con Ulises al final de la obra y ellos aprovechan la ocasión, en una única y oportuna aparición, para despedirse y pedirle a Ulises que no regrese a Ítaca:

PENÉLOPE: Después de esta llamada, Polifemo se tragará el teléfono y me iré a la selva con un traficante de fama, me llevaré los tejidos que terminé con mis amantes en las noches que estuve ausente. Si recuerdas la ruta de regreso a Ítaca, por tu bien, vuelve a olvidarla. Hasta nunca, varón de multiforme ingenio, hasta nunca, nunca, nunca... (p. 78).

Ulises, por tanto, se mueve en tres planos de actuación: como espectador que se relaciona con el público; como narrador de la historia, y como interlocutor que habla, vía teléfono móvil, con su familia.

Toda esta yuxtaposición de mito y modernidad representa la navegación entre el espacio mítico de los héroes clásicos y los internautas posmodernos legendarios. La actualización, con evidente intención cómica, de numerosos personajes, situaciones y lugares extraídos de la Odisea, es un recurso que Moscoso usa en exceso y no siempre con éxito; así Penélope es una vendedora de alambres galvanizados; la reina Calipso da de comer cacahuetes a los pulpos en el reino de Ogigia; el rey Alcino-o manda construir, en el pueblo de los feacios, un teatro para que cante su hija Nausica-a; el cíclope Polifemo recita

¹¹ La intervención del Prólogo, como personaje, presentando la trama es un guiño sutil de Andino Moscoso para declarar su deuda con el mundo clásico y trasladarnos a la atmósfera propia de la tragedia: *Cuéntame el peregrinaje de aquel varón de nombre Ulises, que luego de destruir los supermercados de Troya, escondido en un caballo repleto de artículos para la limpieza del hogar, quiso regresar a Ítaca para extraer de la garganta de Penélope, su esposa, un beso de mentol*, p. 60.

el monólogo “Tú estás siempre en mi frente”; o el sabio Tiresias aconseja a Edipo a invertir en bolsa... (p. 69).

Para muchos críticos,¹² este viaje virtual de Ulises no es más que un intercambio, una sustitución de la tradición cultural de Occidente por la idolatría hacia los mercados de consumo. Este cambio de valores produce un vacío absoluto que Ulises evidencia cuando se lamenta: “Ya no existe Ítaca... Ya me he convertido en lo que siempre fui, en nadie”; y cuando finaliza la obra con una advertencia amarga:

Y esto jamás empezó, porque nadie estuvo aquí, porque nadie se subió al escenario, porque nadie entretuvo a los feacios, porque nadie se perderá en el ciberespacio, porque nadie sólo fue realidad virtual (p. 78).

*Edipo y su señora mamacita (Presidente que se casó con su madre)*¹³ es una parodia de la clase política que ha gobernado Ecuador en los últimos años y el retrato de una masa que se ríe, instigada por los bufones de la televisión, de las miserias ajenas.

Los trece cuadros en los que se divide la obra se desarrollan en tres espacios diferenciados: una sala de ejecuciones del Hospital de Tebas donde esperan la muerte Edipo y Yocasta; un programa televisivo con formato circense, payasos, domadores y trapevistas incluidos, donde la pareja protagonista confiesa en público todas sus intimidades y las imágenes de la vida cotidiana de los dos personajes.

En esta nueva versión del mito, Edipo ya no es el rey de Tebas que purga su mal y se inmola en su oscuridad para devolver la luz a su pueblo. Ahora es el dueño de un circo de cuatro pistas que vive feliz con sus cuatro hijos¹⁴ y una reina cuarentona. Yocasta, la “Señora Mamacita”, es una mujer cínica, esposa, madre y amante, acostumbrada a mandar y a manipular. Protectora y dominante sugiere a Edipo que suspenda su ejecución liberadora.

El coro de historiadores es la voz que, a modo de prólogo trágico, presenta la acción haciendo un breve recorrido por la historia reciente de Ecuador¹⁵ utilizando metáforas evocadoras de clara ascendencia mítica. Hay

¹² Cf. Michael Handelsman, “El teatro contemporáneo del Ecuador entre dos milenios: resistencia y representatividad”, en Proaño Gómez, *Antología del teatro...*, p. 40.

¹³ Se estrenó, bajo la dirección de su autor, en septiembre de 1998 en la Sala de Teatro de la Asociación Humboldt, Quito, Ecuador, con las actuaciones de María Beatriz Vergara, Alfredo Espinosa y José Morán.

¹⁴ *De la pista de Polinices buyeron las focas y los lobos marinos. En la pista de Antígona los ríos se llenaron de equilibristas insepultos. La pista de Ismene fue convertida en sitio público de azotamientos y en la de Eteocles encontraron yacimientos de cuervos*, pp. 71-72.

¹⁵ Para consultar los hechos históricos relacionados con Ecuador, hemos acudido a dos obras de referencia: Enrique Ayala Mora, *Resumen de Historia del Ecuador*, Quito,

que anotar que la secuenciación cuatrianual que utiliza Andino no responde a una decisión aleatoria ni circunstancial: es un guiño evidente y un homenaje a la forma griega de computar el tiempo mediante ciclos olímpicos de cuatro años.

Una vez hecha la introducción y situada la acción dramática en 1997, los miembros del coro se transforman, en el Cuadro I, en “periodistas payasos” que narran las noticias dramáticas de Tebas en clave televisiva y con un tono claramente caótico y simbólico: el hipotexto de la tragedia sofoclea¹⁶ “domina” todas las tragedias que ha sufrido el pueblo ecuatoriano: las naturales, las políticas, las económicas, las culturales e incluso las deportivas...

Finalmente, el destino de los reyes Edipo y Yocasta se juega en un tablero de un ajedrez,¹⁷ donde cada movimiento viene precedido por una sentencia hasta que Zeus ejecuta el jaque mate con la consiguiente sentencia de muerte. La obra termina con el discurso de Yocasta al Congreso de los Honorables Patriarcas de Tebas:

YOCASTA: Hijos de Tebas, hijos de Edipo, ahora podrán sacar a sus madres de las cajas mortuorias y sentarlas en los altares de los manicomios para culparlas de sus miserias, como hicieron conmigo, como lo harán con sus hijas, como lo hacen con sus esposas. Hijas de Tebas, hijas de Yocasta, ahora podrán parir esposos que las golpeen porque no son sus madres, ahora podrán casarse con hijos que las abandonen porque no son sus esposas... Petrifíquense tebanos que la esfinge ha vuelto para devorarlo, que los hijos de las Gorgonas han vuelto para gobernarlos (p. 91).

Tras el discurso, y con la banda presidencial alrededor del cuello, Yocasta se entrega a los enfermeros, mientras el coro viste a Edipo de turista y lo deja en la escalera de un avión comercial para que viaje, ciego y sin descanso, por todos los aeropuertos de Occidente buscando alivio a su tragedia, y sentencia:

Las condenas del destino no terminan cuando existe un pueblo que es adicto a las jeringuillas de la tristura. Que Zeus te recoja confesada el día en que ya no seas, Tebas querida, ecuador del alma (p. 92).

Corporación Editora Nacional, 2000; y Alfredo Pareja Diez Canseco, *Breve Historia del Ecuador*, Tomo 2, Quito, Libresa, 1999.

¹⁶ *PAYASO 1: La madre que tuvo hijos en su hijo el hijo que tuvo hermanos en su madre fueron encerrados en la Sala de Emergencias del Hospital de Tebas: la profecía de ha cumplido*, p. 68.

¹⁷ Es simbólica la apreciación de ambos jugadores: *EDIPO: Yo como rey solo puedo dar un paso; YOCASTA: Pero yo como reina puedo dar muchos*, p. 88.

La última obra que analizaremos es *Medea llama por cobrar*.¹⁸ Para Genoveva Mora Toral, este texto complejo y barroco como Ecuador, “se ha convertido probablemente en la obra mítica de la literatura dramática y el teatro de esta última década”.¹⁹

La obra es un monólogo que representa una llamada a cobro revertido que una inmigrante ecuatoriana, llamada Medea, realiza desde Nueva York a Quito y en la que cuenta las razones por las cuales decidió no regresar a su patria. Llama a Ecuador, a Ecuador-Jasón, al territorio, al hombre, a la entidad que la dejó o la obligó a partir, al príncipe que le exige que le traiga un vellocino de oro para evitar morir de soledad:

El remedio para no morir de soledad era encontrar a dos vellocinos de oro que huyeron en el éxodo y que extraviados estaban en la gran ciudad del norte... puesto que con mi magia todo lo podía, tenía que cruzar dos océanos para encontrar a tus tesoros y traerlos de vuelta (p. 15).

Peky Andino Moscoso utiliza dos pretextos: el primero, la tragedia escrita por Eurípides; el segundo, un hecho trágico ocurrido en Nueva York en el que una inmigrante ecuatoriana se suicida lanzándose a los rieles del tren junto a sus hijos, en respuesta al abandono y al maltrato de su esposo.²⁰

Pero esta Medea no es sólo inmigrante, bárbara y extranjera como su referente clásico, sino también maga:

¹⁸ Se estrenó, bajo la dirección de su autor, el 10 de mayo de 2001 en la Sala de la Asociación Humboldt, Quito, Ecuador. Fue interpretada por la actriz María Beatriz Vergara.

¹⁹ Cf. Genoveva Mora Toral, “Medea llama por cobrar”, en *El Apuntador* 9 (2009), http://www.elapuntador.net/rev/info.php?Rev=11&Pag=1&Menu=2&post_ar=. Avalan la obra más de trescientas presentaciones en todas las ciudades de Ecuador y en festivales internacionales, y ha recibido el elogio de la crítica especializada y numerosos premios: Joaquín Gallegos Lara. Municipio de Quito, 2006. Premio Internacional de Teatro Político y Social Otto Castillo. Nueva York, 2008.

²⁰ Así lo manifestó Andino Moscoso en una entrevista: “Unimos estos dos pretextos en sus partes comunes. El personaje de Eurípides, como nuestra Medea de crónica roja, son mujeres desarraigadas, llevadas por sus hombres a un país extranjero que termina por devorarlas. Las dos utilizan la muerte de sus hijos como una manera de apuñalar los corazones podridos de poder de sus esposos. Y, sobre todo, ambas fueron movidas por la parte más oscura del amor: la venganza. Una vez que fusionamos estas dos Medeas, descubrimos que el personaje no nos bastaba como una vengadora de género; la queríamos para que disparara por nosotros en la impalpable y efímera batalla escénica. Que se enfrentara al poder en nombre de nuestra bendita rabia retenida por siglos de semanas santas”. Cf. <http://www.cubaescena.cult.cu/global/loader.php?&cat=cartelera&cont=showitem.php&seccion=&item=2208>

*¡Aló! ¡Jasón? Soy la maga, la churona,*²¹ la dolorosa, la santa. Tengo la cara cubierta de aeropuertos, el esqueleto pegado y el corazón retaceado en expedientes... Soy la parte más oscura de tu soledad. Tu peor hija. Tu esposa de palo. Tu incesto más inútil (pp. 11-112).

La figura de Jasón posee, como hemos dicho, un doble valor: la imagen del hombre patriarcal y machista, pero sobre todo, Jasón es la representación de todo el país de Ecuador. Diferentes y variados son los epítetos que Medea utiliza: Danzante mío; Príncipe mío... necrófilo mío; Mi Príncipe solitario; Mi Jasón, mi Ecuador; Jasón Ecuador; Mi príncipe fraccionado; Príncipe padre, príncipe esposo; Mi feo príncipe; Mi feo Ecuador; Mi príncipe amado; Mi viejo príncipe; Príncipe ecuatorial; Príncipe triste; Príncipe desalmado; Mi príncipe moribundo...

En este monólogo trágico, el único elemento escenográfico es un banco. Sentada en él, Medea cuenta sus miserias, sus experiencias, los oficios de sirvienta que desempeñó, la desesperación, el abandono, la marginación, la inexistencia. York, la ciudad de Nueva York, es la ciudad de los Vellocinos y adquiere la característica de un personaje más de la trama:

Sí, estoy en la Ciudad de los Vellocinos, todavía (p. 11).

Todos los aviones conducen a York y la memoria solo a ti, mi feo Ecuador (p. 18).

Todos los trenes conducen a la ciudad de los Vellocinos y la nostalgia a ninguna parte (p. 20).

Como bien apunta Luisa Campuzano,²² el carro alado, con el que concluyen las tragedias clásicas, se transforma en vagón de tren de metro y la intervención del *deus ex machina*, propio de los tragediógrafos clásicos, se transpone en la máquina férrea que acaba con la vida de Medea:

Todos los trenes de York conducen al final. Y el último que pasa por esta estación tiene un vagón con mi nombre y con los nombres de tus vellocinos. Tengo que colgar. La máquina de la muerte se acerca (p. 31).

Concluimos así este estudio que sólo ha pretendido ser un acercamiento inicial a la trilogía del dramaturgo ecuatoriano Peko Andino Moscoso. Los vínculos de estas obras con sus referentes clásicos reviven la actualidad del mito, su vigencia, desde la evocación, la metáfora y la sugerencia: la búsqueda

²¹ Con más de cuatro siglos de historia, la Virgen del pueblo de El Cisne, a la que los ecuatorianos llaman cariñosamente "La Churona", es una de las imágenes más veneradas de Ecuador.

²² Cf. Luisa Campuzano, "Medea en el metro de New York", en *Revista Conjunto* 140 (2006), <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/140/campuzano.htm>.

de Ulises en medio del vacío de una sociedad consumista buscando su perdida Ítaca representa la soledad del hombre moderno; el abandono del gobernador Edipo ante sus obligaciones como mandatario manifiesta el hastío y la falta de confianza de la población ecuatoriana ante sus dirigentes; y la marginalidad de una Medea desangrada por la tragedia simboliza los deshumanizados procesos migratorios que sufren los pueblos empobrecidos.

Peky Moscoso explora las diferentes posibilidades de adecuación de estos mitos a la realidad ecuatoriana, a su realidad, y esto le permite reconstruir nuevas identidades de mitos provocando situaciones emocionalmente agresivas. Esta “subversión” le ha proporcionado numerosas posibilidades alegóricas y metafóricas. Estas recreaciones demuestran, por tanto, la vigencia de los mitos, la multiplicidad de lecturas que permiten y sus infinitas versiones, revisiones y reescrituras.

