



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**

Dirección General de Estudios de Posgrado  
Facultad de Letras y Ciencias Humanas  
Unidad de Posgrado

**La configuración de lo cómico en la obra dramática**

*El conflicto*

**TESIS**

Para optar el Grado Académico de Magíster en Escritura Creativa

**AUTOR**

César Wilfredo VERA LATORRE

**ASESOR**

Mg. Miguel MAGUIÑO VENEROS

Lima, Perú

2022



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Vera, C. (2022). *La configuración de lo cómico en la obra dramática El conflicto*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

---

## Metadatos complementarios

<b>Datos de autor</b>	
Nombres y apellidos	César Wilfredo Vera Latorre
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	43179826
URL de ORCID	<a href="https://orcid.org/0000-0002-4413-5658">https://orcid.org/0000-0002-4413-5658</a>
<b>Datos de asesor</b>	
Nombres y apellidos	Miguel Hugo Maguiño Veneros
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	10306070
URL de ORCID	<a href="https://orcid.org/0000-0003-1053-0171">https://orcid.org/0000-0003-1053-0171</a>
<b>Datos del jurado</b>	
<b>Presidente del jurado</b>	
Nombres y apellidos	Percy Abel Encinas Carranza
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	08266219
<b>Miembro del jurado 1</b>	
Nombres y apellidos	Jorge James Valdivieso Payva
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	10609794
<b>Miembro del jurado 2</b>	
Nombres y apellidos	Miguel Ángel Vallejo Sameshima
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	41865688
<b>Miembro del jurado 3</b>	
Nombres y apellidos	
Tipo de documento	
Número de documento de identidad	

<b>Datos de investigación</b>	
Línea de investigación	No aplica
Grupo de investigación	No aplica
Agencia de financiamiento	No aplica
Ubicación geográfica de la investigación	Universidad Nacional Mayor de San Marcos País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: Lima Latitud: -12.05819215 Longitud: -77.0189181894387
Año o rango de años en que se realizó la investigación	2020-2022
URL de disciplinas OCDE	Artes de la representación <a href="https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.04">https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.04</a>  Estudios de literatura general <a href="https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03">https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03</a>

**UNIDAD DE POSGRADO  
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE  
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER**

A los veintiocho días del mes de diciembre de dos mil veintidós, siendo las 11.00 horas, vía virtual se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores Mg. Percy Abel Encinas Carranza (Presidente), Mg. Miguel Maguiño Veneros (Asesor), Dr. Miguel Ángel Vallejo Sameshima (Informante) y Mg. Jorge James Valdivieso Payva (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada **La configuración de lo cómico en la obra dramática El conflicto**, presentada por el señor **César Wilfredo Vera Latorre** Bachiller en Comunicación, para optar el Grado de Magíster en Escritura Creativa.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

**MUY BUENO (18)**

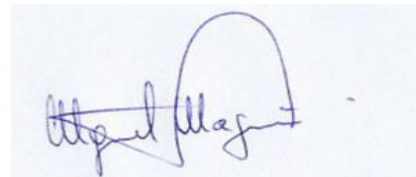
---

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Escritura Creativa al bachiller **César Alfredo Vera Latorre**.

El acto académico de sustentación concluyó a las 11:59 horas.



Mg. Percy Abel Encinas Carranza  
**Presidente**  
Profesor Auxiliar T.P.



Mg. Miguel Maguiño Veneros  
**Asesor**  
Profesor Asociado T.P.



Dr. Miguel Ángel Vallejo Sameshima  
**Informante**  
Profesor Contratado



Mg. Jorge James Valdivieso Payva  
**Informante**  
Profesor Contratado

**Informe de originalidad**

**N.º 30-UPG-FLCH-UNMSM-2021**

**Título:** La configuración de lo cómico en la obra dramática “El conflicto”.

**Tesista:** Bach. César Wilfredo Vera Latorre

**Grado académico:** Magíster en Escritura Creativa

**Asesor:** Mg. Miguel Maguiño Veneros

**Reporte automatizado:** 25-10-2021

**Fecha:** 25-10-2021

1. La tesis del Bach. César Wilfredo Vera Latorre ha sido sometida a revisión. El resultado final fue 3% de similitud. De acuerdo a la RR N° 04305-R-18, art. 15, expedida el 16 de julio de 2018, dicho porcentaje cumple las condiciones para ser aceptado.
2. La tesis que se someterá a defensa pública es esta versión evaluada por el programa informático Turnitin.

Por estas consideraciones, se otorga la

**conformidad de originalidad.**



**UNMSM**

Firmado digitalmente por ESTRADA  
CUZCANO Martín Alonso FAU  
20148092282 soft  
Motivo: Soy el autor del documento  
Fecha: 25.10.2021 16:22:58 -05:00

**DR. MARTÍN ALONSO ESTRADA CUZCANO**

Director

Unidad de Posgrado

FLCH-UNMSM

## **Dedicatoria**

A mi familia, por su apoyo.

A Pilar Núñez, quien me recibió en el teatro.

A mis profesores y compañeros de la maestría.



## ÍNDICE

<b>RESUMEN .....</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>7</b>
<b>CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>10</b>
1. La comedia. Algunas definiciones técnicas .....	11
1.1. Variantes cómicas.....	13
1.2. Sobre la comedia coral .....	16
1.3. Perspectiva cómica y personaje cómico .....	16
2. Tiempo y espacio de la ficción.....	18
2.1. Sobre las obras del tipo Espacio cerrado – Tiempo cerrado.....	20
3. Conflicto y acción dramática .....	21
4. Transformaciones de estado y clímax .....	22
5. El metateatro .....	23
5.1. Teatro en el teatro.....	27
5.2. Puesta en abismo .....	28
5.3. Teatro sobre el teatro.....	29
5.4. Ruptura de la cuarta pared .....	29
<b>CAPÍTULO II: LA CONFIGURACIÓN CÓMICA EN OTRA OBRA</b>	
<b>LATINOAMERICANA: EL CASO DE “TRATANDO DE HACER UNA OBRA QUE</b>	
<b>CAMBIE EL MUNDO” (LA RE-SENTIDA, CHILE).....</b>	<b>30</b>
1. Perspectiva cómica en la obra.....	30
2. Conflicto y metateatralidad: la ironía de la autodestrucción.....	32
3. Uso del tiempo y espacio ficcionales .....	36
4. Conclusiones del capítulo dos .....	37
<b>CAPÍTULO III: ANÁLISIS DE LA OBRA DRAMATÚRGICA “EL CONFLICTO”</b>	<b>40</b>

1. Coralidad y perspectiva cómica en “El conflicto”.....	40
2. Metateatralidad y conflicto .....	48
3. Teatro sobre el teatro.....	46
4. Teatro en el teatro. El juego de los mirantes y los mirados.....	48
5. Uso del tiempo y el espacio: el modelo de la “olla a presión”. Recursos a favor y en contra de la consciencia de artificio.....	52
6. Sorpresa y transformaciones de estado .....	54
<b>CAPÍTULO IV: HACIA UNA PROPUESTA DE POÉTICA .....</b>	<b>56</b>
1. Génesis de una dramaturgia.....	56
2. Influencias (conscientes e inconscientes).....	62
3. Para continuar, una imagen .....	63
4. Apuntes finales: ¿hacia una comedia absurdista latinoamericana? Otros pensamientos sobre la construcción de la comedia.....	64
4.1. La comedia como género asimilador y subrepticio .....	68
4.2. Sobre la relación entre los géneros cómico y dramático .....	69
<b>CONCLUSIONES DE LOS CAPÍTULOS III Y IV.....</b>	<b>71</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>75</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>79</b>

## RESUMEN

La presente tesis constituye una aproximación a la obra “El conflicto” del dramaturgo peruano César Vera Latorre. Se buscará profundizar en la naturaleza cómica de la pieza, así como en las principales técnicas y decisiones escriturales presentes en su construcción. Para ello, se propone el estudio preliminar de otro caso latinoamericano: la obra “Tratando de hacer una obra que cambie el mundo”, de la compañía “La Re-Sentida”. Se colocará especial énfasis en cómo las técnicas dramáticas se articulan y qué efectos producen en el espectador.

El estudio concluye que el humor en “El conflicto” nace de la perspectiva cómica de los personajes, así como de los juegos corales y metateatrales que la pieza propone: ruptura de la cuarta pared, teatro sobre el teatro, explicitación de la acción dramática, y, en particular, la inclusión de múltiples instancias de mirantes. Asimismo, se sugiere que el humor funciona, en las dos obras estudiadas, para expresar una crítica al artista de teatro, sea en consideración a su inadecuación social o su vocación autodestructiva. Finalmente, se ofrece una propuesta de poética sobre el trabajo del autor, en el marco sugerido de las comedias absurdistas latinoamericanas contemporáneas.

### **Palabras clave**

Dramaturgia peruana, “El conflicto”, sátira, comedia, César Vera Latorre.

## **ABSTRACT**

This thesis constitutes an approximation to the play "El conflicto" by the Peruvian playwright César Vera Latorre. It will seek to delve into the comic nature of the piece, as well as the main techniques and scriptural decisions present in its construction. For this, the preliminary study of another Latin American case is proposed: the play "Tratando de hacer una obra que cambie el mundo", by the theater company La Re-Sentida". Special emphasis will be placed on how narrative techniques are articulated and what effects they produce on the viewer.

The study concludes that the humor in "El conflicto" is born from the comic blindness of the characters, as well as from the choral and meta-theatrical games that the piece proposes: breaking the fourth wall, theater over theater, explicit dramatic action, and, specially, the inclusion of multiple instances of observers. Likewise, it is suggested that humor works, in the two plays studied, to express a criticism of the theater artist, be it in consideration of his social inadequacy, his inability to dialogue or his self-destructive vocation. Finally, a poetic proposal is offered on the author's work, in the suggested framework of contemporary Latin American absurdist comedies.

### **Keywords**

Peruvian playwrights, "El conflicto", satire, comedy, César Vera Latorre.

## INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, la comedia ha sido el género teatral y cinematográfico que ha procurado diversión a millones de seres humanos. Sin embargo, es sabido que las posibilidades de lo cómico no se limitan al mero entretenimiento: por su cercanía al público, su versatilidad, su carácter desenfadado, la comedia es también un poderoso vehículo de reflexión, crítica y conocimiento.

Cuando se habla de *configuración cómica*, debe entenderse más que la simple enumeración de los recursos humorísticos y técnicos identificables en una obra. “Se trata, más bien, de su uso simultáneo y orquestado; es decir, de cómo se relacionan dichos elementos dentro de una propuesta general y qué efectos producen en el lector/espectador” (Vera, 2021). Por lo anterior, podría también usarse el término “constelación cómica”.

La presente investigación no propone profundizar tanto en la psicología del humor como en las decisiones técnicas o “de oficio” a las que se enfrenta un dramaturgo durante la escritura de una obra concreta. ¿Cuáles son las principales herramientas aplicadas durante la escritura de “El conflicto”? ¿Dónde se genera lo cómico y cuáles son los recursos o sensibilidades que confluyen para producir comicidad y otros efectos en la obra? Estas y otras preguntas serán respondidas durante el presente análisis.

Estimamos, como hipótesis, que 1) “El conflicto” es una comedia que incorpora diversos dispositivos metateatrales para generar sorpresa y complicidad; 2) que el humor no está contenido en los “chistes” o “bromas” que puedan enunciar

los personajes, sino que surge del propio entramado de recursos, en particular del perfilamiento de los personajes y su perspectiva.

En el primer capítulo, se ofrecerá un repertorio de conceptos y técnicas dramáticas que permitirán abordar la obra de estudio desde diferentes perspectivas. Se ha puesto especial atención en aquellas herramientas propias de la comedia -como la perspectiva cómica o la particular construcción de personajes en este género- así como en un concepto desarrollado en la segunda mitad del siglo XX: el metateatro. El segundo capítulo pondrá a prueba los instrumentos teóricos propuestos, para lo cual se ha elegido otra pieza sudamericana contemporánea: "Tratando de hacer una obra que cambie el mundo" (2011), de la compañía chilena La Re-sentida, obra ya probada en escena y cuyo análisis ocupará el segundo capítulo. Con el aprendizaje adquirido, el tercer capítulo estará consagrado íntegramente a la obra cuyo estudio nos ocupa. Por su parte, el capítulo cuatro, escrito en forma de ensayo, dará cuenta del proceso de escritura de la obra y de mi manera particular de encarar la escritura y la creatividad. Es decir, se planteará una poética, entendida como la relación entre un autor, su obra y su particular visión del lenguaje y el propio acto creativo.

Quisiera, para culminar esta introducción, narrar una breve anécdota que da cuenta de mi motivación por el presente análisis. En 2011, tras el montaje de mi primera obra "Conversaciones sobre la felicidad", dediqué algunos meses a la lectura de los autores del llamado Teatro del absurdo, corriente europea de posguerra. Como debutante en el medio teatral, y a diferencia de quienes habían recibido una formación académica en dicho arte, desconocía muchos de los principales referentes. Fue grande mi sorpresa al descubrir coincidencias de fondo

y forma -algunas francamente pasmosas- entre mi obra y aquellas de Beckett y Ionesco, sin siquiera haberlas leído antes. Siempre me ha maravillado el misterio del lenguaje y los procesos creativos; con el tiempo he aprendido a valorar también el rol social de la comedia. Ambas cuestiones -mi interés por el lenguaje y el poder del humor- son los principales móviles de este estudio.

## **CAPÍTULO I:**

### **MARCO TEÓRICO**

La primera parte de este capítulo propone una visión introductoria de la comedia como género dramático, sus diferencias con la tragedia, sus características, así como de sus variantes o subformas. Se revisarán aspectos de la construcción de personajes cómicos y de la llamada perspectiva cómica. Posteriormente, se desarrollan algunos conceptos técnicos que son parte del trabajo cotidiano de dramaturgos y guionistas, tales como la acción dramática, el conflicto dramático, las decisiones respecto al uso del espacio y tiempo ficcionales, entre otros. Para ello, se revisarán las ideas de Aristóteles (1999), Robert McKee (2009), John Vorhaus (2005), Patrice Pavis (2002), César De María (2014), Alonso Alegría (2014), Stephen Jeffreys (2019), Tamayo (2016), así como de los varios autores de la Enciclopedia de Estudios de Humor editada por Salvatore Attardo (2014), entre otros.

Es pertinente señalar que, en muchos de los casos, las definiciones funcionarán tanto para el medio teatral como el audiovisual, por compartir similitudes más allá de su origen.

La comprensión de los conceptos propuestos en el presente capítulo es fundamental para acercarnos, en los siguientes, al análisis de lo cómico en nuestra obra de estudio.



## 1. La comedia. Algunas definiciones técnicas.

La comedia como la conocemos proviene, muy probablemente, de la Antigua Grecia, tal como sugiere Blake (2005):

Aristotle tells us that in the towns of Megaris and Sicyon, the people were noted for their coarse humour and a sense of the ridiculous. After an evening banquet, the young men would roam the streets with torches, headed by a lyre player or flautist. This was called a comus and the band members a comoedus: the idea being to mimic the dramatic choruses which were popular at the time. In later Greek mythology, comedy was recognized as being one of the nine Muses. They believed that a talent for wit belonged to the gods and could be spirited away at any moment - very impressive to be counted a Muse, as among the others there was epic poetry, music and tragedy (p. 9).

Sin embargo, la fascinación por lo cómico ha existido desde tiempos más antiguos. En la Enciclopedia de Estudios de Humor (Attardo, 2014), en el apartado de “Humor Sánscrito”, Samuel Grimes cuenta que los filósofos de la India ya habían reflexionado ampliamente sobre lo cómico hace más de dos mil años:

Humor was defined and established as a literary sentiment (rasa) by Indian aestheticians two millennia ago. The comic sentiment (hasya rasa) was codified along with eight other sentiments, including love, heroism, and tragedy. (p. 711)

Grimes menciona el desarrollo de diversos formatos escénicos en la cultura india -desde la farsa hasta el monólogo cómico, cada uno con su respectivo nombre en idioma sánscrito- y describe cómo estos, junto a la poesía y prosa cómicas, siguen influenciando a la literatura y el cine indios. Alrededor del mundo, es posible rastrear manifestaciones humorísticas en cada continente, e incluso - según algunos autores- en textos como la Biblia:

We can consider a few examples of sarcasm and irony. Seven days after Moses led the Israelites out of bondage in Egypt, they saw Pharaoh’s army approaching and complained to Moses with the sarcastic line: “Was there a lack of graves in Egypt that you took us away to die in the wilderness?” (Attardo, p. 81)

Así pues, lo humorístico y lo humano parecerían inseparables. Los animales buscan placer, se entretienen, pero no poseen la capacidad de hacer reír voluntariamente. El éxito social de la comedia puede deberse a que, como señala Vorhaus (2005), más allá de que esta nos hace reír, esconde un componente de verdad y dolor. En otras palabras, toda creación humorística -desde un chiste hasta una obra de teatro- maneja una afirmación dolorosa sobre el mundo real. “Los chistes que no consiguen ni siquiera incomodarnos un poco no triunfan”, señalaba el neurocientífico Scott Weems, estudioso del fenómeno de la risa (2015). Si miramos, por ejemplo, algunas de las obras de Woody Allen, lo “verdadero” y lo “doloroso” son casi lo mismo (simplificando al máximo): estamos solos en un universo neurótico y las relaciones románticas exitosas son casi una utopía. Tomando un ejemplo del cine comercial, en “La Máscara”, la verdad dolorosa sería que en el fondo todos deseamos ser más desatados, libres y espontáneos, menos reprimidos. La comedia necesita un asidero real e identificable para funcionar con su público. Alonso Alegría (2014) señala, en la misma línea que Vorhaus:

Por otro lado, resulta evidente (...) que dentro de toda comedia hay un drama, a veces descarnado y brutal, que si acaso escarbamos un poco dentro de los personajes y situaciones de cualquier comedia encontraremos que ya no dan risa sino más bien compasión, miedo, dolor. La comedia —lo cómico—reside, entonces, en el ‘tono’ y en un punto de vista que son más bien ligeros (p. 34)

Aristóteles dedica su “Poética” especialmente al estudio de la tragedia. Se ha especulado mucho sobre la existencia de un segundo libro, que se habría perdido durante la Edad Media, y que habría estado consagrado precisamente a la reflexión sobre la comedia. Sí dejó en claro, no obstante, que ambos géneros son esencialmente mimesis, y que difieren en los fines y en los caracteres que retratan. Afirma que la comedia es mimesis de seres inferiores o de baja estofa, y que su

foco se dirige no a lo desagradable de ellos, sino a únicamente a lo risible (1999). La definición aristotélica ha sido superada, entre otras cosas, pues no admite la potencial complejidad de la comedia. Y puesto que “seres inferiores” o “lo risible” son conceptos debatibles e insatisfactorios hoy en día, definiremos aquí la comedia como el género teatral o audiovisual que busca, con diferentes recursos, estilos y grados de sofisticación, la risa en el público o algún efecto humorístico. Cabe resaltar la vastedad y complejidad de las posibles reacciones frente al humor (placer, incomodidad, risa, aplausos, sonrisas y un amplio universo de respuestas gestuales y cognitivas), así como las distintas clases de comedia (las hay ligeras, oscuras, agresivas, poéticas, etc.); no obstante, hemos optado por una definición más conciliadora y general, pues la presente investigación no propone profundizar en la psicología del humor sino en las decisiones técnicas o “de oficio” a las que se enfrenta un dramaturgo durante la escritura de una obra concreta.

### **1.1 Variantes cómicas**

Respecto a los subgéneros de la comedia, Robert McKee (2009) menciona que estos “varían desde la parodia a la sátira, a la comedia de situación, la comedia romántica (...) a la farsa, a la comedia negra, y presentan todos ellos distintos enfoques en su ataque cómico y en el nivel de ridiculización” (p. 110).

A menudo, se confunde a la comedia con la farsa y la sátira. Sobre la última, puede decirse que, si bien constituye originalmente un género literario (Gottlieb, 2021), el término suele usarse para designar productos literarios, escénicos o cinematográficos que utilizan el humor como herramienta para proponer una crítica social. La sátira exhibe los fracasos y contradicciones sociales,

intelectuales y morales de una comunidad, lo cual implica, evidentemente, cierto grado de sofisticación. Posee el poder de desgarrar y hacer reír al mismo tiempo, puede llegar a ser tan devastadora como hilarante, hace uso extenso de la ironía.

Tradicionalmente, es posible distinguir tres tipos de sátira de acuerdo al tono que emplean, el efecto que privilegian y el tipo de ataque que usan (StudioBinder, 2021). Así, si el efecto principal que se busca es la risa y el tono es amigable, se le denomina sátira *horaciana*. Esta es la forma más indulgente de sátira y a menudo se le asocia con cierto espíritu alegre y moralista; su nombre proviene del poeta romano Horacio. Ejemplos de este tipo de ficción podrían ser “Doctor Strangelove” (sátira sobre el belicismo de las potencias mundiales), “Zoolander” (el mundo de la moda) y “Sueño de una noche de verano” (sobre las relaciones amorosas, las compañías de teatro, entre otros).

La *sátira juvenal*, por otra parte, es aquella que pretende indignar, desconcertar o perturbar, sin necesariamente dejar de buscar la risa por momentos. En esta variante, el tono suele ser más cínico y oscuro, incluso perturbadoramente cercano al drama. “Parásitos” (sátira sobre las diferencias sociales en Corea del Sur), “Historias para ser contadas” (una exploración de la alienación en Sudamérica), “Los juegos del hambre” (el totalitarismo y los medios de comunicación), son ejemplos de esta clase de sátira.

Finalmente, la *sátira menipea* es aquella que puede variar de tono y recursos, pero cuya línea de ataque es siempre una creencia o actitud moral. Dicha creencia actúa como prisma de la historia (como en el caso de “Jojo Rabbit”, una sátira desarrollada desde el prisma del nazismo), o sirve de punto de partida para

presentar capítulos e impresiones alrededor de un tema (el racismo en “¿Qué tiene Miguel?”). El término “menipeo” proviene del autor Menipo de Gadara.

Debe advertirse que la línea separadora entre un tipo de sátira u otro es relativa y debatible. Del mismo modo, resultaría ingenuo pensar que un tono más ácido supondrá necesariamente un mejor desarrollo crítico o reflexivo de parte del autor. En tal sentido, resulta imprescindible asumir las definiciones como guías y no como camisas de fuerza.

En contraposición a la sofisticación de la sátira, la farsa vendría ser la menos política e ideológica de las formas cómicas, la más elemental y conservadora (Attardo, 2014). Paradójicamente, muchos intérpretes actorales señalan que es también la más difícil de ejecutar, pues exige un depurado manejo corporal, versatilidad y sincronización. La farsa y la sátira pueden considerarse como manifestaciones de lo cómico y lo humorístico, aunque la sátira parezca alejarse por momentos de la comedia en su faceta más dramática.

Paralelamente, existe un cuerpo de piezas dramáticas muy particular que ha sido históricamente catalogado como “Teatro del Absurdo”. El término, acuñado por Martin Esslin en 1974, se refiere a una serie de obras y dramaturgos de posguerra, tales como Samuel Beckett, Ionesco, Arthur Adamov y Jean Genet. Aunque sería incorrecto calificar dichas obras como puramente humorísticas (Attardo, 2014), el humor ocupa un aspecto central en ellas junto a técnicas desconcertantes -como el uso de diálogos repetidos o situaciones oníricas-, con el propósito de explorar “la desaparición de las certezas existenciales” (p. 4). Vale mencionar que los dramaturgos de esta corriente no se denominaron a sí mismos “absurdos”, y que recibieron influencia del existencialismo filosófico y de

vanguardias artísticas como el dadaísmo y el surrealismo. Obras icónicas del teatro del absurdo son “La cantante calva”, “Esperando a Godot”, “La lección”, entre otras. Las obras del teatro del absurdo han sido montadas innumerables veces en todo el mundo, y su influencia puede leerse en el teatro posterior, el cine y hasta, probablemente, en los dibujos animados infantiles.

## **1.2. Sobre la comedia coral**

El término comedia coral se aplica a aquellas ficciones humorísticas en las que el protagonista no es un individuo sino un grupo de personas. La condición de grupo protagónico no está dada necesariamente porque los personajes exhiban semejanzas entre sí, esto es posible más no indispensable. Es, en realidad, la existencia de un objetivo común y una acción dramática compartida lo que determina que una comedia sea coral o no. Los personajes de una obra coral - comedia o no- experimentan los eventos de la historia como un bloque. Al compartir una meta y empresa comunes, es natural que el colectivo posea también el mismo antagonista u obstáculo. No obstante, para dotar de matices a la ficción, es recomendable que los personajes presenten diferencias en su construcción y perspectiva cómica. Incluso, resulta deseable que paralelamente existan conflictos entre ellos. Y es que, a menudo, el uso de un protagonista grupal abre la posibilidad de discusiones de gran peso dramático entre los integrantes.

## **1.3. Perspectiva cómica y personaje cómico**

Vorhaus (2005) bautiza como *perspectiva cómica* al singularísimo modo de un personaje -o grupo de personajes- de mirar el mundo. La perspectiva cómica

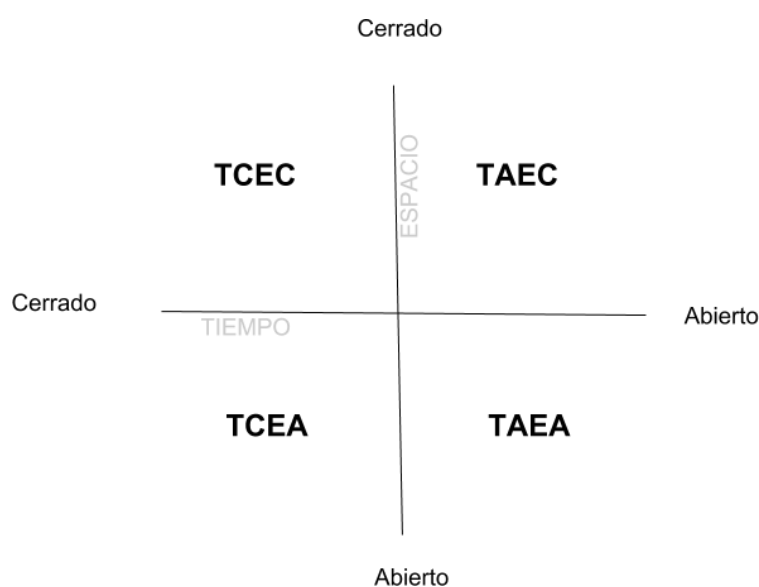
funciona como una suerte de prisma o filtro de la realidad: podría ser una fobia, un defecto o virtud, una ética exacerbada, entre muchas otras posibilidades. Todo hecho que le suceda al personaje será irremediabilmente influenciado por dicha perspectiva. Este concepto es uno de los factores más importantes a la hora de crear una comedia, señala el autor, pues “define el abismo que producirá la chispa de la risa” (p. 60). Es a través de la perspectiva que el personaje experimenta el mundo y se relaciona con él. Es recomendable que ella se exagere hasta donde resulte posible: los personajes de Moliere son un buen ejemplo de ello: viciosos, maniáticos, charlatanes; en el cine, el personaje de “La máscara” es el *summum* de la desinhibición, Mr. Bean es inigualablemente torpe e ingenuo. Exagerar no necesariamente implica fabricar personajes planos, se trata solo de una manera de aproximarse a la creación de situaciones cómicas. Según McKee (2009), tanto los personajes cómicos como los dramáticos enfrentan fuerzas antagonistas...

Pero el personaje dramático es lo suficientemente flexible como para alejarse del riesgo y darse cuenta de que eso podría matarle. El personaje cómico no. El personaje cómico está marcado por una obsesión ciega. El primer paso para resolver el problema de un personaje que debería resultar gracioso, pero no lo es radica en encontrar su manía (McKee p. 454).

Los conceptos de *perspectiva cómica* o *ceguera cómica* sugieren, finalmente, que los personajes cómicos están marcados por una suerte de fatal inadecuación con el mundo. Vorhaus agrega que tal característica generará, a su vez, “respuestas salvajemente inadecuadas” (p. 85) que serán fuente de humor y dolor.

## 2. Tiempo y espacio de la ficción

El dramaturgo Stephen Jeffreys (2019) ha propuesto un modelo teórico que sistematiza el uso del espacio y el tiempo en una obra de teatro. Dicho modelo puede ser explicado a través de un gráfico simple que cuenta con dos ejes. Cada uno de ellos tiene dos extremos, relacionados a un valor: abierto o cerrado. “T” es por tiempo y “E” por espacio. Entonces, tendríamos:



*Esquema tiempo-espacio según Stephen Jeffreys.*

*Fuente: elaboración propia.*

*Tiempo Cerrado* significa que la obra sucede sin saltos temporales (elipsis, *flashbacks*, ni *flashforwards*) o, como se dice coloquialmente, “de un tirón”. En consecuencia, el tiempo de la ficción es el mismo que el que dura la obra de teatro o de la realidad “objetiva”. En contraposición, *Tiempo Abierto* supone un uso fragmentado del tiempo: la obra podría pasar en un día, una semana, un año o un



siglo. El público presencia, entonces, solo algunos episodios de ese intervalo, aquellos que el dramaturgo ha considerado como relevantes.

Por otro lado, es importante aclarar que la variable “Espacio” se refiere únicamente al lugar ficcional. Si una historia transcurre en diferentes espacios (si se tiene, por ejemplo, una escena en el trabajo, después otra en la casa, luego en el cine y así sucesivamente), entonces se dirá que se trata de una obra con Espacio Abierto (EA); no importa si se cuenta o no con escenografía -o si esta no cambia nunca-, mientras se viaje imaginariamente.

Por el contrario, si la historia transcurre siempre en el mismo lugar ficcional, entonces se trata de una obra con Espacio Cerrado (EC). Resumiendo, las cuatro combinaciones posibles de estructura tiempo - espacial son:

Espacio cerrado Tiempo abierto - ECTA

Espacio cerrado Tiempo cerrado - ECTC

Espacio abierto Tiempo cerrado - EATC

Espacio abierto Tiempo abierto - EATA

Cada modelo presenta distintos retos y oportunidades. Una estructura totalmente abierta (EATA) podría parecer más flexible a priori, pero puede llevar al abuso de los saltos de tiempo y espacio o a la inclusión de información irrelevante. Por otro lado, usar una estructura totalmente cerrada (ECTC) puede resultar útil para acumular tensión dramática, pero conlleva el peligro de caer en la monotonía y la ausencia de eventos significativos.

## 2.1 Sobre las obras del tipo Espacio Cerrado - Tiempo cerrado

Es sabido que, en esta clase de obras, los hechos se desarrollan sin cortes temporales y los personajes interactúan siempre en el mismo lugar. De ese modo se logra generar, entre otras cosas, la sensación de que el tiempo de la ficción es el mismo que el del espectador. O, como diría Alegría (2014), el tiempo ficcional y el tiempo natural coinciden. Jeffreys (2019) llama a este atributo *tiempo real*, mientras que Alegría las denomina *tiempo natural*.

Plays in closed time and closed place are set in one location and unfold in real time. These are what I call pressure-cooker plays, because time is ticking by, you're stuck in one place and can't escape it. By the end of the play, when time has stopped ticking, you've really reached the climax. These plays are hot plays; they are full of decisions made under pressure. (Jeffreys, p. 59)

Jeffreys advierte que las obras de Espacio cerrado - Tiempo cerrado son a menudo las más difíciles de escribir por tres factores. Primero, porque exigen gran pericia para introducir información sobre los personajes: su historia, los eventos ocurridos antes del inicio de la obra, entre otras cosas. Ya que no es posible viajar en el tiempo para explicar tales cuestiones, el dramaturgo se ve en la necesidad de encontrar formas sutiles y de insertar la información necesaria a través del propio diálogo (y sin que este pierda la acción que requiere el teatro). En piezas de este tipo, es lógico que los personajes se enteren de las noticias y revelaciones al mismo tiempo que el espectador. Otra dificultad que Jeffreys encuentra es la *plausibilidad*, que podría ser definida en este contexto como la búsqueda por la organicidad y justificación de todo cuanto ocurra en la obra. Por ejemplo, todas las salidas o entradas a escena de los personajes deben ser justificadas (es probable que haya varias durante la obra): nada debe parecer forzado ante los ojos del espectador.

Y, sin embargo, por más dificultades que traiga su creación, este tipo de obras son capaces de ofrecer grandes dosis de intensidad dramática; eso es lo que las hace tan atractivas para el público y los escritores.

### **3. Conflicto y acción dramática**

En el camino por cumplir su objetivo, un protagonista se enfrenta a una serie de obstáculos externos y/o internos. Dichos obstáculos pueden originarse de la voluntad de otros personajes (antagonistas), de situaciones concretas adversas o aún de la propia personalidad o “demonios” del protagonista: este puede ser tímido, inseguro, autodestructivo, inmaduro, poseer un pasado aún no superado, entre otras cosas.

Por su parte, Stanislavsky denomina *acción* al motor del comportamiento de un personaje (Ísola, 2012). Cada personaje, teóricamente, posee su propia acción. Sin embargo, al existir un protagonista -individual o coral-, existe también una acción dramática que adquiere mayor relevancia para la obra, y que compromete a todos los personajes y eventos de la historia. Ella –la acción del protagonista- es considerada la *acción dramática* (De María, 2014), y por lo general su concreción determina el final de la representación. Por ejemplo, la acción dramática de Aladino sería “casarse con la princesa”. Puede haber casos en los cuales la acción dramática cambia durante la obra: el personaje quiere algo al inicio que posteriormente rechaza o reemplaza por otro objeto de deseo. Ese cambio de voluntad, de ocurrir, hablará sobre el proceso de evolución del protagonista a lo largo de la historia.

Por otra parte, el *conflicto dramático* es la colisión de la acción dramática del protagonista con sus obstáculos. Siguiendo con el ejemplo de Aladino, el conflicto vendría a ser el choque entre su voluntad y una serie de hechos y condiciones adversas (su pobreza, su inseguridad para decir la verdad, el antagonismo de Jafar, etc.)

#### **4. Transformaciones de estado y clímax**

Para Tamayo (2016), los clímax constituyen aquellos momentos de intensidad concentrada que provocan las mayores emociones en el espectador, y que suponen momentos de crisis. Menciona: son “signos de exclamación marcadores de énfasis en tono, atmósfera o ritmo” (p. 120).

Complementariamente, las transformaciones de estado son los cambios, a menudo violentos, en las relaciones de poder entre los personajes de la historia. Haciendo eco de esta última idea, podría suponerse dos premisas: 1) que cada relación humana implica siempre una relación de subordinación o dominación (tácita o expresa, en niveles variables, que es mutable) y 2) que los personajes, en distintos momentos, se acercan o distancian de la consecución de sus objetivos, mejorando o empeorando su situación dentro de la historia. Nuestro imaginario popular está lleno de cambios de estado: personajes que se vuelven ricos o famosos de la noche a la mañana (“Héroe accidental”), millonarios que pasan a engrosar las filas de la pobreza por algún accidente (“The Dark Knight rises”), objetos mágicos que vuelven repentinamente más poderoso a quienes los poseen (Aladino y la lámpara maravillosa), revelaciones que cambian la percepción de los

personajes sobre otros o sobre sí mismos (“Edipo Rey”), entre muchas otras posibilidades. Las transformaciones de estado son ampliamente utilizadas por el género cómico; el cine de Charles Chaplin y el de Buster Keaton son formidables ejemplos de cómo se puede generar comedia a partir de cambios de estado prescindiendo incluso de diálogos. La transformación es tan importante que su negación dio lugar al “Esperando a Godot” de Samuel Beckett, una obra que se hizo famosa, entre otras cosas, por ese juego constante con la promesa de una transformación que nunca llega. Las transformaciones de estado no son propiedad exclusiva de la comedia, ni siquiera del teatro; quizás el más famoso cambio de estado de la historia de la literatura sea la transformación de Gregor Samsa en un insecto gigante.

## 5. Metateatro

En 1963, Lionel Abel publicó una serie de ensayos sobre una forma de teatro que él consideraba distinta, aunque no nueva. Aquellas formas, señalaba, podían ser reconocidas en obras de todos los periodos anteriores, pero no habían sido abordadas desde la perspectiva que él quería proponer. Así nace el término *metateatro* -y sus derivados metateatralidad y metaobra- para designar al conjunto de piezas que incorporan la idea de que “el mundo es un escenario” o que “la vida es un sueño” (Jodar, 2015) y donde los personajes son conscientes de su propia teatralidad. No obstante la heterogeneidad de las impresiones vertidas en aquellos artículos, es a Abel a quien debe agradecerse el inicio de una discusión que ha sido enormemente fértil, tanto para académicos como para dramaturgos y directores.

Lo primero que habría que señalar respecto al metateatro es que algunos autores lo consideran un género, mientras que otros le llaman modalidad, técnica o fenómeno. Asimismo, los términos metateatro, teatro autorreflexivo, teatro autoconsciente, teatro autorreferencial, *jeu dans le jeu*, entre otros, sirven para referirse a conceptos más o menos similares. Lo que tienen en común todos ellos es la asunción de que “allí donde el espectador reconozca una ruptura de la ilusión de que se encuentra ante la vida misma y no ante una representación, reside el germen de lo metateatral”. (Hermenegildo, Rubiera y Serrano, 2011, p. 12) Es decir que, en oposición al realismo, el metateatro no busca la suspensión de la realidad en el público, sino que asume y celebra su calidad de artificio. “A work of art comes closer to the truth of reality when it does not pretend to be what it is not, but rather declares itself to be what it is” (Schlueter, 1979).

Para describir lo metateatral, a menudo se utilizan metáforas como las muñecas rusas, los juegos de espejos o la sensación de ver doble. Jodar afirma que:

“esa visión doble o dislocada que se produce en la audiencia al hacersele evidentes los mecanismos de la construcción teatral es el primer paso hacia la concienciación de cómo percibimos nuestra realidad; esta es la experiencia metadramática, en palabras de Hornby, fin último del metateatro” (2015, p. 27)

El concepto de metateatro creció en popularidad desde la década de 1970, entre otras cosas, pues resultó útil para aproximarse a las propuestas de dramaturgos como Pirandello, Ionesco, Beckett, Weiss o Genet, que revolucionaron el teatro europeo. Para Schmeling (1982), la historia del arte es como un péndulo que oscila entre el realismo y las formas autorreflexivas; de algún modo, el convulso clima político, social y existencial del siglo XX encontró una forma correspondiente

en el metateatro y el arte autorreferencial en general. Consecuencia de ello es que hoy sería imposible entender el teatro contemporáneo, incluido el latinoamericano, sin la influencia del metateatro o del extrañamiento brechtiano.

En el presente análisis, se entenderá lo metateatral al menos de dos modos distintos: primero, como aquel efecto de visión dislocada que describe Hornby; segundo, como un repertorio de recursos autorreferenciales que buscan crear complicidad y asombro en el público y que refuerzan la conciencia de que cuanto se observa es un artificio. Algunos de aquellos recursos son:

- Ruptura de la cuarta pared
- Presencia de personajes dramaturgos y/o narradores
- Multiplicación de los niveles de ficción
- Teatro en el teatro
- Teatro sobre el teatro
- Representación de un papel dentro de otro papel
- Supresión de la frontera entre realidad y ficción
- Participación del público
- Evidenciación del proceso de creación y/o ensayo de la obra
- Entre muchos otros.

Una posible tercera acepción de metateatro, a nuestro entender, sería la de una sensibilidad específica. Sucede que, en algunas obras, los personajes no son conscientes de su condición de artificio (al menos no abiertamente), ni se rompe la cuarta pared, ni aparecen personajes narradores; sin embargo, dichas obras construyen tal ambiente de extrañeza que logran generar una visión

dislocada sin el uso de recursos metateatrales canónicos. Es el caso de obras como “Esperando a Godot”, sobre la que Abel afirma:

They conform to the kind of dramatic work I have designated as metatheatre: what makes them so special is that life in these plays has been theatricalized [...] but by the mere passage of time, that drastic fact of ordinary life (1963, p. 85)

Como referentes de este tipo de obras -no en el sentido exacto de “Esperando a Godot” pero sí en el de poseer una sensibilidad metateatral-, en el Perú podría citarse piezas como “Zoelia y Gronelio” (María Teresa Zúñiga), “La cautiva” (Pepo León), o “La comunidad de la naranja” (Patricia Romero), entre otras, donde las situaciones o el lenguaje están deformados y estilizados de tal manera que la sensación de artificio se hace evidente. En algunas de ellas, la sola premisa de la obra ya alberga una propuesta dislocadora: en “La comunidad de la naranja”, un hombre le confiesa a su pareja que él es, en realidad y secretamente, una naranja, y que ha tomado la decisión de abandonar a su familia para irse a vivir con otros seres - naranja.

Antes de profundizar en algunos de los recursos metateatrales citados, es necesario realizar una aclaración. En rigor, cualquier objeto o recurso que se muestre sobre un escenario teatral (el uso de escenografía o iluminación, los códigos de la actuación, las elipsis de tiempo) podría ser abordado como una declaración de artificio. Sin embargo, es preciso diferenciar lo que se realiza por convención teatral -como los recursos recién mencionados- de aquello que ha sido creado con una deliberada intención alienante o metateatral. Así podrá evitarse considerar como metateatral a todo lo que se exhiba sobre un escenario.



A continuación, se revisarán las definiciones de algunos recursos metateatrales específicos. Se han privilegiado los que, estimamos, serán potencialmente más útiles para el análisis del objeto de estudio.

### **5.1. Teatro en el teatro**

El Teatro en el teatro -o "Tet"- consiste en la representación de una obra dentro de otra. En otras palabras, dentro de la obra contenedora u "obra marco", aparece una segunda obra enmarcada interpretada por los personajes de la primera. La primera pieza que hizo uso de esta técnica, según Pavis (2002) fue "Fulgencio y Lucrecia", de Henry Medwall, en 1479.

El Tet es probablemente, junto a la ruptura de la cuarta pared, la forma metateatral más popular y reconocible. Shakespeare y Calderón de la Barca son dos autores que desarrollaron ampliamente su práctica, pero su uso se extiende prácticamente por todas las épocas. Algunos autores sostienen que, para que pueda hablarse de Teatro en el teatro, no basta con que algunos personajes "actúen", sino que deben existir espectadores internos. Es decir, resulta necesaria la existencia de personajes que miren la representación (Jodar, 2015). Por otro lado, una de las consecuencias del uso de Teatro en el Teatro es que la obra marco adquiere mayores propiedades de verosimilitud frente al público, en contraste con la obra enmarcada.

## 5.2. Puesta en abismo (Mise en abyme)

En heráldica (arte del diseño y confección de escudos), se denomina *Mise en abyme* a la acción por la cual un escudo lleva un dibujo en la zona central. A menudo se ha usado el término para describir creaciones artísticas - especialmente narrativa, pintura, fotografía, teatro, cine- en las cuales existe una obra que encuadra a otra. Un ejemplo es el “Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa”, cuadro de 1434 de Jan van Eyck: en la escena retratada, puede observarse un espejo que reproduce a su vez el cuadro general.

Pavis (1998) considera a la puesta en abismo como una forma particular de Teatro en el teatro. No obstante, lo que la hace diferente es que, en ella, tanto la obra marco como la obra encuadrada están relacionadas de manera particular “mediante analogía, parodia, proyectando una imagen invertida o relativizando el marco de referencia” (Jodar, 2010, p. 40)

No es indispensable que ambas obras sean idénticas, como en el ejemplo de Jan van Eyck, basta con que exista una relación deliberada del todo o alguna parte, o de alguna de sus propiedades. La imagen puede aparecer invertida, multiplicada, aproximada, entre otras opciones. Asimismo, el efecto de bucle infinito no es imprescindible. Jodar cita a Pavis y agrega que una posibilidad de la puesta en abismo “es convertir en asunto de la obra el propio proceso de escritura y de creación (...) Pavis llama a esto ‘abismar’ su propia práctica de escritura” (p. 40)

### **5.3. Teatro sobre el teatro**

A diferencia del TeT, el Teatro sobre el teatro consiste en la inclusión, en una obra teatral, de reflexiones o alusiones por parte de los personajes al teatro como género, a su ejercicio (al oficio de actor, director, entre otros), a su problemática o a sus referentes locales. También podría considerarse dentro de esta definición a las obras que incluyen una reflexión sobre la naturaleza del arte o el artista en general.

### **5.4. Ruptura de la cuarta pared**

Si se asume que el fondo y los dos costados de un escenario convencional de teatro constituyen las tres paredes que contienen el universo de una ficción, la cuarta pared vendría a ser aquella que separa a dichos personajes del público. En consecuencia, el acto de romper la cuarta pared ocurre cuando un personaje, consciente de su carácter ficcional, se dirige directamente a la audiencia para comunicar algo. Se trata de uno de los mecanismos metaficcionales más populares y ha sido utilizado innumerables veces en el teatro (“Sueño de una noche de verano”, “Más pequeños que el Guggenheim”), pero también en el cine (“Amelie”, “El lobo de Wall Street”) en los dibujos animados y hasta en los videojuegos.

**CAPÍTULO II:**

**LA CONFIGURACIÓN CÓMICA EN OTRA OBRA  
LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA. EL CASO DE  
“TRATANDO DE HACER UNA OBRA QUE CAMBIE EL MUNDO”  
(LA RE-SENTIDA, CHILE)**

En el presente capítulo, se propondrá un análisis del texto dramático “Tratando de hacer una obra que cambie el mundo”, creación colectiva de la compañía chilena La Re-sentida, a partir del marco teórico propuesto. Este ejercicio permitirá evaluar en acción los instrumentos conceptuales antes de aplicarlos a la obra de estudio.

La elección de “Tratando...” obedece fundamentalmente a dos razones: 1) por presentar a priori similitudes formales y estilísticas con “El conflicto” e intuir que tanto estas como sus diferencias pueden resultar pedagógicamente ilustrativas; y 2) por ser ambas obras latinoamericanas contemporáneas escritas a inicios del siglo XXI, lo cual permite manejarse en un escenario relativamente homogéneo.

**1. Perspectiva cómica en la obra**

El personaje cómico, nos recuerda McKee, está cegado por una obsesión. A diferencia del personaje trágico, que es capaz de reaccionar y cambiar según las circunstancias, a menudo los protagonistas cómicos son presas de su propia perspectiva cómica. En “Tratando...” es posible apreciar esta premisa a

cabalidad: seis personajes han decidido enclaustrarse en una suerte de bunker teatral, con la sola consigna de generar, desde su aislamiento, una obra capaz de modificar las estructuras sociales. Más aún, son capaces de convivir, en nombre del arte y de la trascendencia, con el cadáver de uno de ellos, sin que ello les perturbe o distraiga. La perspectiva cómica de la obra opera en base a una paradoja: el grupo pretende cambiar una sociedad en la que no habita (física ni existencialmente) y que, por tanto, desconoce. La ceguera cómica consiste, entonces, en la incapacidad de notar esta contradicción, y en cambio realizar los más grandes compromisos y sacrificios en nombre de ella: abandonar a sus familias, vivir en austeridad, truncar toda otra área de sus vidas, etc. Vorhaus y Alegría coinciden en que la comedia se vuelve dolorosa porque la subyacen dramas reales, identificables por el público. Así, la crítica que construye “Tratando...” recae directamente sobre la propia comunidad artística y teatral -de la que la compañía La Re-Sentida es parte-, reclamándole su inadecuación y cómo se desgasta enfrentándose a sí misma, sin ser capaz de generar un cambio social, o al menos un producto artístico que sea valioso fuera de las dinámicas del medio. El humor de La Re-sentida opera de un modo autorreferencial y autocrítico, algo que puede ser inferido desde las acotaciones generales del texto:

En el último lugar del mundo  
Luego de la cordillera  
Bajo tierra o en un lugar muy alejado de la realidad, como lo podría ser un teatro.  
(p. 2)

“Un teatro es un lugar alejado de la realidad” es una afirmación dolorosa y al mismo tiempo cómica: “verdad y dolor”, como afirmaba Vorhaus. Durante el desarrollo de la obra, los personajes formulan una enorme cantidad de reflexiones filosóficas sobre el arte; irónicamente, ninguna de ellas puede ser tomada tan en

serio como aquella sucinta acotación al inicio del libreto: “como lo podría ser un teatro”.

Se comprende entonces que, en “Tratando...”, la perspectiva cómica es responsable de buena parte del humor y el dolor que el texto produce. Los personajes proponen, sin pudor, colocar a niños africanos en escena, golpearlos, inducirlos al sexo con Nadia Comaneci, o que alguno de los actores se inmole durante la función, sin que nada de esto le parezca inadecuado a los autores de dichas ideas. Otra de las consecuencias de la perspectiva cómica es precisamente la reacción final del grupo frente al inesperado éxito de la sociedad externa. En el último pasaje de la obra, llega una carta escrita por su informante, Víctor, quien afirma que el país ha alcanzado un estado de justicia y bienestar absolutos y que, por tanto, la empresa de montar una obra que cambie al mundo carece de sentido. Que semejante prosperidad haya sido conquistada sin la ayuda del grupo, en términos que este nunca soñó, sin la acción del arte ni de los artistas, resulta sencillamente intolerable para los seis personajes, al punto que caen en un estado de negación.

Podría afirmarse, por todo lo anterior, que la obra posee los rasgos de una sátira, y en particular una del tipo menipeo, pues su línea de ataque es la creencia y mística del artista de grupo.

## **2. Conflicto y metateatralidad: la ironía de la autodestrucción**

Puede afirmarse que “Tratando...” es esencialmente una comedia coral. Los seis personajes -Carola, Benjamín, Eduardo, Pedro, Nico y hasta el difunto Alfredo- comparten un mismo objetivo: la realización de una obra que, en sus palabras, logre remecer al público, modificarlo y hacerle reflexionar. En las

comedias corales, la acción dramática es conducida por el grupo y no por algún protagonista individual. Por supuesto, otra interpretación es posible: podría asumirse que Nico, Carola y Benjamín encarnan un objetivo propio que colisiona con el de Eduardo, puesto que ambos bandos poseen ideas distintas acerca de cómo debe concebirse la práctica teatral (instaurar la realidad en el teatro versus generar un artificio estético). Según esta interpretación alternativa, la acción dramática se resolvería cuando uno de los equipos logre imponer su mirada sobre el otro. Sin embargo, esta segunda lectura ignora el verdadero conflicto: aquel que no brota de la fricción entre los integrantes del colectivo, sino entre éste y aquellos demonios internos de los que se habló en el apartado anterior.

A este punto, es posible percibir en “Tratando...” la existencia de una voluntad dramaturgica que evidencia intencionalmente algunos dispositivos narrativos. Es el caso, por ejemplo, de la acción dramática: aquel propósito que guía el desarrollo de una obra y que, al cumplirse o fracasar, marca el término de aquella. Tal acción dramática es explicitada incluso desde antes del inicio de los diálogos, en el título: “hacer una obra que cambie el mundo”. Además, es reforzada constantemente por los personajes<sup>1</sup> durante los debates que sostienen. Esta falta de sutileza no es casual, por el contrario, podría obedecer al propósito de generar un doble contraste entre la acción dramática respecto a 1) el desenlace de la obra y 2) al *conflicto* de esta. En el primer caso, al conocer el espectador de antemano cuál es el objetivo principal de los personajes, y sabiendo que no existe un enemigo externo que les impida alcanzarlo, el fracaso del grupo adquiere mayor ironía. En

---

<sup>1</sup> Recuérdese que, por tratarse de una comedia coral, la acción dramática recae en el grupo completo.

otras palabras, mientras más obvio y ferviente es lo que desean los personajes, más frustrante -o cómico, según se mire- es el hecho de que no lo consigan.

En segundo lugar, resulta interesante cómo la obra plantea la convivencia de una acción dramática explícita (hacer una obra que cambie el mundo) con un conflicto complejo y sutil (el grupo está alejado de la realidad, presa de sus propias teorías y concepciones artísticas). De manera trágica y graciosa, el obstáculo del grupo no es otro que el grupo mismo.

Por su parte, la metateatralidad se despliega en distintos niveles durante la obra. A nivel primario y fundamental, La Re-Sentida (los autores) es un colectivo teatral que escribe una obra sobre un colectivo teatral, inaugurando ese juego de espejos o “puesta en abismo” que caracteriza tanto a lo metateatral. Por otro lado, la forma de “teatro sobre el teatro” adquiere un enorme protagonismo: los personajes son actores de un colectivo político - artístico y la obra transcurre en un espacio de ensayo. Referentes como Artaud, Brecht, Brook, junto a obras icónicas como “Casa de Muñecas” o “Marat Sade”, aparecen constantemente en los debates y representaciones del grupo.

Sin embargo, es en dos casos concretos que lo metateatral funciona de modo particularmente cómico. El primer caso surge cuando los personajes crean en tiempo presente, en una suerte de tormenta de ideas:

CAROLA:

¡Lo tengo! se me ocurrió la idea perfecta, para que el público se modifique y reflexione, primera escena, silencio... en penumbra al centro del escenario empezamos a distinguir extrañas sombras que deambulan de un lado a otro, no sabemos lo que son, se mueven imperceptiblemente y balbucean palabras ininteligibles, lentamente se empieza a encender un foco y vemos que son OCHO NIÑOS AFRICANOS, completamente desnutridos... pero de VERDAD.

BENJAMÍN:

¿Cómo de verdad?



CAROLA: Niños Africanos de VERDAD. Traídos directamente del desierto africano.  
(p. 2)

A menudo, estas tormentas de ideas del grupo son cortadas bruscamente por alguno de los integrantes y sirven como detonadores de alguna discusión artística o filosófica. Lo cual nos lleva al segundo caso de metateatralidad cómica: la obra juega permanentemente con una especie de simulacro o parodia de pensamiento artístico sesudo o “serio”: los personajes articulan proposiciones que podrían pasar como la posición de los autores (la compañía de carne y hueso), pero que, en el contexto de una discusión cómica, se anulan automáticamente:

EDUARDO:  
Compañeros, el Teatro político deja de ser político, cuando es pobre artísticamente.  
¡Sólo un gran arte, un arte de una gran calidad estética, es capaz de transformar el mundo!

O también:

BENJAMÍN:  
Lo social es una categoría superior a lo artístico.  
(p. 7)

Ambas afirmaciones, en un contexto distinto, podrían provocar, por lo menos, respeto teórico. Tal efecto es cancelado por las acciones de los personajes y todo cuanto ejecutan y proponen. El mayor uso de este recurso anulatorio se da en el monólogo final. El personaje de Pedro, de quien podría pensarse es el menos “contaminado” teatralmente, debido a que proviene de una familia humilde y ajena al arte, expresa lo siguiente:

Somos una generación que no le ha pasado nada.  
Sin causas  
Sin historia

(...)  
 Vivimos de las tragedias y los sueños de nuestros padres  
 No hemos sufrido lo suficiente  
 Nos faltó más dolor  
 Más hambre  
 Más odio  
 Más puños en alto  
 Más parafina en nuestras manos  
 Todo lo que les sobró a ellos  
 Menos primaveras  
 Menos feriados  
 Queremos dejar de ser unos mierdas buena onda  
 (...)  
 Nuestros padres se fatigaron a mitad de camino  
 (...)  
 Se acomodaron en sus asientos  
 Hicieron las paces con el sistema  
 (...)  
 Y nos dejaron aquí huachos y satisfechos en un pedazo de tierra que no nos pertenece.  
 (p. 21)

Cuando parece que este monólogo final refleja, por fin, la voz de los autores –el grupo La Re-Sentida-, otro de los personajes interrumpe a Pedro y le corrige la técnica de respiración... recordándole al espectador que permanece aún en el terreno del simulacro.

El recurso de la carta de Víctor, poco sutil también, constituye un *deux ex machina* que funciona dentro del código de la comedia, y que, como se ha señalado, desestabiliza todo cuanto los personajes han creído hasta ese momento. Como ellos, el público tendrá también sus propias preguntas; pues lo metateatral, al evidenciar lo artificial del hecho escénico, lleva al espectador a reflexionar acerca de la propia relación entre el arte y la vida.

### **3. Uso del tiempo y espacios ficcionales**

Siguiendo las ideas de Jeffrey, “Tratando...” puede ser descrita como una obra de Tiempo Cerrado - Espacio Cerrado, en la que los hechos se desarrollan

sin cortes, elipsis ni analepsis y los personajes interactúan siempre en el mismo lugar. Debe sumarse a esto el hecho de que, durante los sesenta minutos que dura aproximadamente la obra, ningún personaje sale de escena (hacer off). Esta configuración (espacio cerrado + tiempo cerrado + los personajes no salen de escena) aboga en pro de la generación de intensidad, pues los conflictos estallan sin que los personajes puedan eludirlos. No gratuitamente Jeffrey llama a estas obras “pressure cooker plays” (obras “olla a presión”): su energía se cocina lentamente y explota finalmente en un clímax compartido. Si bien este tipo de configuración ha servido históricamente de base a muchos dramas -piénsese en “Doce hombres en pugna”, por ejemplo-, su aplicación en “Tratando...” es bastante eficaz, ya que exagera las fricciones entre los miembros del grupo y la sensación de encierro que viven. Y es que, si bien la comedia y el drama poseen fines distintos, la eficacia de ambos géneros se nutre generalmente de los conflictos que los sostienen.

#### **4. Conclusiones del capítulo dos**

El humor en “Tratando...” no se encuentra en “lo que dicen los personajes”, sino que está fundamentalmente sostenido en la perspectiva cómica de estos, así como en los juegos metateatrales que propone el libreto.

El uso hiperbólico en la caracterización de los personajes (sus obsesiones, manías, contradicciones), demuestra que la perspectiva cómica es, en efecto, uno de los aspectos más importantes a considerar en la comedia. Ella se traduce en una ceguera que impide a los personajes evolucionar y los condena a fracasar bajo sus propias leyes.

Las características de la obra coinciden con las de las llamadas sátiras menipeas: ficciones críticas cuya línea de ataque es una creencia o actitud moral. En este caso el objetivo a criticar es la pretenciosidad, ceguera e inadecuación de los artistas de teatro, y en particular del llamado “teatro de grupo”.

Uno de los efectos metateatrales más interesantes que propone el texto reside en el uso paródico del pensamiento artístico o filosófico: momentos en los que parecería escucharse la posición de los autores, pero que se anulan automáticamente por el contexto cómico. El mismo recurso se usa para el final de la obra.

Al evidenciar la acción dramática y el objetivo de los personajes desde el título, se produce un doble efecto: por un lado, dicha tosquedad contrasta con la naturaleza sutil del conflicto de la obra (los personajes buscan cambiar una realidad social que no habitan y que por tanto desconocen). Por otro lado, el fracaso final del grupo adquiere un tinte más irónico y trágico, pues no es el resultado de alguna fuerza externa, sino de su propia contradicción.

Si bien la comedia y el drama tienen fines distintos, ambos géneros se nutren de la calidad de los conflictos que los sostienen. En tal sentido, la utilización de un sistema de tiempo cerrado - espacio cerrado en “Tratando...” contribuye a generar mayor fricción entre los personajes y a exacerbar la sensación de encierro que atraviesan (están aislados desde hace años). Asimismo, se condiciona el hecho de que los personajes experimenten de manera conjunta, y sin posibilidad de escape, las crisis y el posterior clímax.

Si se tuviese que realizar una crítica de la obra, podría argumentarse que esta no llega a proponer una progresión dramática en sentido estricto. En esa misma línea, el evento resolutivo (la carta de Víctor) aparece como un deus ex

machina que, si bien funciona dentro del contexto de la comedia y la crítica al medio teatral, no se percibe como consecuencia necesaria de los eventos que lo preceden.

### **CAPÍTULO III**

## **ANÁLISIS DE LA OBRA DRAMATÚRGICA**

### **“EL CONFLICTO”**

Ya habiendo probado los instrumentos teóricos en acción, en el presente capítulo se abordará el análisis del objeto de estudio: la obra dramática “El conflicto” (en ocasiones se abreviará como “EC”). La estructura del análisis será semejante a la aplicada en el capítulo anterior.

#### **1. Coralidad y perspectiva cómica en “El conflicto”**

Se puede constatar, en el análisis de “Tratando...”, un ejemplo de comedia o sátira coral. El caso de “El conflicto” no es distinto, en el sentido de que sus personajes asumen una empresa de manera conjunta: desean aburrir al público realizando una obra sin conflicto. La acción dramática es conducida simétricamente por todo el grupo, por más de que cada miembro posea distintas maneras de entender qué significa la “falta de conflicto”. No obstante, su objetivo supone, a diferencia de “Tratando...”, la existencia de un enemigo común de carne y hueso: el ex director del grupo, quien constituye el destinatario de su venganza.

La elección de la comedia coral como género se ajusta bien a la naturaleza del grupo humano retratado. Desde las acotaciones iniciales del libreto, se sabe que se trata de un “colectivo político-teatral, como aquellos que existían con mayor frecuencia en Latinoamérica en los años ochenta” (p. 2). Los personajes, salvando ciertas diferencias (unos son más jóvenes, otros son más hermosos o

más hábiles en determinadas tareas), viven, se expresan y hasta sienten de modo parecido. Esta homogeneidad en el retrato bien puede leerse como una referencia a la dinámica interna de los colectivos artísticos de la década citada y que sobreviven en menor medida hasta hoy. La dinámica del llamado “Teatro de Grupo” implica compartir ensayos y presentaciones, pero a menudo también implica hacer lo propio con la vivienda, las tareas domésticas, los viajes, las responsabilidades económicas y mucho más. “A veces no sé dónde termino yo y dónde empiezan los demás”, confesaba cierta actriz del colectivo peruano Espacio Libre. “El conflicto” construye personajes similares, casi intercambiables, de manera intencional, como un guiño al espectador en referencia a dichas dinámicas grupales.

Esta característica de “intercambiabilidad” constituye una parte de lo que Vorhaus (2005) denomina perspectiva cómica: el prisma a través del cual un personaje -o grupo de personajes- observa la realidad y se relaciona con ella. Los personajes de “El conflicto” experimentan el mundo desde su sensibilidad colectiva: “ser un grupo” es una idea que los *define*. Argumentos como “nadie es más importante que el grupo” o “es por el bien del grupo” aparecen continuamente en sus debates. Más aún, sacrifican a uno de los integrantes en nombre del bien común, como si esto fuese lo más natural del mundo. La trama evoluciona a costa de eventos de tal naturaleza, disparatados, pero a la vez justificados en la construcción de los personajes, abriendo paso a lo que Tamayo (2016) denomina transformaciones de estado o cambios de estatus<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Véase el apartado correspondiente a este tema.

Otros aspectos de la perspectiva cómica son desarrollados en la primera secuencia de la obra. En ella, el personaje de Mai propone al público una reflexión sobre qué significa ser un criminal. A partir de dicha reflexión, es posible concluir lo siguiente: para los personajes el arte es el fin supremo y el mayor crimen posible es el artístico; por lo tanto, las leyes de los hombres comunes no se ajustan a ellos. Si en “Tratando...” el fin supremo era la transformación social a través del arte, en “El Conflicto” el fin no es otro que *el arte por el arte* (con algunos ligeros matices entre los personajes).

Es usual y esperable, ya se ha dicho, que la perspectiva cómica se materialice en una respuesta inadecuada o desproporcionada. En “El conflicto”, el pasaje inicial funciona como preámbulo para la revelación de que el grupo ha secuestrado a su ex director, pero dejando siempre en claro que, para ellos, él es el criminal (ceguera cómica). Así, el humor se construye y expande a partir del juego hiperbólico de la perspectiva cómica, y es bajo su hechizo que los personajes -hermanos de vida y oficio por muchos años- discuten, torturan, asesinan o incluso se suicidan sin excesivos miramientos. Bajo su óptica, valores como la vida o la salud son una prioridad de segundo orden en comparación con la calidad o integridad artísticas. Y, sin embargo, por más violentos que lleguen a ser, estos personajes son a la vez seres sensibles, capaces de apreciar la belleza del arte y de los sentidos (recordemos su entusiasmo casi religioso por beber mate) tanto como de torturar, asesinar o inmolarse. El humor, entonces, opera por contraste. Acaso las muestras más grandes de este recurso sean la última imagen y el último diálogo de la obra:

*Shin toma la pistola, se apunta a la sien. Se enciende el proyector. Es controlado desde el cuarto de control. Se proyecta un título en la pared: “El conflicto”. Luego se proyectan imágenes de cómo el grupo se ha ido matando entre sí. Desde*



*Jorge hasta Mai, vemos cómo van cayendo muertos de distintas formas. Vemos la risa, el placer, el crimen, la locura de cada uno. La edición audiovisual ensalza cada momento, como si se tratase de algo poético. A Shin le llama la atención el cartel colgado en la pared.*

SHIN:

“Comedia finita est”. La comedia ha terminado. (*Pausa.*) Esto también es hermoso.

*Suena un disparo. Shin cae muerto. (p. 28)*

El momento citado es uno de los que representa de mejor manera a los personajes de “El conflicto”. Uno de ellos acaba de asesinar a su compañero de toda la vida, a quien admiró y con quien compartió innumerables experiencias. Tras ver las imágenes proyectadas en la pared, concluye que él y todos sus compañeros han sido engañados, aunque ya es muy tarde para hacer algo al respecto. Y de pronto ahí, asomado al abismo, consciente de su fracaso, es capaz de apreciar la belleza de todas esas muertes y todo lo vivido esa noche. “Esto también es hermoso”, exclama calificando tanto lo anterior como su inminente suicidio. Así se cierra el viaje de la perspectiva cómica y el de los personajes. Resuenan así las afirmaciones de Vorhaus y Alegría respecto a la comedia: ella es verdad y dolor. La verdad dolorosa que recuerda “El conflicto”, acaso, es que los artistas son seres de naturaleza contradictoria y a veces salvaje, pero a la vez muy humana.

McKee, al hablar del personaje cómico, explica que este está gobernado por una ceguera. En “Tratando...”, la ceguera se materializa como la voluntad de los personajes por transformar una realidad que finalmente no conocen. En “El conflicto”, la ceguera puede ser apreciada en el hecho de que los personajes esperan ingenuamente que el auditorio les dé la razón y justifique sus actos. Bajo su óptica, toda persona con una pizca de sentido común acabará por admitir que el arte es el fin supremo, y que el ex director merecía el castigo que recibió. Esta

perspectiva se materializa en la acción dramática: los personajes buscan aburrir al público y, antes que ello, buscan su justificación.

La ficción es mostrada desde la perspectiva de los propios artistas, tal es el punto de ataque de la sátira. Por ello, y al igual que en “Tratando...”, es posible considerar a EC como una sátira menipea.

## 2. Metateatralidad y conflicto

En EC, los personajes hablan directamente al auditorio. El personaje de Mai abre la obra con un monólogo en segunda persona, que construye un “ustedes” -el público ficcional- cuyo lugar será asumido, en el momento en que la obra sea montada, por el público real de turno. Esta práctica, denominada coloquialmente “romper la cuarta pared”, es una de las formas más evidentes del metadrama. Así, lo metateatral se hace presente desde el primer soplo de la historia. No obstante, dicho componente asumirá múltiples formas -unas más complejas que otras- durante la obra, generando los conocidos efectos de doble visión o puesta en abismo. De hecho, resultaría difícil brindar siquiera alguna apreciación o conceptualización de “El conflicto” sin caer en algún juego *meta*. Por ejemplo, si se afirmara que:

“El conflicto” es una ficción acerca del sabotaje de una ficción que luego termina saboteándose a sí misma<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Recuérdese que los personajes, tras haber convenido no representar drama alguno con el fin de sabotear a su ex director, no logran ponerse de acuerdo y terminan produciendo los más grandes y absurdos conflictos.

O también:

El conflicto de “El conflicto” es la imposibilidad de los personajes de alejarse de alguna forma de conflicto.

Ambas afirmaciones, además de ciertas, son una muestra de cuán arraigado está el juego metateatral en el corazón de la obra. Esta serie de guiños, complicidades y desdoblamientos va definiendo el carácter lúdico e irónico de la propuesta textual y escénica. Sin embargo, las citadas no son las únicas formas metateatrales presentes en la obra: en la misma línea que “Tratando...”, los personajes de EC evidencian desde temprano cuál es su objetivo (vengarse del ex director) y su acción dramática (aburrir al público de la función).

BRYAN:

Planeamos boicotear este proyecto, y hemos convenido que el mejor modo de hacerlo será matándolos de aburrimiento. A ustedes, que son los que sustentan este hecho cultural. (p. 5)

Lo particular de este caso, entonces, es que el destinatario de la acción dramática es el propio público: es este a quien los personajes desean repeler, y eso marca una diferencia considerable con la obra anterior, en la que los actores no solo parecían no reparar en la presencia de un auditorio, sino que estaban aislados de toda forma de público o sociedad. No obstante, en ambas piezas el explicitación de la acción dramática produce el mismo efecto: volver más frustrante el fracaso de los colectivos.

Podría afirmarse que se cumple la siguiente configuración: 1) los personajes no necesitan descubrir qué quieren pues lo saben con claridad desde

el inicio de la obra 2) aparentemente no existe un enemigo/antagonista con poder que pueda detenerlos (en el caso de “El conflicto”, el enemigo está reducido, amarrado y mutilado) y 3) el fracaso de ambas empresas proviene sobre todo de las contradicciones de sus propios impulsores, al punto de poder afirmar que sus principales obstáculos son ellos mismos. El tópico de la autodestrucción emerge en ambas obras, y se refuerza la crítica al rol de los artistas en la sociedad, haciendo referencia a su inadecuación o falta de utilidad (en “Tratando...”), o a su conflictiva y contradictoria naturaleza (en “El conflicto”).

### **3. Teatro sobre el teatro**

Es relevante señalar que, en no pocos pasajes de la obra, los personajes de EC lanzan afirmaciones que representan posturas históricas o filosóficas sobre el arte. Algunas de ellas son, por ejemplo, “el gusto es un producto cultural”, “el gusto es costumbre” (p. 11), o “los referentes [artísticos] están para ser recreados” (p. 24) En la misma línea que “Tratando...”, el contexto cómico en el que se formulan estas afirmaciones -así como los actos que se realizan en su nombre- anulan la posibilidad de asumirlas como una forma de pensamiento del autor. Son, más bien, una suerte de parodia del mismo, en la que el dramaturgo hace colisionar distintas posturas “respetables” en un contexto aberrante.

Es posible reconocer, también, una satirización del tratamiento beatificante que a menudo reciben los artistas cuando fallecen. Ella puede observarse desde la “infalibilidad” que el personaje de Jorge adquiere una vez es asesinado...

Su cuerpo ha comenzado a descomponerse. Sin embargo, el recuerdo de Jorge brilla más y más a cada momento”, p. 14

...Así como en el descubrimiento de que, si mueren todos los miembros del grupo, los poderes culturales y económicos brindarán mejor recepción a su producción artística.

SHIN:

Hagamos la prueba. (*saca un teléfono y marca un número*) ¿Centro Cultural? Acá Shin, del Grupo Anfibios. Tenemos un nuevo montaje. Una obra colectiva. / Dice que no les interesa. / Antes que cuelgues, hay algo que debes saber: estamos muertos. / Dice que le gustaría hacernos un ciclo de homenajes durante un mes... y publicar una antología. / De acuerdo, mañana a las ocho. (...). (*Cuelga. A los demás*) ¿Qué piensan de esto?

BRYAN:

¡Era tan fácil!

MAI:

¡Solo había que estar muertos! (p. 22)

Todas estas alusiones se instalan dentro de lo que diversos autores llaman “Teatro sobre el teatro”, subforma metateatral que consiste en la inclusión de comentarios o referencias, dentro de una obra, acerca del oficio teatral, sus referentes, condiciones materiales, problemática y más. Piénsese que las problemáticas económicas y de reconocimiento social son móviles tan potentes para los personajes de “El conflicto” que estos llegan a trastocar su objetivo inicial: de querer vengarse de su ex director, pasan a desear aprovechar las oportunidades -cuentan con dos cadáveres- para lograr mayor éxito. Asimismo, puede considerarse que las motivaciones de los personajes son un reflejo de lo que sucede en el medio artístico real: los unos anhelan generar un cambio social, los otros buscan la trascendencia, existen quienes valoran la emoción (el “sentir”) por sobre todas las cosas, quienes dependen del reconocimiento y a quienes les satisface la sola práctica del arte. Este abanico de posturas/sensibilidades actúa

como un espejo de la realidad y le otorga un anclaje verosímil a la ficción, por más que esta pueda tornarse absurda o fantástica por momentos.

#### **4. Teatro en el teatro. El juego de los mirantes y los mirados.**

No debe confundirse el Teatro sobre el teatro con el Teatro en el teatro. Este último -abreviado como TeT- se define como el recurso metateatral que consiste en la inclusión de una obra dentro de otra o, dicho de otro modo, en la existencia de una obra marco y otra enmarcada. En “Tratando...”, se juega momentáneamente con el TeT (recordemos la representación de Marat Sade), pero en “El conflicto” la cuestión no resulta tan fácil de dilucidar. Y es que podría cuestionarse si es que existe, en algún momento de la obra, alguna pieza dramática que esté enmarcada dentro de otra. Los personajes hacen referencia a un libreto de dudosa calidad, impulsado por el ex director, que ha sido la causa del motín. Sin embargo, dicha obra nunca se representa -al menos no directamente-, y en cambio el lector/espectador es testigo de otra historia: aquella en la que un grupo de actores se rebelan, intentan hacer una obra sin conflicto y terminan asesinándose salvajemente entre ellos. A primera vista, parecería que se trata de una simple operación de reemplazo o sustitución: una obra (la rebelión) toma el lugar de la otra (el libreto - esperpento de su director).

Sin embargo, es preciso apreciar que “El conflicto” propone un juego al respecto. No es tan importante responder si este juego es una manifestación exacta de TeT, resulta más útil notar su existencia y describir los efectos que produce. La ironía/juego consta de dos partes: 1) Al momento de argumentar el porqué de su rebelión, el grupo narra brevemente cómo era aquella obra que se rehusó a presentar:

JORGE:

(...) Hemos sido obligados a montar un espectáculo contra nuestra voluntad.

JOHN:

Nuestro director no es más que un fracasado, un tipo negado tanto para lo intelectual como para lo estético.

SHIN:

En el atardecer de su vida, este hombre no tuvo mejor idea que escribir y montar una obra titulada "El conflicto", que es todo lo que NO se debe hacer cuando se hace una obra. Se trata de un adefesio de libreto, lleno de giros injustificados, muertes absurdas y efectos especiales de cuarta.

JOHN:

Un tipo muere y después resucita.

JORGE:

Los personajes entran y cantan de la nada, sin ninguna justificación.

MAI:

En el clímax de la obra, alguien orina ante el público.

BRYAN:

Alguien dice "solo falta que ocurra un terremoto..." Y ocurre un terremoto.

SHIN:

En resumen, se trata de un bodrio de proporciones épicas, una aberración que no se parece ni a la vida ni al buen arte. (p.5)

Lo paradójico aquí es que las peripecias que viven los personajes acaban pareciéndose bastante a aquellas de la obra que motivó el secuestro de su ex director. Durante la historia, algunos mueren de manera abrupta e injustificada, otros "resucitan", Mai orina al final de la obra. En definitiva, el grupo termina ofreciendo algo muy parecido a ese "adefesio de libreto, lleno de giros injustificados, muertes absurdas y efectos especiales de cuarta" que deseaban evitar. Aquel es el primer guiño.

El segundo juego es bastante distinto, y puede leerse desde las indicaciones generales del libreto: "Al fondo, una pared que sirve para proyecciones. En una esquina del techo, una cámara de video filma

permanentemente todo cuanto acontece en escena". (p.1) Es decir, el lector/espectador es consciente de que, en todo momento, el ex director está vigilando y proyectando todo cuanto acontece entre los personajes. Además, se sabe que el rehén posee la capacidad de influenciar en la música e iluminación de la sala. Este mecanismo genera que el público tome conciencia de los factores técnicos que rodean una puesta en escena y los observe de manera distinta. En vez de asumir la música o la iluminación como instancias "terminadas" o "completas" -tal como se asume un libreto-, el público es introducido al simulacro de lo "vivo", lo "improvisado" o lo "espontáneo".

Al mismo tiempo, la sugerencia de un observador permanente al interior de la obra comulga con la propia definición del metateatro. En cierto modo, lo metateatral se basa en la existencia de múltiples mirantes y mirados; cuando se multiplican los niveles de estos es cuando se cuestiona los límites de la ficción. En el vértigo de los espejos, se difuminan las barreras (realidad versus ficción, arte versus vida, verdad versus artificio) y así también la relación entre arte y realidad. En "El conflicto" es posible advertir la presencia de varios niveles simultáneos y multidireccionales de observación. Para clarificar esta idea, véase el siguiente cuadro, el cual podría titularse "¿quién mira a quién?"

#### **MIRANTE**

actores de la ficción

actores de la realidad

director de la ficción

director de la ficción

#### **MIRADO**

miran a

miran a

mira a

mira a

público de la ficción

público de la realidad

público de la ficción

actores de la ficción



público de la ficción	mira a	actores de la ficción
público de la realidad	mira a	actores de la ficción
público de la realidad	mira a	actores de la realidad
director de la realidad	mira a	todos los anteriores

*Fuente: elaboración propia*

Es necesario precisar algunas cuestiones respecto al cuadro anterior:

Primero: que, cuando se menciona “público de la realidad” o “actores de la realidad”, se está pensando en un hipotético montaje de la obra. Si bien el presente análisis busca estudiar primordialmente el texto dramático y no su puesta en escena, no debe olvidarse que dicho texto ha sido escrito con la consciencia de que su finalidad es ser representado frente a un público.

Segundo: se ha considerado al “público de la ficción” como una entidad independiente, de existencia literaria, distinta al grupo humano que en su momento asistirá al montaje de la obra.

Tercero, somos conscientes del excesivo espíritu simplificador con el que se está usando la palabra “realidad”. No obstante, estimamos que resulta didáctico y claro en este contexto.

En el cuadro mencionado se han enumerado las posiciones -o roles- desde las cuales se mira o se es mirado en la obra. La coexistencia de dichos niveles es la que produce la ilusión del desdoblamiento o el juego de espejos que tanto caracteriza a lo metateatral. Se han propuesto ocho instancias para este caso; sin embargo, podría considerarse la existencia de otra más. Es la siguiente: a

menudo, en sus diálogos, los personajes nombran o apelan a deidades griegas o pre incas:

MO:  
(*Ve a John*) ¡Por Zeus! ¡Veo un fantasma!

O:

MAI::  
Por Wiracocha, ¿crees que sea tan efectivo?

Los dioses son, por excelencia, los archimirantes de la representación humana. Estas alusiones a deidades podrían justificarse desde diferentes ángulos. Por un lado, como una referencia al ágora griega, aquel espacio donde los hombres adultos -curiosamente, todos los personajes de la obra son varones- debatían lo concerniente a la política y la convivencia en la ciudad. Una segunda justificación sería que dichas interjecciones pertenecen al sociolecto de los personajes, su modo de hablar, atravesado por esa mezcla de academicismo occidental y cosmovisión andina. Una tercera lectura apuntaría a que dichas frases son un guiño del libreto a la existencia de múltiples mirantes en la obra... Como si aquellos dioses griegos y andinos constituyesen el último nivel de mirantes de la historia.

## **5. Uso del tiempo y espacio: el modelo de la “olla a presión”.**

### **Recursos a favor y en contra de la consciencia de artificio.**

Volviendo a las ideas de Stephen Jeffreys (2019), existe un tipo de obra que él denomina “pressure cooker plays”. Se trata de piezas del esquema Tiempo cerrado - Espacio cerrado, lo que significa que la historia transcurre en un mismo lugar y sin saltos de tiempo (analepsis ni prolepsis). Estas obras, según el autor,

requieren de cierta pericia dramaturgica por su dificultad, pero a cambio son capaces de brindar altas cuotas de intensidad dramática. Quizás por ello, algunos de los ejemplos más famosos de este tipo de obras corresponden a dramas.

No obstante, tanto “Tratando...” como “El conflicto” transcurren en un mismo espacio (aquellos de ensayo o presentación de los colectivos) y en tiempo continuo. ¿Cuál podría ser la razón por la que dos sátiras hagan uso del modelo Tiempo cerrado - espacio cerrado? En primer término, tal medida se justifica en la propia acción de los personajes: unos han decidido encerrarse, mientras que otros están ofreciendo una función y no pueden interrumpirla porque así lo dicta su orgullo. Por otro lado, existe una ventaja narrativa de mantenerlos en un mismo espacio y tiempo: el modelo de “olla a presión” permite que las fricciones entre los personajes, al no poder estos eludirse, se agudicen y así la intensidad dramática crezca. Puede inferirse, entonces, que la intensidad dramática no se opone necesariamente al espíritu cómico de una obra. Por el contrario, puede ser muy beneficiosa, siempre que nazca del juego de la perspectiva cómica de los personajes. En el caso de EC, la intensidad dramática -materializada en muertes, traiciones, suicidios y más- es consecuencia de la perspectiva particular de los personajes, según la cual el arte es un valor aún más importante que la vida.

En este punto, es interesante señalar que existen técnicas que potencian la sensación de estar mirando un artificio y otras que hacen precisamente lo contrario. La consciencia de artificio aniquila la suspensión de la realidad, pues son efectos opuestos. Las formas metateatrales sinceran la naturaleza artificial de la ficción: rupturas de cuarta pared, evidenciación de los recursos técnicos como la iluminación o escenografía, guiños a la propia idea de “representar”, juego de desdoblamientos, entre otros, nos recuerdan constantemente que cuanto se

observa es una ilusión construida. No es ese el caso del modelo Tiempo cerrado, que se asemeja más a lo que estimamos por “realidad”: lo aceptado socialmente como *real* es vivir un segundo tras otro y en orden cronológico. Por más difundido y asimilado que esté el uso de elipsis, prolepsis y analepsis, todo cambio temporal en el teatro implica el uso de algún artificio: cambiar de iluminación, de escenografía o incluso de estilo de actuación (para representar a gente de mayor o menor edad, por ejemplo). En cambio, al no utilizar saltos de tiempo, se consigue el efecto de no pensar en el tiempo... y por tanto abogar en pro de la suspensión de la realidad.

Por todo esto, podría considerarse que, a diferencia de lo metateatral, la utilización del esquema Tiempo cerrado no contribuye a la conciencia de artificio sino al revés, sin que esto constituya una valoración positiva o negativa. Es completamente normal que, aún en las obras más metateatrales, convivan recursos de ambos tipos: los que generan que la realidad se suspenda y los que alimentan dicha ilusión.

## **6. Sorpresa y transformaciones de estado**

Tal como se advirtió en el capítulo anterior, las transformaciones de estado son usadas por todos los géneros dramáticos. A menudo, algunos personajes parecen más cercanos al cumplimiento de sus objetivos; ellos gozan de poder o bienestar ante el espectador. De pronto, algún evento desequilibra la balanza de poder y el statu quo cambia, los favorecidos pasan a ser desaventajados y viceversa. Esta condición de toda ficción se da de manera particular en la comedia: en la medida en que el humor se alimenta de la sorpresa, las transformaciones de estado mantienen estimulado al espectador y vivo el espectáculo. En “El conflicto” pueden contarse numerosos ejemplos en los que los

personajes parecen estar en dominio de la situación y súbitamente lo pierden. La revelación del secuestro del director, el ajusticiamiento espontáneo de Jorge, o la anagnórisis y posterior suicidio de Shin son eventos que redefinen el statu quo de la ficción y la nutren constantemente de sorpresa. Tal es un hecho importante, pues como sugiere Jeffreys, en las obras de esquema Tiempo cerrado - Espacio cerrado es indispensable mantener despierto el interés del espectador.

Se ha visto que tales eventos se generan a consecuencia de la perspectiva cómica de los personajes, según la cual el arte -y valores afines como la trascendencia o la belleza- es el fin superior. Es importante señalar que dicha perspectiva es la causante de que las muertes y suicidios no aparezcan como hechos gratuitos o arbitrarios, sino como eventos justificados que a su vez detonan los momentos climáticos de la obra.

## CAPÍTULO IV: HACIA UNA PROPUESTA DE POÉTICA

El presente capítulo está escrito en estilo libre y busca dar cuenta de algunas reflexiones y datos respecto al origen de mi escritura dramática. Se revisarán posibles influencias y se describirá una propuesta de poética personal.

### 1. Génesis de una dramaturgia

En 2008, tuve la oportunidad de viajar a Santiago de Chile por un intercambio estudiantil, para estudiar en la Facultad de Literatura Creativa de la Universidad Diego Portales. Resulta irónico pensar que, por un cruce de horarios, me vi en la obligación de decidir entre llevar un curso de poesía u otro de dramaturgia. Obedeciendo una inquietud personal, me decanté por el primero, que era dictado por Raúl Zurita. Durante este taller, y motivado por la novedad de mi condición de extranjero, comencé a recopilar escritos a modo de diario. Se trataba de pequeñas dedicatorias, haikus y escenas que sucedían en espacios públicos entre curiosos personajes sin nombre. No sabía, entonces, que aquel poemario sería la semilla de mi primera obra teatral: “Conversaciones sobre la felicidad”<sup>4</sup>.

Escena 1: “Bailando estaba”  
*Dos hombres en la vía pública.*

Señor 1: Señor, usted estaba bailando.

Señor 2: ¿En la calle?

Señor 1: En la calle.

Señor 2: Eso no puede ser.

Señor 1: Señor, usted estaba bailando.

Señor 2: Pensando, estaba.

---

<sup>4</sup> Escrita entre 2008 y 2010, estrenada en 2011 en la Universidad de Lima y publicada en 2012 en el número 23 de *Muestra*, la revista de los autores de teatro peruanos, con prólogo de Sara Joffré.

Señor 1: Pues bailaba mientras pensaba... y lo hacía bien.  
 Señor 2: ¿Pensar o bailar?  
 Señor 1: Bailar.  
 Señor 2: ¿Es eso un problema, bailar bien?  
 Señor 1: En la calle, sí.  
 Señor 2: ¿Y por qué?  
 Señor 1: Porque altera el orden público.  
 Señor 2: Oiga, usted piensa mucho.  
 Señor 1: Pienso en los demás. Y en el equilibrio.  
 Señor 2: ¡Pero si aquí no hay ningún equilibrio!  
 Señor 1: Lo había, hasta que usted llegó.  
 Señor 2: Y bailé...  
 Señor 1: Y lo hizo muy bien.  
 Señor 2: Muchas gracias.  
 Señor 1: No es nada, sólo no lo vuelva a hacer.  
 Señor 2: ¿Hacer qué, bailar o pensar?  
 Señor 1: ¡Bailar tan bien como sólo usted sabe hacerlo! ¡Y hacerlo en la calle, porque altera el equilibrio!  
 Señor 2: Oiga, usted piensa mucho.  
 Señor 1: ¡Mire, señor...!

*La conversación se interrumpe al pasar una mujer de grandes tetas.*  
 (2011, p. 5)

La breve escena anterior es la primera de “Conversaciones sobre la felicidad” y es también una de las primeras que escribí durante mi estancia en Santiago. Siempre he pensado que resulta significativo que la génesis de mi escritura teatral haya tenido lugar en el contexto de un intercambio estudiantil y un taller de poesía; siento, de alguna manera, que mi dramaturgia viene de la poesía. O, en todo caso, proviene del tipo de poesía en el que creo y que no depende del género en el que se materialice (novela, teatro, poemario, entre otros). “Los mayores poetas en castellano para mí son García Márquez y Rulfo” dijo alguna vez Raúl Zurita durante aquel taller en la Universidad Diego Portales.

Si remiramos la escena de “Bailando estaba”, es posible advertir que el propio lenguaje es tan o más protagonista que los personajes que lo usan (¿o son usados por él?). Esta fijación por el lenguaje, esencial en la poesía, es afín -no lo sabía yo entonces- con la sensibilidad del metateatro y con el estilo que cultivaron

algunos de los representantes del denominado Teatro del absurdo, género desarrollado durante la posguerra europea.

Por otro lado, si bien la escena abraza indirectamente el concepto aristotélico de “conflicto” (en este caso, un problema por incomunicación), se genera la sensación de que dicha escena opera sobre una serie de vacíos que trataré de sintetizar:

- La escena transcurre en algún lugar público, sin embargo, no se sabe con exactitud dónde ni a qué hora.
- No se sabe con certeza qué ocurrió antes de la escena.
- Los personajes carecen de nombre y no presentan marcas de edad, raza, ni señas de algún pasado (o futuro).
- No exhiben características psicológicas más allá de aquellas que gatillan la discusión.
- Pese a estar enfrentados, ambos personajes se parecen finalmente: su modo de hablar es similar, existe algún tipo de desajuste social en ambos; parecen estar hechos únicamente de palabras.
- En conclusión, son personajes “huérfanos” en varios sentidos, descolgados en la nada, limitados a las palabras que pronuncian y al instante que estas duran.

Como he mencionado, “Bailando estaba” es la primera escena de mi ópera prima, “Conversaciones sobre la felicidad”, la cual contiene casi una docena de escenas similares, todas con protagonistas distintos, pero con una identidad estética común. Es como si los “orificios” o “vacíos” fueran el sello que distingue a



esta obra. Quisiera, además, revelar un dato respecto al proceso de escritura de la citada escena: la primera versión de esta (y la que aparece en el poemario original) no contenía los rótulos de los personajes –“Señor 1” y “Señor 2”-, sino que los diálogos eran antecidos solo por un guion.

- Señor, usted estaba bailando.
- ¿En la calle?
- En la calle.
- Eso no puede ser
- ...

Es decir: al crear la escena, no pensé en qué personaje decía cada texto, sino que los personajes fueron una consecuencia del texto. “Texto, luego personajes” sería la máxima aplicada. Existen múltiples modos de escribir teatro. La mayoría de dramaturgos, intuyo, considera a la construcción de personajes y la planificación de la historia como hechos anteriores a la escritura de los diálogos. Evidentemente, no fue tal mi caso, y ello responde a ciertas ideas que poseo en relación a la creatividad y la poesía. Como he señalado, la poesía no está reducida, a mi entender, a ningún género literario en particular, sino que se asoma donde le plazca y se lo permitan. Una obra de teatro puede ser mucho más poética que un poemario; no es extraño observar novelas que rebosan de poesía y poemarios que están exentos de ella. De alguna manera, intuyo que lo poético nace de la sensibilidad por el lenguaje y de la modelación de aquellos vacíos que aparecen, cual minas, en un texto o imagen.

Hay otro principio en el que creo entusiastamente: el juego. Es en y a través de este que aparecen las musicalidades, las formas exactas o aproximadas de las palabras, los vacíos. En mi opinión, para escribir es necesario entrenarse en el vacío y en el juego. Una premisa creativa, una imagen, unas palabras que se

revelan parcial o enteramente definidas, o alguna intuición, pueden ser los detonadores de una escena (o poema, o cuento).

“Conversaciones sobre la felicidad” es una obra episódica, lo cual implica que cada escena es en sí misma una pequeña pieza completa e independiente, con personajes y tramas distintas, pero de alguna manera afín a las demás (todas giran en torno a una temática o estética generales). Quisiera compartir, a modo de ejemplo, el inicio de otras dos escenas de aquella obra:

Escena: “La familia”

*Dos hombres en una banca.*

A: Buenos días, señor, lindo sombrero.

B: Gracias, pero no es un sombrero. Es mi familia.

...

Escena: “La vocación”

*Un hombre en la calle. Hace un mismo movimiento repetidamente. Llega otro.*

A: Hola, ¿qué haces?

B: Hola, intento ser auténtico.

...

Puedo asegurar que, en los dos casos presentados, no sabía de antemano cómo iba a evolucionar o terminar la escena (ambas duran finalmente quince minutos de montaje, aproximadamente). Un par de líneas o alguna premisa son -muy a menudo- suficientes para detonar todo un proceso de escritura y un posterior montaje. Tal es el estilo de proceso de creación que más disfruto y me entusiasma, el que me estimula en varios planos. Me satisface ir descubriendo el universo de la obra durante el proceso de escribirla, sentir a los personajes *descascararse* frente a mí. Pienso que no poseer control estricto del proceso de creación, al menos en la primera fase, permite que se manifiesten diversas sensibilidades a través del creador. Escribir de esta manera es el único modo que

conozco de obtener un resultado que sea más inteligente que el propio autor, excluyendo los procesos de escritura grupal.

Diversos autores se han maravillado sobre el proceso de creación. Estas son algunas frases que han podido recoger de manos de José Antonio Marina y Álvaro Pombo en su libro “La creatividad literaria” (2013):

*“¡Cómo voy a saber lo que pienso antes de decirlo!” - Forster*  
*“Escribir es ir descubriendo lo que se quiere decir”. - Max Aub*  
*“Escribir es intentar saber qué escribiríamos si escribiéramos.” - Marguerite Dumas*  
*“El no saber sabiendo es la característica de la poesía”. - Juan Gelman*

Para Marina y Pombo, el Hombre conquista su humanidad siendo creador: se vuelve libre al entrar conscientemente en el milagro del lenguaje. Es indispensable, señalan, la existencia de una pedagogía de la actividad, que consiste en “eliminar los obstáculos que la entorpecen: la desidia, el pesimismo, la rutina, la pereza expresiva, el miedo” (p. 3) Liberada de dichos lastres, la inteligencia “va a lo suyo, que es inventar posibilidades, ampliar el mundo, distender el ánimo” (p.24). Los autores rescatan la idea del “bucle prodigioso”: la literatura -la obra expresiva en general- cobra independencia, vida propia, y adquiere la capacidad de transformar todo a su alrededor, incluido a su propio autor.

Quizás una de las tareas más difíciles al escribir, sospecho, sea conciliar toda esa vorágine creativa -lúdica, libre, anárquica, intuitiva, rizomática- con los procesos posteriores de edición y de toma de decisiones, que exigen una ineludible cuota de racionalidad y capacidad analítica.

Han pasado diez años desde el montaje de “Conversaciones sobre la felicidad”. “El conflicto” es mi sexta obra larga escrita. Si bien es distinta a “Conversaciones...” por varias razones, puedo afirmar que ambas piezas guardan

similitudes en cuanto al proceso de creación. De hecho, la principal dificultad al momento de escribir y editar “El conflicto” fue decidir cuántos personajes serían, cómo serían estos, y qué línea de diálogo le correspondería a cada uno... ¡después de haber escrito el libreto! Porque –confieso- llegué a tener un primer borrador de la obra sin ningún rótulo de personaje; es decir, poseía puramente diálogos “flotantes”, sin dueño. A diferencia de la escena “Bailando estaba”, donde existían claramente dos personajes, es mucho más difícil editar una obra de este estilo cuando los personajes son más de cuatro. Es necesario releer continuamente los borradores y tratar de identificar qué “voces”, “fuerzas” o “protopersonajes” existen. Paradójicamente, en el camino se requiere tanta racionalidad como fidelidad a aquella chispa irracional que originó la obra.

## **2. Influencias (conscientes e inconscientes)**

Debo reconocer que fue una total sorpresa descubrir ciertos textos de Samuel Beckett y Eugene Ionesco después de haber escrito “Conversaciones sobre la felicidad”. La resonancia me resultó a mí mismo desconcertante -sobre todo en el primer caso- no solo a nivel de estilo, sino incluso en momentos específicos dentro de las escenas, y en el uso de determinadas imágenes o elementos usados: la presencia del elemento del sombrero, la oposición pensar / bailar, entre muchas otras... Uno podría pensar que había escrito mi primer texto teatral mientras leía “Esperando a Godot”, y la realidad es que, en ese momento, ni si quiera conocía la existencia de dicha obra.

Otra filiación desconocida, descubierta más recientemente, es la de Osvaldo Dragún, dramaturgo argentino que aborda problemáticas sociales

latinoamericanas, y cuya escritura exhibe una singular impronta del teatro del absurdo. “Historias para ser contadas” es un referente a considerar, pues presenta una estructura episódica -tal como “Conversaciones...”- y utiliza premisas aparentemente “absurdas” (pero altamente lúcidas) que sirven para hablar de lo social. Dicha obra incluye -por citar un ejemplo- una escena donde un hombre es contratado, a modo de broma, como perro guardián para una empresa; luego, a fuerza de asumir el papel (ladra y vive en una casa de perro), el hombre termina convirtiéndose en perro.

También se ha relacionado mi dramaturgia con la de Arístides Vargas (Grupo Malayerba, Argentina/Ecuador) y María Teresa Zúñiga (Grupo Expresión, Huancayo, Perú). Una influencia intencional ha sido Patricia Romero, joven dramaturga de quien tomé prestada, para algunas obras, una idea que escuché en una entrevista. Cierta vez, dentro del Festival Sala de Parto mencionó lo siguiente: “yo vengo del teatro infantil. Quizás por ello no concibo una obra mía donde no ocurra, en algún momento, algún hecho mágico o sobrenatural”. Tal es precisamente el caso de “¿Qué tiene Miguel?”, mi tercera pieza montada, en la cual el protagonista se confiesa “cholo” frente a su círculo familiar, para experimentar un fenómeno mágico-religioso hacia la mitad de la obra.

### **3. Para continuar, una imagen**

Se ha dicho, a menudo, que los personajes de mis obras parecen no tener pasado o excesivas señas distintivas. Tampoco obedecen a una lógica de construcción realista; por el contrario, aquellos personajes dan la sensación de ser entes, cáscaras funcionales, seres hechos únicamente de diálogos. Dicho estilo de construcción de caracteres puede observarse en obras como “Conversaciones

sobre la felicidad" (2010), "Cuaresma" (2014), "El conflicto", y en menor medida "¿Qué tiene Miguel?" (2016).

Al respecto, quisiera proponer una imagen: imaginemos que estamos parados frente a una maqueta, como aquellas que realizan los arquitectos o los artistas plásticos. La maqueta está cubierta con una sábana o tela que permite apreciar con detalle la forma del contenido, mas no *ver* la maqueta misma. La *forma* nos permite imaginar qué tipo de maqueta es, para qué sirve, qué construcciones alberga, qué altura poseen sus edificios, cuál es su longitud, de tal manera que sentimos que la conocemos. De pronto, levantamos la tela y *¡voilà!*... No hay nada. Sorpresivamente, no encontramos maqueta alguna: la tela estaba dispuesta de tal manera que solo tuvimos la ilusión de que había una maqueta debajo de ella. Así es como imagino a los personajes de "El conflicto" y de las anteriores obras que he escrito. Una sábana o cáscara que es capaz de sugerirnos muchas cosas: un universo particular, con sus propias reglas, sus colores y humores, sus dinámicas de interacción, sus estados de ánimo, su gravedad... Pero, si miramos muy de cerca la aparente construcción, esta parece estar vacía.

#### **4. Apuntes finales: ¿hacia una comedia absurdista latinoamericana? Otros pensamientos sobre la construcción de la comedia**

En los últimos tiempos, además de la elaboración de la presente tesis, he tenido la oportunidad de publicar dos artículos académicos que buscan reflexionar alrededor de cómo se escribe y desarrolla una comedia. Dichos artículos

abordan, a partir de ciertas herramientas y conceptos -varios de ellos citados en los capítulos anteriores de este documento- el análisis de dos textos dramáticos cómicos: “Viejas ilusiones” (Eduardo Rovner, Argentina) y “La Comunidad de la Naranja” (Patricia Romero, Perú).

A partir del conocimiento adquirido, consecuencia del análisis de cuatro comedias teatrales (aquellas dos de los artículos, aquella utilizada como referencia en esta tesis, y mi propia creación), es que quisiera proponer algunas reflexiones nacidas durante el proceso.

De manera preliminar, resulta útil preguntarse si es que sería pertinente proponer una nueva categoría para las obras estudiadas. Hablando objetivamente, se trata de comedias o sátiras teatrales, todas escritas por autores latinoamericanos contemporáneos a inicios del siglo XXI. Con mayor exactitud, fueron creadas entre 2006 y 2020, en el siguiente orden:

- “Viejas ilusiones”. Eduardo Rovner (2006)
- Tratando de hacer una obra que cambie el mundo. “La Re-Sentida” (2010)
- La comunidad de la naranja. Patricia Romero (2012)
- El conflicto. César Vera Latorre (2020)

Una primera recurrencia a notar es que dichas piezas, sin excepción, parten de premisas no realistas y ostentan, en mayor o menor medida, cierta influencia del llamado “Teatro del absurdo”, corriente de vanguardia del siglo XX. No obstante, el objeto de su crítica o reflexión no se dirige necesariamente hacia la

crisis del lenguaje o la angustia existencial -tópicos recurrentes en el Teatro del absurdo- sino más bien hacia temáticas contemporáneas latinoamericanas: la identidad y las relaciones de pareja, las dinámicas familiares, el machismo, el rol social del artista, el exitismo, entre otras. En otras palabras, los textos escogidos asimilan la sensibilidad e impronta del llamado teatro absurdista, además de recursos propios de la metateatralidad, para representar o parodiar ciertos aspectos de la sociedad en la que habitan los autores.

Debe señalarse, al respecto, que el estilo absurdista no es propiedad exclusiva del teatro europeo. En 1956, solo tres años después del estreno de “Esperando a Godot” de Samuel Beckett, el dramaturgo argentino Osvaldo Dragún publicó “Historias para ser contadas”. Se trata de una obra episódica de aliento existencial y vinculada a la realidad social latinoamericana, la cual, no es de sorprender, a menudo resulta más desconcertante que la europea. El propio Rovner es también, en sí mismo, otro testimonio de la constancia de un teatro de similar impronta en Latinoamérica. Debe señalarse, también, que el término “teatro del absurdo”, acuñado por Esslin en 1974, nunca fue enteramente asumido por quienes realizaban tal tipo de teatro o dramaturgia. Y es que, en todo caso, el calificativo de “absurdo” corresponde más a la realidad que a las obras que sensatamente la retratan. Es tal realidad, desconcertante y cruda, la que empuja a los creadores a buscar formas no realistas ni canónicas para retratarla o hacerle frente. No existe, pues, “teatro absurdo”, sino teatro en respuesta al absurdo de la existencia o las formas sociales.



Reivindicado el término “absurdista”, cabe resaltar que existen diversos autores relativamente nuevos que exhiben un estilo afín al descrito. En el Perú, Patricia Romero y Carlos Gonzáles Villanueva recurren en su dramaturgia, cada uno a su manera, al uso de premisas no realistas, así como al desarrollo de atmósferas y diálogos enrarecidos (léase “La comunidad de la naranja” o “Deshuesadero”, obras de dichos autores, respectivamente) Por mi parte, considero que obras como “Conversaciones sobre la felicidad” (2010), “Cuaresma” (2015) o “¿Qué tiene Miguel?” (2016) constituyen mi aporte al repertorio de comedias absurdistas latinoamericanas del siglo XXI, si es que cabe proponer tal categoría. Entre las características de este tipo de obras, podría mencionarse:

- Impronta existencial o absurdista.
- Desarrollo de numerosos momentos humorísticos de manera paralela a la generación de otros efectos: sorpresa, indignación, patetismo, y más.
- Influencia del teatro brechtiano, específicamente del efecto de extrañamiento.
- Empleo de premisas cómicas o desconcertantes como punto de partida para abordar temáticas individuales o sociales de la actualidad. Dichas temáticas pueden ser variadas: búsqueda de identidad, racismo, rol del artista, machismo, relaciones de pareja, entre otras.
- Construcción de personajes cómicos no realistas.
- Uso de metateatralidad, en distintas formas y niveles.

- Al margen del estilo empleado en cada caso, algunas de estas obras emplean estructuras aristotélicas, mientras que otras se definen como episódicas.
- Varias de estas comedias presentan rasgos satíricos, principalmente de las denominadas sátiras juvenales o menipeas.

Todos los conceptos empleados en esta sección han sido desarrollados con amplitud en los capítulos anteriores, y complementariamente en los dos textos académicos citados. Dichos artículos pueden considerarse como una extensión de la presente tesis, en tanto amplían el universo de comedias analizadas. Finalmente, resulta evidente que se hace necesaria una investigación de mayor alcance para consolidar o refutar la propuesta de una categoría denominada “comedia absurdista latinoamericana”.

A continuación, y de manera complementaria, se presentan algunos pensamientos en torno a la construcción de la comedia en general.

#### **4.1 La comedia como género asimilador y subrepticio**

Resulta sumamente ilustrativa la manera en la que el género cómico posee la habilidad de asimilar otros géneros y formatos en sí mismo, así como de posteriormente subvertirlos. Sin duda, el melodrama es uno de los más comunes, pero no se trata ni remotamente del único. El género musical o el documental (“Astronautas”, “My name is Borat”), incluso el periodístico (“31 minutos”) y el histórico, han sido aprovechados como formato, referencia o punto de partida en diversas comedias teatrales, televisivas y cinematográficas a lo largo de la historia. La comedia es omnívora y no posee complejos.

De la misma manera, el humor hace uso también de diversas técnicas o sensibilidades, tales como la metateatralidad o el extrañamiento brechtiano. En las obras estudiadas, la metateatralidad emerge en diferentes niveles y formas. En algunos casos, se emplea una evidente ruptura de la cuarta pared; es decir, los personajes se dirigen al público. En otras, el quehacer artístico y teatral constituye el propio tema de la representación (Teatro sobre el teatro) o se incorporan representaciones dentro de la representación (teatro en el teatro). Finalmente, en otros casos, la metateatralidad aparece como una premisa o sensación alienante que nos hace “mirar doble” y adoptar una perspectiva crítica respecto a la obra.

#### **4.2 Sobre la relación entre los géneros cómico y dramático**

Comedia y drama son considerados géneros antagónicos; no obstante, desde el punto de vista de su construcción, poseen un universo amplio de coincidencias y vasos comunicantes. Entre ellos, el hecho constatable de que la generación y acumulación de tensión dramática puede abonar a favor de determinados efectos humorísticos. En otras palabras, la constitución de una situación llevada al límite -en términos de intensidad, exageración o de abundancia de eventos- puede generar que la liberación de la risa sea mayor. Del mismo modo, la calidad del conflicto que sostiene a una comedia puede dotar a esta de mayor riqueza y potencia humorística. Es importante resaltar que un buen manejo del conflicto y la tensión dramática será por lo general algo positivo, al margen del género que se esté trabajando. Tales herramientas brindan consistencia, potencia

y dinamismo a las ficciones, y permiten que la energía crezca, se acumule y se dispare en la dirección deseada, sea esta catarsis, alienación, patetismo, risa, etc.

Por otro lado, un aspecto que parecería resultar típico de la comedia reside en el uso de una premisa que rompe con las expectativas del mundo real y que abre un mundo de efectos nuevos. Esta premisa puede consistir en una revelación insólita, una situación desconcertante o una caracterización particular de los personajes. El personaje cómico está por lo general definido por una perspectiva excéntrica, intensa e inflexible. Su ceguera cómica le impide observar lo que todo el mundo ve, su perspectiva actúa como un prisma que le hace reaccionar de maneras muy particulares. Esta ruptura es paradójica: la comedia rompe con la realidad (patrones, expectativas, comportamientos, intensidades) para hablar de dicha realidad finalmente; se aleja del mundo para retratarlo con mayor fidelidad. Tal es el arte de los comediantes.

En ese mismo espíritu difusor de bordes, puede advertirse que los personajes dramáticos no son propiedad exclusiva del drama, así como los personajes cómicos no existen ni funcionan únicamente dentro de las formas humorísticas. Incluso, personajes cómicos y trágicos son a menudo conjugados con interesantes resultados. Piénsese, por ejemplo, en la dupla conformada por la película "Up" de Pixar: un anciano inflexible sumido en la soledad y la desesperanza (personaje trágico) que se ve obligado a compartir un viaje con un niño torpe y excesivamente entusiasta (personaje cómico). Tal fricción inyecta a la historia de una chispa constante de humor. Hay también humor y contraste en varias de las oscuras peripecias que experimentan los dispares protagonistas de "Breaking Bad", al intentar tener éxito en sus ilegales emprendimientos. ¿Es "Up" una comedia? ¿Lo es en la misma medida que "Breaking Bad"? La respuesta ha de ser posiblemente

negativa. No obstante, en este punto, puede resultar fértil preguntarse si tales clasificaciones aportan a un mejor entendimiento de la comedia.

Finalmente, y complementando la frase de Augusto Boal (“Todos pueden hacer teatro, incluso los actores. En todas partes se puede hacer teatro, incluso en los teatros”), podríamos agregar que “en todas partes puede haber humor, incluso en las comedias”.

### **CONCLUSIONES DE LOS CAPÍTULOS TRES Y CUATRO**

- La obra “El conflicto” puede clasificarse como una comedia o sátira coral, puesto que la acción dramática es conducida simétricamente por el conjunto de los personajes y no por alguno en particular. Esta característica se alinea con la intención dramaturgica de construir a los personajes deliberadamente homogéneos en algunos aspectos, en una alusión a las dinámicas internas del llamado “teatro de grupo”. A pesar de dicha homogeneidad, los personajes presentan ciertos matices que los diferencian y que son fuente de diversos conflictos durante la obra.

- En la generación de comicidad, la perspectiva cómica cumple un rol fundamental. Los personajes de “El conflicto” comparten una perspectiva cómica similar, que se traduce en la consideración de lo artístico como fin supremo, aún por encima de valores como la vida o la salud. Este juego, si bien hiperbólico, funciona porque es a la vez identificable en la realidad: posee un asidero reconocible en la seriedad o solemnidad con la que los artistas suelen tomarse a sí mismos y vivir su vocación.

- El uso del esquema Tiempo cerrado - Espacio cerrado -la acción transcurre en un mismo lugar y tiempo continuo- resulta coherente considerando que los personajes pretenden ofrecer una función teatral al público. Asimismo, ayuda a exacerbar las fricciones entre dichos personajes e incrementar gradualmente la intensidad dramática. Sobre esta última, puede afirmarse que no es opuesta al espíritu cómico de la obra, en la medida de que dicha intensidad es consecuencia del juego de la perspectiva cómica.

- “El conflicto” es una obra esencialmente metateatral, e incorpora distintos mecanismos de este tipo. Algunos de los más reconocibles son la ruptura de la cuarta pared, el Teatro en el teatro y el Teatro sobre el teatro. Junto a ellos, también puede mencionarse la explicitación del objetivo dramático por parte de los personajes, la existencia de un sistema audiovisual que graba y proyecta todo cuanto ocurre en escena, entre otros recursos. La simultaneidad de estos mecanismos genera la sensación de múltiples miradas multidireccionales que coexisten, como si se tratase de un juego de espejos o desdoblamientos. Puede afirmarse, en el mismo espíritu, que el conflicto de “El conflicto” es la imposibilidad de los personajes de alejarse de alguna forma de conflicto.

- A través de la comedia, “El conflicto” ofrece una mirada crítica e irónica sobre la naturaleza del artista, el rol que le otorga la sociedad en vida y muerte, y, en general, la imposibilidad humana de vivir sin algún tipo de conflicto. Puede ser considerada, en tal sentido, como una sátira con características menipeas.

- Contrastando el análisis de “El conflicto” y la obra chilena “Tratando de hacer una obra que cambie el mundo”, es posible encontrar diversos vasos comunicantes. Ambas piezas ofrecen metateatralidad, humor y una mirada crítica a la posición del artista de teatro. El tópico de la autodestrucción emerge también, con distintos matices, en cada una de ellas. Sintomáticamente, en ambas se cumple que el obstáculo -y la ruina- de los protagonistas no es otro que ellos mismos (su ceguera cómica).

- Analizando “El conflicto” de manera conjunta con la producción anterior de su autor, puede identificarse un claro interés por el desarrollo de la sátira social y la comedia. Asimismo, puede reconocerse cierta filiación con el llamado “Teatro del absurdo”, especialmente con autores como Ionesco o Beckett. Se aprecia el uso de recursos metateatrales y de extrañamiento brechtiano en obras como “Conversaciones sobre la felicidad”, “Cuaresma”, “¿Qué tiene Miguel?”, entre otras.

- Posteriormente, se propone una imagen para acercarse a la poética del autor: una “sábana” o tela que cubre un objeto y que permite apreciar las formas de este; pero que, al ser retirada, se descubre la inexistencia de dicho objeto.

- Finalmente, se sugiere -provisionalmente y bajo observación- el término “comedias absurdistas contemporáneas latinoamericanas” para definir al conjunto de obras del siglo XXI que, bajo la impronta del teatro del absurdo, emplean premisas cómicas o desconcertantes, entre otros recursos, como punto de partida para abordar temáticas individuales o sociales de la realidad latinoamericana. Dichas temáticas no necesariamente coinciden con aquellas propias del teatro del absurdo -crisis

del lenguaje, angustia existencial-, sino que, por lo general, apuntan hacia problemáticas contemporáneas y locales.



**OBRA DE ESTUDIO:**

Vera Latorre, César (2020). *El conflicto*. Publicación independiente. Recuperado de <https://www.lulu.com/>

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

Abel, Lionel (1963). *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York, Hill and Wang.

Alegría, Alonso (2014). *Manual para escribir teatro y entender una obra dramática*. Documento inédito. Vivero de dramaturgia.

Aristóteles (1999). *Poética*. Traducción de Santiago Ibáñez Lluch. Valencia, Editorial Tilde.

Asende, Manuel (2015). El chiste más gracioso de la historia y los límites del humor negro. El País [www.elpais.com](http://www.elpais.com)

Blake, Marc. 2005. *How to be a comedy writer. Secrets from the Inside*. Digital Edition published by Andrews UK Limited.

De María, César. [Cultura24tv]. (2014, 22 de mayo). *Curso Virtual: Conceptos Básicos de Dramaturgia. 1/3* [video].

[www.youtube.com/watch?v=6oudFJm\\_2Uk](http://www.youtube.com/watch?v=6oudFJm_2Uk)

Encyclopedia of Humor Studies (2014). Editor Salvatore Attardo. SAGE Publications, Inc.

Gottlieb, Evan [Oregon State University - School of Writing, Literature and Film]. (2019, 16 de agosto). *¿Qué es la sátira? Una guía para los estudiantes y maestros de literatura*. [video] Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=io58hl1Z0TY>

Hermenegildo, Rubiera y Serrano (2011). *Más allá de la ficción teatral: el metateatro*. En *Teatro de Palabras. Revista sobre teatro áureo*. En

<https://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Intro.pdf>

Ísola, Alberto [PUCP]. (2012, 11 de agosto). PUCP - *Stanislavsky y la idea de la acción, Alberto Ísola en Aula Abierta* [video]. Recuperado de

[https://youtu.be/yPSOXr\\_qU\\_I](https://youtu.be/yPSOXr_qU_I)

Jeffreys, Stephen (2019). *Playwriting: Structure, Character, How and What to Write*. Londres: Nick Hern Books. [Playwriting: Structure, Character, How and What to Write \(scribd.com\)](https://www.scribd.com/document/458888888/Playwriting-Structure-Character-How-and-What-to-Write)

Jódar Peinado, Pilar (2015). *Metateatro español. Estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca. Departamento de literatura española e hispanoamericana. En

[https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Pilar\\_Jodar.pdf](https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Pilar_Jodar.pdf)

Larson, Catherine. *El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación*. - Indiana University. Edición digital a partir de Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 1013-1019. En

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-metateatro-la-comedia-y-la-critica-hacia-una-nueva-interpretacion/>

- Marina, José Antonio y Pombo, Álvaro (2013). *La creatividad literaria*. Barcelona, Ariel. Edición Kindle.
- McKee, Robert (2009). *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba Editorial.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*. Barcelona: Paidós. 1998.
- Schlueter, June (1979). *Metafictional Characters in Modern Drama*. New York: Columbia University Press.
- Schmeling, Manfred (1982), *Métathéâtre et Intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*. Paris: Lettres Modernes.
- Tamayo, Augusto (2016). *El guion de ficción audiovisual*. Lima, Perú: Argos productos editoriales.
- Teatro La Resentida (2011). *Tratando de hacer una obra que cambie el mundo*. Chile. <https://www.teatrolaresentida.cl/docs/tratando.pdf>
- Vera Latorre, César (2012). Conversaciones sobre la felicidad. *Muestra, la revista de los autores de teatro peruanos*. Lima: Ornitorrinco. Edición y prólogo de Sara Joffré.
- Vera Latorre, César (2020). *El conflicto*. Publicación independiente. Recuperado de <https://cesarveralat.com/el-conflicto/>
- Vera Latorre, César (2021) La configuración dramática en La comunidad de la naranja de Patricia Romero. *Argus-a* Vol. XI Edición N° 41 Recuperado de <http://www.argus-a.com/publicacion/1589-la-configuracion-dramaturgica-en-la-comunidad-de-la-naranja-de-patricia-romero.html>

Vera Latorre, César (2022). La configuración dramaturgica en Viejas ilusiones de Eduardo Rovner. *Tesis* (Lima), año 16, (20), 2022, 75-91

Recuperado de:

<https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/tesis/article/view/23512/18580>

Vorhaus, John. *Cómo orquestar una comedia. Los recursos más serios para crear los gags, monólogos y textos cómicos más desternillantes*. Barcelona: Alba. 2005.

# **ANEXOS**

DRAMATURGIA PERUANA

# EL CONFLICTO



CÉSAR VERA LATORRE

## EL CONFLICTO

Una obra de César Vera Latorre

### **PERSONAJES:**

Un colectivo político-artístico como aquellos que existían con mayor frecuencia en Latinoamérica en los años ochenta. Sus integrantes pueden clasificarse por su energía:

MAI es agua (Yaku). El actor total. Fundador del grupo. Obsesionado con la trascendencia.

SHIN es corazón (Sonqo). El eterno buscador. Admira a Mai.

JOHN es fuego (Nina). “El hermoso”. Sanguíneo e impulsivo. También hace acrobacias.

MO es tierra (Pacha). El actor político.

BRYAN es aire (Samay). El actor humanista.

JORGE es Jorge.

Bryan y John son muy amigos. Mai y Shin se reparten el liderazgo del grupo. Mo y John no se llevan muy bien.

### **LUGAR:**

La sala de un grupo teatral: un espacio usado tanto para ensayos como presentaciones. Se observan vestuarios, objetos, colchonetas, instrumentos musicales (guitarra, charango, bombo, percusiones, etc.) y utilería. En las paredes, afiches de presentaciones del grupo en el extranjero, carteles de propaganda política, posters de referentes teatrales de todo el mundo (Eugenio Barba, Grotowski, Teatro Odín, etc.). Un cartel con la frase “Comedia finita est”, con la que tradicionalmente concluían las presentaciones de Comedia del Arte italiana. Al fondo, una pared que sirve para proyecciones. En una esquina del techo, una cámara de video filma permanentemente todo cuanto acontece en escena.

La acción ocurre en tiempo real, durante una hora aproximadamente.

## ACTO ÚNICO

*Un hombre, MAI, está esperando al público. En silencio, escucha la música de sala, la disfruta. Es música latinoamericana, entre instrumental y temas de protesta. MAI hablará cuando todo el público se haya sentado.*

MAI: Buenas noches, bienvenidos. Esta es también su casa. Qué gloriosa noche. Para muchos de ustedes, hoy será la última vez que asistan a una obra de teatro. En algunos casos, esto se deberá a causas del destino. Uno de ustedes perderá el empleo y no se permitirá gastos extra; otro será atropellado por el Metropolitano; un tercero recibirá una noticia que lo hará viajar esta misma noche fuera del país. Esto es así, y no hay mucho que podamos hacer al respecto. Pero, mientras estemos aquí, disfrutemos del encanto del aquí y ahora, que es absolutamente irremplazable.

*Entra JORGE. Lleva una bandeja con vasos.*

MAI: Qué desconsiderado he sido. Tienes razón, Jorge. Hay que servirles mate. No existe mal sobre la Tierra que un buen mate de coca no pueda arreglar. Jorge, querido, ¿me harías el favor? El termo está en esa mesa, al lado del kerosene.

*JORGE sirve el mate al público.*

MAI: ¿Qué es un crimen? Todos oímos el término a diario y lo usamos casi sin darnos cuenta. La gente dice: “tal persona cometió un crimen” o “vi en la televisión que un sujeto cometió un crimen”. En general, estos términos se refieren a hechos realizados por personas que son condenables ante la vista de la sociedad, pero sobre todo que perjudican a otros hombres y atentan contra el bien común. Esto es muy



subjetivo y deja mucho que desear. La ley peruana no castiga, por ejemplo, el estafarse a sí mismo, y sin embargo todos conocemos a alguien que lo hace siempre y que, por su bien, debería ser privado de la libertad. Por otro lado, si cometemos un acto de violencia contra alguien nocivo para el mundo, alguien que hará sufrir a muchas personas... ¿se está cometiendo un crimen? ¿Cuántos actos horribles podrían haberse evitado si hubiésemos neutralizado a tiempo a los culpables? ¿No estaríamos contribuyendo al tan anhelado bien común? En el mundo del arte, la diferencia puede ser incluso más sutil. Shin, ¿estás ahí? (*Irónico.*) Este es tu mate favorito, ¿no? Él es Shin. Nunca está satisfecho con nada.

*Entra SHIN desde la sombra.*

- SHIN: En 1754, el artista finlandés James Hardy, frustrado por no poder dibujar correctamente su mano derecha para un autorretrato, haciendo uso del sistema de espejos que él mismo había inventado, no tuvo mejor idea que cortársela. Los resultados fueron alentadores, aunque los médicos no pudieron reinsertarle la mano. Felizmente, era zurdo.
- JORGE: En 1951, el actor huaracino Horacio Nina se sacó los dientes delanteros para poder representar a un cómico callejero que sufría de tuberculosis. Su actuación le valió diversos reconocimientos en su ciudad.
- SHIN: En 1976, la pintora estadounidense Diane Darcy asesinó a su primo, de quien estaba profundamente enamorada, para poder retratarlo en estado de quietud. Cuando fue arrestada por la policía, a la cual se entregó sin resistencia, ella abrazaba orgullosamente los negativos de su creación.
- MAI: Todos ellos guardan algo en común: amaban su arte por sobre todas las cosas. ¿Puede llamárseles también

criminales, parias, desquiciados? ¿Son igual de repudiables que el político genocida, el violador de niños o el burócrata corrupto? Seguramente convendrán conmigo en que no. No, estos hombres y mujeres perseguían un fin más noble que su conveniencia personal o económica. Buscaban lo más alto a lo que un ser humano puede aspirar...

SHIN: La belleza-

MAI: -La trascendencia. *(Pausa. Se miran. Al público.)* ¿No les digo? Nunca estamos de acuerdo.

*Jorge ha terminado de servir el mate.*

MAI: Este mate está delicioso. No debo tomar mucho. No me dio tiempo de ir al baño antes de la función. Aquí es donde ensayamos. Está todo un poco revoloteado. Ellos son mis compañeros. A Shin y a Jorge ya los conocen.

*Entran BRYAN y MO.*

MAI: *(Los presenta al público.)* Ellos son Mo y Bryan. Mi nombre es Mai. Yo fundé el grupo hace muchos años. *(A los otros.)* ¿Dónde está "el hermoso" John?

*Se asoma un tipo más.*

MAI: John, acompáñanos. ¿A qué se debe esa expresión? ¿Qué llevas ahí? ¿No será...?

*John muestra la mano recién cercenada de un hombre. Se pasea frente al público, triunfal, levantando la extremidad huérfana ante la vista de todos. Los demás hacen calentamientos actorales, algunos sacan instrumentos y tocan. John hace malabares, luego saca una pistola y apunta a alguien al azar.*

- JOHN: ¿Pensando en huir? Es tarde para eso.
- MAI: Esta noche se ha cometido un crimen en esta sala. Allá, en la trastienda del teatro, en el cuarto de control, se encuentra un hombre, o lo que queda de él, agonizando. Le han rociado kerosene, le han cortado la lengua y le han llenado el cuerpo de ilusiones. Si escuchan con atención, podrán oír sus gemidos de fondo. Sus agresores no le han dejado nada, salvo un viejo control remoto que maneja las luces, el proyector y la música de esta sala.
- SHIN: ¿Lo escuchan? Nos está diciendo cómo se siente. Esta música es una extensión de su alma. Este sujeto, aun habiendo perdido la capacidad de hablar, siente que tiene cosas que decirnos. ¿No les parece fantástico?
- MAI: ¡Este mate sabe a gloria! Sus captores se han asegurado de que él se entere de todo lo que sucede de este lado. Ahí, ¿lo ven? (*señala una cámara.*) Saluden, nos está observando.

*John corre por la sala haciendo malabares y acrobacias.*

- MAI: Hay una última cosa que deben saber, y es que ese hombre se lo merecía. ¿Cómo, sino, explicar semejante acto de violencia? No; ese sujeto se lo merecía, e incluso merecía un castigo mayor. ¿Por qué nos miran así? ¡No somos delincuentes! ¡Él sí lo es!
- JORGE: Somos cuerpos escénicos... Hemos sido obligados a montar un espectáculo contra nuestra voluntad.
- JOHN: Nuestro director no es más que un fracasado, un tipo negado tanto para lo intelectual como para lo estético.
- SHIN: En el atardecer de su vida, este hombre no tuvo mejor idea que escribir y montar una obra titulada "El conflicto", que es todo lo que NO se debe hacer cuando se hace una obra. Se trata de un adefesio de libreto, lleno de giros injustificados, muertes absurdas y efectos especiales de cuarta.

- JOHN: Un tipo muere y después resucita.
- JORGE: Los personajes entran y cantan de la nada, sin ninguna justificación.
- MAI: En el clímax de la obra, alguien orina ante el público.
- BRYAN: Alguien dice “solo falta que ocurra un terremoto...” Y ocurre un terremoto.
- SHIN: En resumen, se trata de un bodrio de proporciones épicas, una huachafada que no se parece ni a la vida ni al buen arte.
- MO: Estamos hartos de sus abusos, de su mal gusto, de su falta de coherencia.
- JORGE: Nuestro director parecía no responder al castigo físico, así que hemos de golpearle donde más le duele.
- BRYAN: Planeamos boicotear este proyecto, y hemos convenido que el mejor modo de hacerlo será matándolos de aburrimiento. A ustedes, que son los que sostienen este hecho cultural.
- JOHN: Hemos cruzado los dedos esperando que hoy nos acompañe entre ustedes algún auspiciador, de modo que considere su error y se retracte. Nos aseguraremos de que no vuelva a poner una sola obra en toda su vida.
- JORGE Sin embargo, una última reserva de dignidad nos impide simplemente retirarnos y abandonar la sala. Nuestro orgullo de actores nos obliga a ofrecer algo que *haga* que se vayan. Hemos de fracasar por méritos propios.
- BRYAN: He ahí nuestra contradicción y nuestra salvación: si es que somos artistas, deberíamos poder montar un producto que haga que ustedes se paren y se marchen por voluntad propia; e, incluso, que lo hagan con convicción.
- JOHN: Y puesto que el corazón de toda historia es el conflicto dramático, hemos decidido que el día de hoy no habrá conflicto en esta obra.
- MO: Así como lo oyen: el día de hoy no vamos a representar ninguna historia en particular: ni drama familiar, ni fábula heroica, ni comedia de personajes. Ni siquiera la historia de

un grupo de actores que, por venganza, deciden rebelarse y hacer una obra sin conflicto.

MAI: Hemos analizado ese escenario y hemos concluido que sería de lo más contraproducente: nada más atractivo que una ficción metateatral que vuelve y conversa consigo misma. Semejante ocurrencia sería todo menos un mal argumento, y le estaríamos dando en la yema del gusto (*señala en dirección al director*).

JORGE: Por todo lo anteriormente expuesto, apelamos a su comprensión y a su aburrimiento. En unos segundos, daremos fin a esta introducción y nos entregaremos a la tarea de repelerlos.

JOHN: ¿Preparados? Los vamos a hastiar hasta la muerte. ¿Cómo lo haremos? Eso no lo hemos decidido aún.

SHIN: Mientras, para que no se aburran o, mejor dicho, precisamente para que se aburran, Jorge les cantará una canción a capela. Un humilde entremés que, por cierto, no tiene nada de casual. De un universo de trescientas canciones, hemos seleccionado la menos narrativa de todas: notarán que la letra no dice prácticamente nada y que el ritmo es más bien simplón y poco agraciado.

*Jorge canta. Los demás se reúnen a un costado y discuten en voz baja.*

BRYAN: Tras un breve análisis, hemos convenido que lo mejor que podemos hacer es cantar todos juntos la misma canción que Jorge, y repetirla unas sesenta o setenta veces, hasta que ustedes se cansen y se decidan a ir. Jorge no ha votado, porque hemos decidido que no sería imparcial.

JOHN: Porque lo importante es ser imparcial.

MO: Y actuar como grupo.

SHIN: Siempre.

MAI: También hemos decidido que Shin no va a cantar.

- SHIN: ¿Sí?
- MO: Sí. Te lo íbamos a decir.
- SHIN: ¿Cuándo lo han decidido?
- JOHN: Hace un rato.
- SHIN: ¿Por qué no me lo dijeron antes?
- MAI: Ya no hay nada que hacer. Jorge también ha votado.
- SHIN: ¿Cuándo...? ¿Al menos puedo conocer la razón de mi exclusión?
- MAI: Eres demasiado afinado.
- SHIN: ¿Y eso qué tiene que ver?
- MAI: No podemos darnos el lujo de que tu voz le agrade a alguien del público y quieran quedarse a oírla por más tiempo. ¿Qué seguiría? ¿Una ópera?
- JOHN: Un recital de covers.
- SHIN: Creo que están exagerando.
- MO: No nos vamos a arriesgar.
- JORGE: Amigos, no sé si sea el más lúcido entre todos, desde luego no el más experimentado, ni el más hermoso (*señala a John*), pero me parece ver en esta situación el nacimiento, leve pero notorio, de un conflicto en estado embrionario. Un tierno conflicto bebé. No quiero ser alarmista; se trata sin duda de un conflicto de orden menor, poco interesante y seguramente nada trascendente para los intereses de nuestro auditorio. Pero es un conflicto al fin, y nuestra decisión fue alejarnos en lo posible de toda forma de conflicto.
- BRYAN: Tiene razón. Pienso que deberíamos cortar esta situación de raíz para evitar que el conflicto se extienda. Algunos incendios comienzan como fuegos tímidos y acaban devorándose mundos completos.
- JOHN: Estoy de acuerdo.
- SHIN: Y yo. Estoy dispuesto a sacrificarme y renunciar a cantar por temor a que alguien se enamore de mi voz. (*Señala en el público.*) Aquel hombre me ha estado mirando raro.

MAI: Tampoco es que cantes tan bien.  
SHIN: Fuiste tú quien lo dijo.  
MAI: Dije que cantas mejor que nosotros.  
SHIN: Es lo mismo.  
MAI: No lo es.  
SHIN: Dijiste que era afinado.  
MAI: Solo un poco más que Jorge.  
SHIN: Es suficiente.  
MAI: Eso no te hace bueno.  
SHIN: Dijiste que alguien podría quedarse prendado de mí.  
MAI: ¡Hay cada idiota sin gusto!  
SHIN: ¡Ahora resulta que canto feo!  
MAI: ¡Tampoco dije eso!  
SHIN: ¡¿Cuál es tu problema?!

*MAI y SHIN están a punto de irse a los golpes.*

MO: ¡Compórtense como adultos! Estamos reunidos aquí habiendo decidido no representar conflicto alguno, y desde hace un momento no percibo sino solo conflictos. Estoy seguro de que nuestro director estará salivando, oyéndonos con morbo desde su encierro.

JOHN: Es cierto. Ha pasado un tiempo y no veo a nadie con intenciones de irse. Por el contrario, lucen muy cómodos y eso es culpa nuestra. Debemos ser más precavidos.

MAI: Lo siento. A veces me dejo llevar.

SHIN: Yo también lo siento.

BRYAN: Olvidémonos de cantar. Natura nos ha hecho desiguales en el ejercicio de la voz, y hacer uso de ella no hará sino evidenciar nuestras limitaciones. Hegel decía que las diferencias, cuando son expuestas en público, agudizan los conflictos.

MO: Debemos tomar otro camino.

JORGE: ¿Pero cuál?

BRYAN: Si me preguntan, tengo una propuesta más efectiva. Y que, además, ya ha sido probada.

JOHN: ¿Cuándo? Hemos estado contigo todo el tiempo.

BRYAN: ¿Recuerdan el momento en que nos abocamos a discutir cuál sería el mejor modo de proceder esta noche, mientras Jorge entonaba una canción?

JOHN: Cómo olvidarlo, si fue hace un rato.

BRYAN: Pues bien: ahí está su respuesta.

MO: ¿Hemos de discutir nuevamente?

BRYAN: Me temo que no.

SHIN: ¿Hacemos de nuevo la introducción?

BRYAN: Su poca atención me sorprende a veces.

JOHN: ¡Habla de una vez!

BRYAN: Me refiero, naturalmente, al canto de Jorge.

JORGE: ¿Yo?

BRYAN: No tú. Tu voz.

JORGE: ¿Quieres que cante de nuevo?

BRYAN: Exactamente.

JORGE: ¿Te parece que lo hice bien la primera vez?

BRYAN: Honestamente, no. Y eso es lo mejor de todo: tampoco lo hiciste tan mal. Ni tan bueno como para que sea memorable, ni tan malo como para producir morbo. Un justo medio. Eres mediocre.

JORGE: Ya veo.

BRYAN: Soso, como música de chifa, como protector de pantalla, como ringtone de celular, como-

JORGE: -Ya entendí el punto.

BRYAN: Eres perfecto, Jorge.

JORGE: Gracias. Supongo.

BRYAN: Todos convendremos con que, mientras Jorge cantaba, el público parecía aburrido.

MO: Yo vi a alguien bostezar.

BRYAN: Ahora, imaginemos que Jorge canta indefinidamente. No



sería improbable pensar que, al cabo de un rato, quedaría poca gente en la sala.

MO: Es lógico.

BRYAN: Y que, conforme pase el tiempo, veríamos cada vez menos gente, hasta llegar a un punto en el que la sala quedaría totalmente vacía.

MAI: Tendría que ser la misma canción, para minimizar riesgos.

JORGE: He escuchado atentamente y concuerdo. Mi deseo es contribuir a la causa colectiva. Si es necesario, cantaré con mi mayor esfuerzo hasta que no quede nadie en la sala. Solo pediré a cambio un poco de mate. Estoy con la garganta seca.

MAI: Votemos. ¿Los que están de acuerdo? (*Votan.*) Denle su mate.

MO: Aquí hay uno.

JOHN: ¡Ese vaso no! Tiene kerosene. (*A Jorge.*) Te traeré otro de la cocina.

SHIN: ¡Protesto!

JOHN: ¿No tiene Jorge derecho a vivir?

SHIN: Desde luego.

JOHN: ¿...Y a refrescarse, cuando la sed lo encuentra?

SHIN: Claro que sí. Ya estaría seco.

JOHN: ¿Y entonces?

SHIN: No es por eso que protesto. Es la idea la que no comparto. No creo que Jorge deba cantar otra vez.

MAI: Empiezo a dudar de tu compromiso con el grupo.

SHIN: Justamente por eso protesto. Por el bien de todos. Si me dan la oportunidad, expondré mis razones para oponerme.

JOHN: Te escuchamos.

SHIN: Una vez más, no dudo de sus intenciones. Sin embargo, siento que estamos pasando por alto un detalle crucial. Una variable que impediría que el canto de Jorge surja el mismo efecto por segunda vez.

- MAI: No veo razón para dudarlo.
- SHIN: Pero antes... ¿Estamos de acuerdo con que nuestra meta sigue siendo aburrir al público?
- MO: Eso.
- SHIN: Solo quería constatarlo.
- BRYAN: Continúa.
- SHIN: Bien. Ya Heráclito nos advertía sobre el cambio con su metáfora del hombre y el río. Uno no puede bañarse dos veces en el mismo caudal. Entonces, haciendo una extrapolación a nuestro caso, diría que estamos desatendiendo quizás el rasgo más significativo de la relación Hombre - Cultura: que el gusto es un producto cultural.
- MAI: Presiento que tu reflexión es tan profunda como inútil.
- SHIN: Al contrario: ¡es algo muy práctico! La primera vez que Jorge cantó, nadie lo había oído nunca. No existían expectativas sobre su desempeño. Pero ahora, el canto de Jorge ha sido procesado por el público y ya forma parte de su imaginario. Si Jorge volviese a cantar, lo reconocerían enseguida: su timbre, el inconfundible color de su voz.
- JOHN: ¿Cómo le dicen a eso?
- MO: Sinopsis.
- BRYAN: Sinapsis.
- JOHN: Esops.
- SHIN: Se ha convertido en un referente. A la gente le gusta, aunque no cante necesariamente bien. Como en la música popular.

*Apagón. Música. Los actores interpretan una canción. Cuando terminan se dan cuenta de lo que acaba de pasar.*

- BRYAN: ¿Qué fue eso? ¿Este es su concepto de "aburrir"?
- MO: *(Señala al director)* Nos conoce. Sabe de qué pie cojeamos.
- SHIN: Hagamos como que esto nunca sucedió.
- JOHN: ¿En qué estábamos?

- SHIN: Jorge se ha vuelto un referente. Y, como todo referente, ha desarrollado una relación con el público. Éste espera algo de Jorge...
- BRYAN: ...Y Jorge está en condiciones de dárselo.
- SHIN: ¡Bingo!
- BRYAN: Su argumento hace total sentido para mí. El gusto es costumbre. Hay gente a la que no le gusta de una cosa y, a fuerza de consumirla, termina gustándole.
- JOHN: A mí me pasó con la cerveza.
- SHIN: No hay que restarle mérito. Lo que ha logrado Jorge es admirable. En el tiempo que estamos aquí, ha aprovechado un mercado emergente y se ha posicionado como solista indie. Ha creado una necesidad en el público.
- BRYAN: La gente lo idolatra. Su carrera se ha convertido en una amenaza para el grupo. Se ha vuelto más necesario que nosotros.
- JOHN: En un potencial desastre, un terremoto o un huayco, lo salvarían antes que a nosotros.
- BRYAN: ¿Por qué lo hiciste, Jorge? ¿Cómo pudiste? Nos has traicionado.
- JORGE: No fue mi intención.
- JOHN: Éramos un equipo. Ninguno era más importante que el resto.
- JORGE: No pensé que esto podía pasar.
- SHIN: Tu egoísmo nos ha costado caro.
- BRYAN: Nos colocas en una posición difícil. Nos obligas a elegir. Nosotros o tú.
- MAI: Su ejecución debe ser rápida. No podemos permitir que el público se siga encariñando con él.
- JOHN: Pide tu último deseo.
- JORGE: Amigos, yo-.
- JOHN: -¡Tú último deseo!
- JORGE: ¡Está bien! Quiero cantar... por última vez... ante mi público.

*Pausa. Los demás se reúnen para discutir.*

MAI: Sabemos lo que pretendes. Quieres levantar a la gente.  
Provocar un linchamiento. No lo permitiremos.

BRYAN: Era una buena jugada.

JOHN: Bien pensado, "George".

MAI: Dispárale.

JORGE: ¿Qué? ¡No irán a-

JOHN: -¡Muere!

MO: ¡Espera!

*John dispara. Jorge cae fulminado.*

JOHN: Se lo tiene bien merecido.

MO: Te dije que esperes.

JOHN: Era él o nosotros.

MO: No es cierto.

JOHN: ¿Qué quieres decir con "no es cierto"? ¡Lo he matado!

MO: Nos han engañado. Alguien ha provocado la muerte de Jorge.

JOHN: ¡¿Por qué no lo dijiste antes?!

MO: Iba a hacerlo, pero me entraron ganas de estornudar.

JOHN: Me pasa a veces. Es muy incómodo.

BRYAN: Acá hay papel.

MO: Nos han engañado. Nos han hecho creer que Jorge era el elemento desestabilizador. Eso es lo que *él* quiere que pensemos.

SHIN: ¿Quién? ¿Jorge?

MAI: ¿Jorge provocó esto?

JOHN: ¡Desgraciado! ¡Hay que matarlo de nuevo!

MO: ¡Señores, un poco de lucidez! Claramente esto no fue idea de Jorge.

BRYAN: ¿Estás seguro?

- MO: Voy a hacerles una pregunta. Quiero que respondan con total sinceridad... ¿quién fue el que propuso en primera instancia que Jorge cantara? (*Pausa*)
- MAI: Buena pregunta.
- JOHN: Siento que estamos al borde de descubrir algo importante.
- BRYAN: Mientras no lo sepamos, corremos peligro. Esta persona lo tenía todo planeado. Debemos actuar con cautela. El próximo en morir podría ser cualquiera.
- MO: Seguramente el traidor intuía que Jorge era alguien que podía llegar a las masas. Eso amenazaba sus propósitos, así que limpió el camino.
- JOHN: Tenemos que salir de aquí.
- MO: Espera. ¿No se supone que íbamos a aburrir al público?
- JOHN: Quédate tú. Yo me voy.
- MO: Cobarde, reaccionario individualista.
- JOHN: Mono de cuartel. Solo repites frases hechas.
- MO: Te dicen "el hermoso". Ojalá tu valor igualara a tu belleza.
- BRYAN: ¡Caballeros, dejen sus querellas para sus ratos libres! A mí me preocupa más otra cosa.
- JOHN: ¿Cuál?
- BRYAN: ¿No lo sienten?
- MAI: ¿Sentir qué?
- BRYAN: Jorge ha empezado a podrirse, pero su popularidad no ha disminuido en absoluto.
- MAI: Es verdad, ha empezado a apestar.
- BRYAN: Su cuerpo ha comenzado a descomponerse. Sin embargo, el recuerdo de Jorge brilla más y más a cada momento.
- SHIN: Es como si estuviera vivo. Es hermoso.
- BRYAN: Se ha independizado de su historia personal y vuela lejos, cual águila, libre de los defectos que lo ataban en vida.
- JOHN: Yo también lo siento. Cada segundo que pasa, Jorge canta mejor. Pronto será inalcanzable.
- MO: Lo hemos matado en la flor de su vida.

MAI: Hemos creado una leyenda. Ahora viviremos eternamente bajo su sombra.

JOHN: Mierda, si hay algo que no soporto es sentirme mediocre.

MAI: Necesitamos un plan.

BRYAN: Pensemos con cabeza fría.

*JOHN mira el arma que tiene en la mano. Parece fatalmente atraído por una idea.*

SHIN: ¿Qué estás pensando?

*JOHN levanta la pistola y se apunta la sien.*

SHIN: ¡No lo hagas!

JOHN: ¡Por la eternidad!

*JOHN se dispara.*

MO: Se ha volado el rostro. ¿Por qué lo hizo?

SHIN: Ha querido immortalizarse como Jorge, pero ha olvidado hacerse famoso primero.

MAI: ¿Cómo era que se llamaba?

MO: ¿Qué importa? Queríamos aburrir a la gente. Mira lo que hemos hecho.

BRYAN: *(Señala los cadáveres)* Malditos. No se mueven, pero están haciendo un espectáculo.

MAI: Siempre robando cámara.

BRYAN: Incluso después de muertos.

SHIN: Hay que sacarlos de aquí.

MO: ¿Por qué no les echamos kerosene y los incineramos?

BRYAN: No. Sería demasiado para el público. Podrían querer quedarse.

MO: Tienes razón.

BRYAN: Hay que amarrarlos.

MO: ¿Dónde están las cuerdas?  
 SHIN: En el cuarto de control.  
 BRYAN: Voy.  
 MAI: Yo voy. He tomado mucho mate, debo ir al baño. *(Sale)*  
 SHIN: *(A Bryan)* Anda. Va a necesitar ayuda.

*Bryan sale. De pronto, el proyector se enciende, la cámara se centra en MO, quien está parado junto a los cadáveres de Jorge y John. De pronto se pone pálido.*

SHIN: ¿Qué pasa?  
 MO: He tenido una revelación. Aquí, de pronto, entre estos dos cuerpos, me acabo de ver entre la gloria eterna *(señala a Jorge)* y el más absoluto olvido *(señala a John.)* Me ha sobrevenido una náusea.

*Mo toma la pistola y se apunta a sí mismo.*

SHIN: ¿Qué haces?  
 MO: ¡No te acerques o disparo!  
 MAI: *(Regresando con Bryan)* Iba a orinar, pero escuché gritos. *(Ve a Mo apuntándose.)* ¿Qué ha pasado?  
 SHIN: Desde hace un rato solo dice que se va a matar y señala a Jorge y a John.  
 BRYAN: Ya córtalo. No es gracioso.  
 MO: ¡No es broma! ¡Voy a matarme!  
 MAI: Ya entiendo... Si antes la comparación con Jorge resultaba abrumadora, ahora la presencia de los dos extremos se presenta humanamente insoportable.  
 BRYAN: ¡Mo, no debes compararte, cada quien tiene su propio proceso! ¡Jorge era un virtuoso! ¡Lo importante es aburrir al público!

- MO: Soy igual a John. Un reaccionario. ¿Qué he hecho con mi vida?
- SHIN: Eres un hombre comprometido con su país y con su profesión.
- MAI: ¿Recuerdas esa vez en que fuimos a una fiesta en un pueblo joven? Tú me salvaste de la policía. Tal vez no me habrían vuelto a ver. No lo he olvidado. No he olvidado nada. Las madrugadas, los volantes, las persecuciones. Codo a codo con el pueblo.
- SHIN: *(Señala al director)* No dejes que te quiebre. Quiere hacernos creer que nada ha valido la pena. Hemos hecho grandes cosas juntos.
- SHIN: Enfrentamos a los corruptos.
- MAI: Detuvimos el cambio climático.
- BRYAN: Acabamos con la inflación.
- MAI: Hicimos del artista una categoría social.
- SHIN: ¡Nosotros, los telúricos!
- MAI: ¡Los Power Rangers cholos!
- SHIN: Baja esa pistola. Tú no eres como John. Piensa en las consecuencias.
- MO: ¿Cuáles consecuencias?
- SHIN: Si te suicidas, hay una pequeña posibilidad de que el público la pase bien esta noche. Y habíamos dicho que íbamos a aburrirlos. Solo eso.
- MO: ¿Estás diciendo que mi vida tiene sentido solo en relación al consumo cultural de unos burgueses?
- SHIN: No quise-
- MO: -Me has dado un motivo real para matarme. *(Rastrilla la pistola.)*
- BRYAN: Solo nos queda algo por hacer.



*Cantan “El pueblo unido jamás será vencido”. Mientras lo hacen, le quitarán la pistola a Mo y lo incorporarán en el canto. Mo se dejará llevar y terminará cantando a voz en cuello con los demás.*

TODOS: De pie, cantar  
Que vamos a triunfar.  
Avanzan ya  
Banderas de unidad.  
Y tú vendrás  
Marchando junto a mí  
Y así verás  
Tu canto y tu bandera florecer.  
La luz  
De un rojo amanecer  
Anuncia ya  
La vida que vendrá.  
De pie, luchar  
El pueblo va a triunfar.  
Será mejor  
La vida que vendrá  
A conquistar  
Nuestra felicidad  
Y en un clamor  
Mil voces de combate se alzarán,  
Dirán  
Canción de libertad,  
Con decisión  
La patria vencerá.  
Y ahora el pueblo  
Que se alza en la lucha  
Con voz de gigante  
Gritando: ¡adelante!  
¡El pueblo unido jamás será vencido!

¡El Grupo unido jamás será vencido!  
 MAI: ¡La guitarra es un fusil!  
 SHIN: ¡El charango es un revolver!  
 BRYAN: ¡El ukulele es un reaccionario!  
 MO: ¡Salud, compañeros! ¡Se viene una revolución!

*Mo toma el vaso que le iban a dar a Jorge y lo bebe completo.*

SHIN: ¡Espera! ¡Tiene kerosene!

*Mo se desploma como un bulto. Lo socorren.*

BRYAN: Respira. Solo está inconsciente.  
 SHIN: ¿Seguro que solo era kerosene?

*Suena música festiva, viene del cuarto de control.*

BRYAN: Parece que lo está disfrutando. *(Pausa.)* ¿No creen que todo lo que ha pasando se parece un poco a la obra de nuestro director?  
 SHIN: Es aún peor. Hemos superando la ficción. Ya no hay nada más que pueda ocurrir esta noche.

*De pronto, John se levanta del suelo y se acerca a ellos. Está desfigurado. El disparo hizo explotar su cabeza, solo quedó una parte, amorfa, no hay ojos ni boca, al punto de resultar imposible reconocerlo.*

MAI: ¡Por Wiracocha! ¡Oh, monstruo de la noche Tu fealdad no tiene comparación. Vagas por el mundo buscando la paz que te robaron. Pero desaparece por donde viniste. Te lo imploro: líbranos de tu monstruosidad.

*John se mantiene ahí parado.*

MAI: Ser inmundo. No se acerca ni se va. Su existencia es pura cobardía. Dispárale.

BRYAN: No lo hagas.

MAI: Ese monstruo quiere atacarnos.

BRYAN: No, no es cierto. Es John.

MAI: No puede ser él. John se voló el rostro delante nuestro. Este ser ha profanado el cuerpo de John.

SHIN: ¿Cómo sabes que no es un monstruo?

BRYAN: En cuanto lo vi, lo supe. Además, hemos recordado su nombre.

MAI: ¡John, si eres tú, danos una muestra!

*John hace una seña.*

SHIN: Es él, no hay duda.

MAI: ¿Cómo puede sobrevivir sin un rostro?

BRYAN: Hay animales que pueden vivir sin cabeza por horas, e incluso días. De todos modos, no es que la usara mucho, la cabeza. Era mi amigo, pero debo reconocer que nunca fue muy racional.

SHIN: “El impulsivo” John.

MAI: En todo caso, ahora es más coherente. ¿No creen que le sienta bien?

SHIN: Ha ganado presencia. Es auténtico. Absolutamente orgánico. Qué envidia siento. *(Pausa.)* Dame ese revólver.

MAI: Yo lo vi primero.

SHIN: No seas tonto. Nada te asegura que sobrevivirás.

MAI: ¿Y tú sí?

BRYAN: Compañeros, se los ruego, ¡cordura! No peleen. Antes de que suceda otra desgracia.

MAI: Primero tenemos que limpiar este desastre. No se puede crear en estas condiciones.

*Limpian. A un costado, en el suelo, Mo empieza a moverse. John lo percibe, empieza a hacer aspavientos para que todos lo noten. John va donde Bryan y lo obliga a voltear.*

- BRYAN: ¡Es Mo! *(Corren hacia él.)* Mo, ¿estás bien? ¡Te iluminaste!
- SHIN: Ahora que has regresado, ¡haremos la revolución!
- MO: ¿...Cuál revolución?
- MAI: ¿...Recuerdas algo de lo que pasó?
- MO: Recuerdo una luz. Y unas palabras: “chela helada”.
- SHIN: Es inútil. Ha olvidado todo.
- MO: *(Ve a John)* ¡¿Qué es eso?!
- BRYAN: Es John.
- MO: ¿John? ¿Cómo-
- BRYAN: -Luego te cuento.
- MO: Despierto y no veo sino suicidios y, cuerpos sin cabeza. Parece una broma.
- SHIN: ¿No se parece a la obra que no quisimos montar?
- BRYAN: ¡Es verdad! ¡Así era! *(Señala al director.)* ¡Le estamos haciendo un favor!
- MAI: Al menos nadie ha orinado aún.
- SHIN: Queríamos aburrir al público. No servimos ni para eso.
- MO: ¡Olvida eso! ¡Es lo mejor que hemos hecho alguna vez como grupo!
- SHIN: ¿Qué quieres decir?
- MO: ¡Míralos! *(Señala al público)* ¿No creen que, si todas las funciones fueran así, tendríamos gente en sala todos los días?
- BRYAN: La mitad, al menos.
- MO: ¿Y que podríamos, por fin, vivir dignamente del arte?
- BRYAN: Viajaríamos en avión.
- MAI: ¡Comeríamos tres veces al día!

- MO: Queda claro, entonces, lo que tenemos que hacer: repetir este adefesio noche tras noche, tantas veces como sea necesario.
- SHIN: Lo siento. No hago arte comercial. Es más, ni siquiera existe tal cosa.
- MAI: ¿Por qué no puedes decir simplemente “estoy de acuerdo y los voy a apoyar”?
- BRYAN: Yo no lo llamaría “arte comercial”. Hay cierto valor estético en todo esto.
- MO: *(A Shin).* Quiero que respondas algo. ¿Esta noche, mientras discutíamos y nos asesinábamos, no has sentido placer en algún momento? ¿No te ha parecido un poco bello?
- SHIN: Pues, aunque me cueste reconocerlo, es lo más hermoso que he visto en mucho tiempo.
- MO: *(A Bryan.)* ¿Y tú?
- BRYAN: Mi corazón saltaba de alegría.

*Miran a MAI.*

- MAI: Ha sido orgásmico.
- MO: ¡Pues bien! Tanto más he disfrutado secretamente de todo lo ocurrido. Cada amenaza, cada discusión, cada muerte. Como si mi alma me exigiera, cada vez, más de aquello que la hace vibrar y vivir cada momento como si fuera el último.

*John hace señas.*

- MAI: Creo que intenta decirnos algo.
- BRYAN: Dice que incluso morir puede llegar a ser placentero, si el contexto es el adecuado. *(Pausa)*
- MAI: ¿Tú hablas lenguaje de señas?
- BRYAN: John y yo solíamos practicar juntos. Yo le enseñaba señas y él me enseñaba acrobacias.

SHIN: A tal punto, hemos de mencionar a nuestro director, que ha colocado la música e iluminación precisas cada vez.

MO: Es lo mejor que ha hecho en toda su vida.

SHIN: Debimos torturarlo antes.

MO: ¿Lo ven? ¡La estamos pasando bien! Tú las estás pasando bien. Yo la estoy pasando bien. Jorge la está pasando bien.

*John hace una seña.*

BRYAN: Dice que se le ve muy cómodo.

MO: Entonces, ¿qué dicen? ¿Están conmigo?

SHIN: Es lo que más deseo.

MO: Y, por último, así no funcionara y la sala estuviese vacía... ¿no es esta embriaguez, como la llamaba Nietzsche, mejor que cualquier gloria y que cualquier trascendencia?

MAI: No existe nada comparable. Lo volvería hacer gratis.

BRYAN: Pero... ¿Cómo podríamos repetirlo? Ha sido fruto del caos. No sabíamos lo que hacíamos. La razón por la que hemos logrado un producto así es, justamente, porque no lo buscábamos. Y ha sido una suerte, porque es algo que sucede muy rara vez. Quizás una vez en toda la vida. Querer repetirlo sería como esperar a que cayese un rayo dos veces en el mismo lugar. Y, aunque sucediese, ya no sería lo mismo. Es como el canto de Jorge: no surte el mismo efecto una segunda vez.

MO: Tienes razón. Creo que me dejé llevar.

MAI: Parece que estamos condenados a seguir igual que antes.

BRYAN: Lo importante es que seguimos juntos.

MO: Eso. El resto es accesorio.

BRYAN: No permitamos que nada nos vuelva a separar.

MAI: Un grupo, hasta el final.

MO: En la pobreza y la riqueza.

SHIN: En la más oscura mediocridad.

MO: Aunque la sala está vacía.  
 MAI: Y ninguno trascienda.  
 SHIN: Unidos como uno solo. Cuatro actores y un cadáver.

*John hace señas.*

BRYAN: Dice que somos cinco actores y un cadáver.  
 MAI: Nos estábamos olvidando de él.  
 MO: Pobre Jorge. Apesta.  
 SHIN: Espera. John me acaba de dar una idea. Es algo tan absurdo que podría funcionar. Estos cadáveres son nuestra mejor inversión. Vamos a usarlos.  
 BRYAN: ¿A qué te refieres?  
 SHIN: Las vacas sagradas no se juzgan. Hagan lo que hagan después de muertos, nadie los criticará. Ahora mismo, Jorge está más allá del bien y el mal...  
 MAI: Por Wiracocha, ¿crees que sea tan efectivo?  
 SHIN: Hagamos la prueba. *(saca un teléfono y marca un número)* ¿Centro Cultural? Acá Shin, del Grupo Anfibios. Tenemos un nuevo montaje. Una obra colectiva. / Dice que no les interesa. / Antes que cuelgues, hay algo que debes saber: estamos muertos. / Dice que le gustaría hacernos un ciclo de homenajes durante un mes, y ahí incluir nuestra obra / De acuerdo, mañana a las ocho. Listo. Nos vemos. *(Cuelga. A los demás)* ¿Qué piensan de esto?  
 BRYAN: ¡Era tan fácil!  
 MAI: ¡Solo había que estar muertos!  
 MO: Pero le dijiste que todos estábamos muertos. ¿Vamos a tener que matarnos?  
 SHIN: No es necesario. Era solo una prueba. Por ahora, cada vez que hagamos una obra, solo debemos poner a Jorge en el afiche y todo estará arreglado.  
 MAI: Por Wiracocha, finalmente estamos de acuerdo en algo.

MO: Cambiaremos nuestro nombre a “la compañía de Jorge”.

MAI: ¡Nos has hecho un gran favor, Jorgito!

*BRYAN camina hacia el cuerpo de Jorge.*

BRYAN: ¡No se muevan o lo rocío con kerosene!

SHIN: ¡No te atrevas!

MAI: ¿Quieres ser un desconocido toda tu vida?

BRYAN: Quiero ser conocido por mis méritos, no por los de un muerto.

MO: Hablas con la necedad del idealista. Puedes destacar por ti mismo más adelante.

BRYAN: No estudié tantos años para esto.

SHIN: Solo un empujón. Después te valdrás solo.

BRYAN: ¡No lo necesitamos!

MO: No sales de las bibliotecas. La calle nos enseña a aprovechar cada oportunidad.

BRYAN: ¡No entré al grupo por esto!

MO: Lo hiciste para aprender. Mira cómo se hace.

MAI: Suelta ese encendedor y conversemos.

BRYAN: ¡Me dan vergüenza!

SHIN: ¡Nunca serás un verdadero artista si te tomas todo en serio!

BRYAN: ¡Humor...! ¡Eso es! ¡Hay que jugar!

*Bryan abofetea a Jorge. Después, lo lanza al aire, lo hace bailar, juega con él.*

SHIN: ¿Qué estás haciendo? ¡Se te va a caer!

BRYAN: Los referentes están para ser recreados. Lo que no se reformula ni se cuestiona está condenado al fracaso.

MAI: ¡Regresa acá! ¡Blasfemo!

BRYAN: ¡Miguel Rubio tenía razón!

MAI: ¡Respetar las instituciones!

BRYAN: ¡John, tu turno para hacer acrobacias!



*Le lanza a Jorge. John lo recibe y sigue el juego.*

MO: ¡Si lo dañan, no lo vamos a poder usar!

BRYAN: ¿Cómo sonaría con otro acento?

*Lo persiguen, sin éxito. Bryan usa a Jorge como muñeco de ventrilocuo.*

BRYAN: ¡Mírenme! ¡Soy un muerto feliz!

MAI: ¡Respeto por el maestro!

*Bryan y John se lanzan el cadáver de un lado a otro, sin que Mai, Shin y Mo lleguen a tocarlo.*

BRYAN: ¡Canto mejor de lo que alguna vez lo hice en vida!

MO: ¡Silencio! ¡Fue un virtuoso, pese a su corta edad!

BRYAN: ¡Reboto! ¡Me abro de piernas!

SHIN: ¡Es ágil el maldito!

BRYAN: ¡Resbalo! ¡Me fornican!

*Finalmente, Mo lo alcanza. Mo y Bryan forcejean con el cuerpo de Jorge. Se acercan Mai, John y Shin, cada uno jala de una extremidad.*

MAI: ¡Súeltenlo, lo van a romper!

BRYAN: ¡Suéltlenlo ustedes!

*...Hasta que Jorge se rompe en pedazos.*

MAI: ¡Mira lo que has hecho!

MO: *(Agarrando una extremidad)* ¡Ahora no lo vamos a poder poner en el afiche!

SHIN: ¡Jorge está por todas partes!

MO: Lo que faltaba. Se ha vuelto omnipresente.

MAI: ¡Imbécil, lo has vuelto un dios! ¡Ha sido tu culpa!

BRYAN: ¡Eran ustedes los que querían usarlo!

*Se pelean por los restos de Jorge. John los aparta y hace señas desesperadamente. Bryan irá traduciendo lo que dice.*

BRYAN: Dice: “No lo toquen. Jorge está al nivel de un dios”.

MAI: ¡Eso ya lo sabemos! ¿Quieres hacernos sentir mal? ¡Nunca seremos como él!

BRYAN: “Al contrario. Al ser un dios, ya no tiene sentido compararnos con él. La comparación solo es posible entre seres del mismo nivel”.

SHIN: Es verdad. Jorge ya no pertenece a nuestro mundo.

BRYAN: “¿No se dan cuenta? Jorge se sacrificó para liberarnos de la mediocridad”.

SHIN: No somos dignos de semejante acto.

MO: ¡Qué ciegos hemos sido!

BRYAN: John dice que siente nostalgia porque, por nuestra culpa, Jorge existe como un dios solitario.

SHIN: ¡Jorge! ¿Por qué lo hiciste?

*De pronto, Mai se lanza con locura sobre los pedazos de Jorge.*

BRYAN: ¿Qué haces?

MAI: ¡Debo beber su sangre!

*Lo detienen entre todos.*

SHIN: ¡Contrólate!

MAI: ¡Déjenme hacerlo!

*MAI se zafa y logra beber la sangre.*

MAI: ¡Me hago joven y fuerte de nuevo!

SHIN: ¡Buitre! ¡No tienes respeto!

MAI: ¡Quién habla! ¡Parecías muy cómodo poniéndolo en el afiche hace un momento!

BRYAN: No permitiremos que sigas deshonrando su memoria.

MAI: *(Señalando a Bryan)* ¡Estúpido! ¿Acaso no fuiste tú quien propuso que Jorge cantara?

BRYAN: ¿Qué?

MO: Es cierto. Lo acabo de recordar. ¡Fue él!

JOHN: *(Con señas.)* ¿Fuiste tú?

BRYAN: ¡No recuerdo haber-

MAI: -¡Lo recuerdo, fue él! ¡Estoy seguro! ¡Tú mataste a Jorge!

BRYAN: ¡No pensé que algo así fuera a pasar!

MAI: ¡Asesino!

BRYAN: ¡Fue un accidente, él era el más desafinado! ¡Parecía lo más apropiado!

JOHN: *(Con señas)* ¡No puedo creerlo!

MAI: ¡Menudo ingenuo resultó el muchacho!

BRYAN: ¡No, yo no-

MAI: -¡Homicidio premeditado!

BRYAN: ¡Era como mi hermano!

MO: ¡Fratricidio!

MAI: ¡Jamás...!

MO: ¡Deicidio!

BRYAN: ¡Un dios! ¡Yo habría estado feliz por él!

MO: ¡Hablando de ética y filosofía! ¡El menos adecuado!

MAI: ¿Qué se siente tener las manos manchadas de sangre?

BRYAN: ¡NO!

*En un arranque de culpa, Bryan se echa el kerosene a sí mismo y se enciende fuego. John se lanza sobre él para impedirlo. Es tarde. Se desintegran ambos amigos en un abrazo efímero. Pausa.*

SHIN: Estás seguro de que fue él quien propuso a Jorge, ¿no?

MAI: Treinta y dos por ciento.

SHIN: Me estás jodiendo.  
 MAI: ¡Ustedes me apoyaron!  
 MO: ¡Yo te estaba siguiendo a ti!  
 SHIN: Hemos matado a un inocente. Una vez más.  
 MO: Este lugar está maldito. Vamos a incendiar la casa.  
 MAI: Acá hay kerosene.  
 MO: Voy a traer encendedor. Ya vengo. *(Sale.)*  
 MAI: Cerraste el gas, ¿cierto?  
 SHIN: Sí.  
 MAI: ¿Seguro?  
 SHIN: Más que treinta y dos por ciento, con seguridad.  
 MAI: ¿Tienes algún problema conmigo?  
 SHIN: Ahora que lo dices, sí. Siempre estás-

*Suena una explosión en la cocina.*

MAI: Mo tenía razón. Esta casa está maldita.  
 SHIN: *(Señala a Jorge)* ¿Lo llevamos?  
 MAI: Olvídalo. Salgamos de aquí.  
 SHIN: Vamos.  
 MAI: Espera. Mi vejiga. Está reventando. No puedo más. Voy a orinar en un jarra en la cocina.  
 SHIN: Apúrate.

*MAI camina hacia el baño. De pronto, el revólver cae de su bolsillo. Se miran, miran el arma en el suelo.*

MAI: ¡No es lo que parece!

*SHIN se lanza por el revólver. MAI hace lo mismo. Forcejean. SHIN se impone.*

MAI: ¿Qué vas a hacer?  
 SHIN: Bájate el pantalón.

MAI: ¿Qué?  
 SHIN: Vas a orinar delante de esta gente.  
 MAI: Sabes que no puedo.  
 SHIN: Lo vas a hacer si quieres vivir.  
 MAI: ¡Por favor, no-  
 SHIN: -¡Ahora!  
 MAI: *(Sacándose el pantalón)* Por favor... Debes creerme...  
 SHIN: ¡Sácatelo!  
 MAI: Por favor... ¡Nunca he podido-  
 SHIN: -¡El calzoncillo!  
 MAI: ¡Te lo ruego, no me-  
 SHIN: -¡Ahora orina!

*Cambia la iluminación, suena música de tensión. Viene del cuarto de control.*

MAI: Espera. ¿Has visto eso? *(Señala en dirección al director)* ¡Lo tenía todo planeado! ¡Desde el principio!  
 SHIN: ¡Orina o te mato!  
 MAI: ¡Nos ha manipulado! ¡Quería que hiciéramos su libreto como sea-  
 SHIN: -¡Estoy disparándote!

*Shin rastrilla el arma. Mai grita. De pronto, se da cuenta de que ha empezado a orinar.*

MAI: ¡Estoy orinando en público! ¡Lo logré! Jorge, Bryan, John, Mo, lo logré! ¡Amigos, mírenme, estoy...!

*SHIN dispara. MAI cae muerto sobre su propia orina.*

SHIN: *(Lo golpea en el suelo.)* ¡Desgraciado! ¡Ibas a dispararme!  
 ¡Traidor, nos has cazado! ¡Solo he quedado yo!

*Mientras lo agrede, empieza a orinarle encima, sin dejar de insultarlo.*

SHIN:            ¡Hasta el último momento quisiste echarle la culpa a alguien más! ¡Bazofia del mundo, caimán infiltrado, resultaste el peor de los anfibios! ¡Pedazo de escoria, yo te admiraba! (*Cae de rodillas.*) ¡Yo te admiraba!

*Shin toma la pistola, se apunta a la sien. Se enciende el proyector. Es controlado desde el cuarto de control. Se proyecta un título en la pared: "El conflicto". Luego se proyectan imágenes de cómo el grupo se ha ido matando entre sí. Desde Jorge hasta Mai, vemos cómo van cayendo muertos de distintas formas. Vemos la risa, el placer, el crimen, la locura de cada uno. La edición audiovisual ensalza cada momento, como si se tratase de algo poético. A Shin le llama la atención el cartel colgado en la pared.*

SHIN:            "Comedia finita est". La comedia ha terminado. (*Pausa.*) Esto también es hermoso.

*Suena un disparo. Shin cae muerto. Segundos después, se levantan del suelo John, Mo, Mai y Bryan. Jorge entra desde la habitación contigua. Hechos fantasmas, hacen calentamientos actorales. Después, toman sus instrumentos y cantan.*

*Fin.*