



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 evidencia del drama en la obra teatral Representando a...
(2008) como contribución a la puesta en escena**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Escritura Creativa

AUTOR

Luis Javier GUERRERO ESPINOZA

ASESOR

Mg. Miguel MAGUIÑO VENEROS

Lima, Perú

2023



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

Guerrero, L. (2023). *La evidencia del drama en la obra teatral Representando a... (2008) como contribución a la puesta en escena*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	Luis Javier Guerrero Espinoza
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	40678892
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0002-2284-7590
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Miguel Maguiño Veneros
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	10306070
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0003-1053-0171
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Percy Abel Encinas Carranza
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	08266219
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Miguel Ángel Vallejo Sameshima
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	41865688
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Jorge James Valdivieso Payva
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	10609794
Datos de investigación	
Línea de investigación	No aplica.

Grupo de investigación	No aplica.
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento.
Ubicación geográfica de la investigación	Edificio: Universidad Nacional Mayor de San Marcos País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: Cercado Centro poblado: Urbanización: San Joaquin Manzana y lote: Calle: Calle Germán Amézaga N° 375 - Edificio Jorge Basadre, Ciudad Universitaria Latitud: -12.0564232 Longitud: -77.0843327
Año o rango de años en que se realizó la investigación	2018-2019
URL de disciplinas OCDE	Arte https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.01 Literaturas específicas https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.05 Artes de la representación https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.04

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

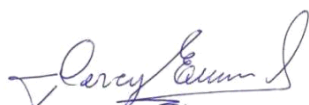
A los diecinueve días del mes de abril de dos mil veintitrés, siendo las 12.00 horas, vía virtual se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores Mg. Percy Abel Encinas Carranza (Presidente), Mg. Miguel Maguiño Veneros (Asesor), Dr. Miguel Ángel Vallejo Sameshima (Informante) y Mg. Jorge James Valdivieso Payva (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada **La evidencia del drama en la obra teatral Representando a... (2008) como contribución a la puesta en escena**, presentada por el señor **Luis Javier Guerrero Espinoza** bachiller en Ciencias y Artes de la Comunicación con mención en Artes Escénicas, 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.

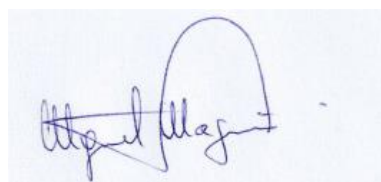
Muy bueno (18)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de magíster en Escritura Creativa al bachiller **Luis Javier Guerrero Espinoza**.

El acto académico de sustentación concluyó a las 13:29 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 009-UPG-FLCH-UNMSM-2023

Título: La evidencia del drama en la obra teatral Representando a... (2008) como contribución a la puesta en escena

Tesista: Bach. Luis Javier Guerrero Espinoza

Grado académico: Magíster en Escritura Creativa

Asesor: Mg. Miguel Maguiño Veneros

Reporte automatizado: 10-05-23

Fecha: 10-05-23

1. La tesis del Bach. Luis Javier Guerrero Espinoza ha sido sometida a revisión. El resultado final fue de 4% 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 será sometida 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: 11.05.2023 10:07:41 -05:00

DR. MARTÍN ALONSO ESTRADA CUZCANO

Director

Unidad de Posgrado

FLCH-UNMSM

Dedicatoria

A Margarita Woofer

ÍNDICE

LA EVIDENCIA DEL DRAMA EN LA OBRA TEATRAL *REPRESENTANDO A...* (2008) COMO CONTRIBUCIÓN A LA PUESTA EN ESCENA

INTRODUCCIÓN	006
CAPÍTULO I	
SOBRE EL DRAMA	009
1.1. Lo que se entiende por drama	009
1.2. Teatro dramático	014
1.2.1. La dramaturgia	014
1.2.2. La puesta en escena	020
1.2.3. Los ensayos	023
CAPÍTULO II	
COMPONENTES DEL TEXTO DRAMÁTICO	029
2.1. Elementos estructurales	029
2.1.1. La estructura general de la obra	029
2.1.2. Giros dramáticos y detonantes	033

2.1.3.	El título	036
2.2.	Los personajes	038
2.2.1.	Acciones y objetivos	038
2.2.2.	Características y motivaciones	041
2.2.3.	Parlamentos	043
2.2.4.	Didascalias	047
2.3.	Construcción del espacio y tiempo	043
2.3.1.	El espacio	049
2.3.2.	El tiempo	051

CAPÍTULO III

EVIDENCIA DEL DRAMA EN <i>REPRESENTANDO A...</i>	053	
3.1.	La Estructura	053
3.1.1.	Composición de las tramas	054
3.1.1.1.	Trama Principal	054
3.1.1.2.	Trama Secundaria	063
3.1.1.3.	Trama Oculta	068
3.1.2.	Conflicto central	074
3.1.2.1.	Trama Principal	075
3.1.2.2.	Trama Secundaria	078
3.1.3.	Detonantes y giros dramáticos significativos	080
3.1.4.	El título	089

3.2.	Los personajes de la obra	091
3.2.1.	Acciones y objetivos	091
3.2.1.1.	Obstáculos	092
3.2.1.2.	Motivaciones	100
3.2.2.	Características de los personajes	103
3.2.3.	Parlamentos	117
3.2.3.1.	Lenguaje	118
3.2.3.2.	Subtextos en diálogos	124
3.2.4.	Uso de didascalias	129
3.3.	Espacio y tiempo	133
3.3.1.	El uso del espacio	134
3.3.2.	El recurso del tiempo	137
CONCLUSIONES		144
BIBLIOGRAFÍA		147
ANEXO: <i>Representando a...</i> (obra dramática)		150

INTRODUCCIÓN

La apropiación de un texto dramático permite múltiples acercamientos y estilos de trabajo cuando se trata de montar una obra de teatro. Sin embargo, uno de los aspectos visiblemente comunes en el desarrollo y resultado de una puesta en escena es la utilización del drama. Así, el drama se descompone en múltiples herramientas que devienen directamente de la dramaturgia.

La presente investigación de enfoque cualitativo, explora las evidencias del drama en el texto dramático como contribución a la puesta en escena. Aplicamos una metodología interdisciplinaria que comprende el método empírico-analítico, descriptivo y lógico deductivo. Para este fin, analizamos la obra dramática *Representando a...* (2008) de L. Javier Guerrero E. donde hallamos diversos aspectos que conducen a la reflexión de la escritura teatral. Además, vinculamos los hallazgos con la teoría dramática y las necesidades de los artistas escénicos para un montaje de teatral.

Este estudio permite discutir la eficiencia y desempeño del dramaturgo como colaborador inicial de un montaje teatral. Hay pocos estudios que vinculan la dramaturgia con el montaje escénico. Abundan las investigaciones por separado: o bien sobre dramaturgia o sobre el proceso de montaje. El escaso material existente que vincula ambos temas, está enfocado a explicar el fenómeno teatral o la apropiación de los actores en escena. Por ello, en esta oportunidad nos enfocamos en cómo este vínculo enriquece no solo el hecho escénico sino, además, el trabajo del dramaturgo.

En tal sentido nos preguntamos ¿En qué aporta la evidencia del drama de la obra *Representando a...* (2008) a la puesta en escena? Nuestra hipótesis es que el drama

condicionaría la complejidad del texto escrito y estructuraría dramáticamente la puesta en escena de la obra *Representando a...* (2008) de L. Javier Guerrero E.

Existe un estrecho vínculo entre dramaturgia y puesta en escena, pues durante los procesos de ensayos de un montaje, el texto siempre es el punto de partida para empezar a trabajar. Es por eso que el dramaturgo debe tomar en cuenta, que lo que escribe podrá ser utilizado por realizadores teatrales. Es importante destacar la relevancia de los elementos que se exponen en un texto, pues estos serán sometidos a evaluación en el proceso de ensayos escénicos.

Creemos que el análisis de las evidencias del drama de un texto teatral contribuye al desempeño del dramaturgo para que su producción pueda ser de mayor utilidad a una puesta en escena, así como abona a la comprensión y precisión de lo que pretende expresar con la obra escrita.

Esta tesis está dividida en tres partes: la primera parte se centra en identificar las definiciones de drama en la dramaturgia y la relación con las distintas miradas del quehacer escénico. Se exponen diversas fuentes de la teoría teatral y los vínculos con el texto dramático y la puesta en escena.

La segunda parte, comprende los principales componentes del texto dramático, así como su aplicación en distintas formas de trabajo de directores escénicos, dramaturgos y reflexiones teóricas. Aquí revisamos los componentes que constituyen al armado de la dramaturgia e identificamos la relevancia de su aplicación.

Finalmente, analizamos los elementos expuestos en los capítulos anteriores en busca de las evidencias del drama en el texto teatral *Representando a...* de L. Javier Guerrero E. Esta parte inicia con el reconocimiento de la estructura y las particularidades de la

trama; luego con la acción de los personajes de la obra y como se desempeñan dentro de la ficción; y posteriormente, diferenciamos cómo se manifiesta el espacio y tiempo en las tramas visibles y su relevancia conflictiva.

CAPÍTULO I

SOBRE EL DRAMA

1.1.- Lo que se entiende por drama

La primera inquietud de la presente investigación es la definición formal del drama y, posteriormente, las características mínimas que se deben reconocer para vincularlo a la obra dramática. Las primeras reflexiones sobre el hecho dramático datan de la Grecia antigua, antes del nacimiento de Cristo, donde el hecho teatral era una práctica habitual en la sociedad. Aristóteles de Estagira en su obra *Poética*, del Siglo IV a.C., afirma que en el teatro los actores, a través de sus personajes, ejecutan acciones para desarrollar la trama. Así, la textura de los actos o la trama de la obra (tragedia) es donde las acciones llegan a un debido cumplimiento, lo cual merece el nombre de drama (Aristóteles citado y traducido por Valentín García Yebra, 1974). Deducimos que, en la definición de Aristóteles, el drama es elemento esencial del teatro organizado en acciones que los actores ejecutan a través de sus personajes, dentro de la trama de una obra dramática. Aquí el autor analiza el drama desde la representación escénica, para luego reconocer los elementos de una dramaturgia.

Así mismo, encontramos que en el *Diccionario del Teatro* del teórico teatral de Patrice Pavis (1996), también desde un punto de vista formal, se define el drama como “el género literario compuesto para el teatro, aunque el texto no sea representado” (149). Inferimos que para Pavis, el drama nace en la escritura y que se sostiene por sí mismo ya que no necesariamente requiere una puesta en escena para considerarlo.

En cambio, para el actor y director teatral ruso y principal precursor de la sistematización actoral, Konstantín Stanislavski (1938), la concepción del drama en el teatro tiene estrecho vínculo con la puesta en escena: “el drama en la escena es la acción que se está realizando ante nuestros ojos, y el actor que sale a la escena es el encargado de realizarla. (Stanislavski, 1938, 54)”. Con esta tercera definición formal tenemos un primer indicio de la relación del drama con la dramaturgia, con lo cual nos permite profundizar con aportes de otros autores las características del mismo.

Para el dramaturgo J. Howard Lawson (1976) el drama aborda las relaciones sociales y, por lo tanto, el conflicto que esté presente debe ser social. Plantea que la lucha dramática es del hombre contra el hombre o de este en oposición a su medio. Difícilmente se ve un medio enfrentado a otro medio, siempre está la presencia del hombre (271-273). De ahí se deduce que el conflicto debe ser social y presupone el ejercicio de la voluntad consciente del individuo en la persecución de un objetivo.

Evitando desarrollar el carácter social del conflicto, ya que no viene al caso para fines del presente trabajo, recogemos que en el valioso estudio de Lawson se incluye el componente de «objetivo» como elemento fundamental del drama; entendiendo «objetivo» como aquello que el personaje busca alcanzar siempre dentro del drama. Así mismo, Claudia Cecilia Alatorre (1994), profesora e investigadora teatral mexicana, también plantea que el drama es un fenómeno complejo que incide en lo individual y en lo social, ya que el ser humano es un ser social pero además es individuo (14).

En ese sentido, el dramaturgo y crítico mexicano, Virgilio Ariel Rivera (1993), abona a la discusión remarcando que el drama, como manifestación artística, se basa en las necesidades individuales y sociomorales del ser humano; de ahí la obra de arte se

convierte en una solución o problematización al universo conflictivo presentado (29-31).

Resulta pertinente en este punto, agregar la definición del director e investigador teatral, Edgard Ceballos (1995):

El carácter esencial del drama es el conflicto – personas contra otras personas, o individuos o grupos contra otras fuerzas sociales o naturales – en el cual se ejerce una fuerza de voluntad para lograr la consecución de un objetivo específico y comprensible, suficientemente fuerte como para llevar al conflicto a un punto de crisis.

De modo que para muchos, el drama sea el arte de las crisis. Cada escena dramática es una crisis (o clímax) cuyo objetivo es preparar la situación para un clímax final que deberá ser el eje de la acción. (...) (Ceballos, 1995, 110).

Por su parte, la definición del teórico y dramaturgo español, José Luis Alfonso de Santos (1999) abona al esclarecimiento del significado del drama: el elemento esencial de una obra dramática es el conflicto. Este entendido como la colisión de las acciones de los personajes al perseguir sus objetivos. Este conflicto revela el interior de los personajes y los modifica (107 - 110).

Los elementos propuestos hasta aquí se podrían procesar de la siguiente manera: Los personajes accionan para conseguir un objetivo; así se construye drama. Por ello, la ejecución de acciones presupone dos aspectos. El primero es que el objeto de deseo u objetivo debe ser lo suficientemente importante para que los personajes opten por conseguirlo. Al respecto, el dramaturgo, director y teórico teatral, David Mamet (1998) asevera lo siguiente: “(...) El drama auténtico, y en especial la tragedia, exige al héroe (personaje) que obre con voluntad (...)” (65). A partir de esta idea, encontramos una vez

más que existe una voluntad, una consciente persecución de un objeto de deseo mediante la ejecución de las acciones de los personajes.

El segundo aspecto a destacar refiere a que, en el proceso de aplicación de acciones, las distintas situaciones que se suceden modifican al ejecutante y consiguen así, de alguna manera, que estos sufran un proceso de cambio. Una transformación posible mediante el conflicto, donde los obstáculos dificultan el libre accionar. Tal como lo menciona Alatorre (1994), este conflicto, la forma dramática, se concentra en la coalición de fuerzas mediante el accionar de los hombres que inevitablemente traerán determinadas consecuencias (13-25).

Mamet (1998) explica este segundo aspecto expuesto y agrega un nuevo principio para la comprensión de la naturaleza dramática:

La esencia de una obra es el deseo del héroe o de la heroína (personajes). En la obra perfecta, ningún incidente nos puede parecer ajeno a ese deseo porque el incidente siempre es un obstáculo o una ayuda para que aquéllos puedan conseguir su objetivo. (...)

El drama nos estimula porque resume y proyecta en la obra el elemento más esencial de nuestro ser, el apreciado mecanismo de adaptación. (...)

A nosotros nos ocurre lo mismo con el drama. Podemos hacer uso de nuestras habilidades de supervivencia, adelantarnos al protagonista y sentir el temor por persona interpuesta sabiéndonos a salvo.

Ese es el poder y el gozo del drama. Por eso la obra de segunda clase, la que no está estructurada como una búsqueda de un único objetivo por parte del héroe, queda relegada al olvido; y por eso la estructura dramática, aun en un escenario no teatral, resulta un entretenimiento tan magnífico. (...) (38, 51.)

En la obra dramática constituida por hechos, eventos e incidentes, según el autor, el obstáculo siempre estará presente contraviniendo el objeto de deseo de los personajes,

dificultando su accionar. En consecuencia, durante el desarrollo del conflicto, el personaje sufre modificaciones en su actitud, conducta y personalidad.

El dramaturgo, Marco Antonio de la Parra (1995) ratifica lo dicho y destaca un detalle relevante para la discusión:

Aquello que hace sentir lo irreparable, la acción de una frase que cambia un sentimiento y hace que después de aquello ya nada pueda ser igual. Eso es un drama. (...) El drama se define, por esencia, como el arte de lo no trivial. Que incluso puede transformar lo trivial en drama (...) (117, 118)

De la Parra manifiesta que el drama planteado puede parecer en algún aspecto superficial, sin una relevancia aparente, pero que existe algo que lo convierte en dramático. Lo «trivial» se convierte en drama, en tanto las acciones repercuten y transforman de manera significativa a los personajes.

En el mismo sentido, el dramaturgo Ricardo Halac (2007), en *Escribir Teatro*, señala que el texto dramático está escrito en acciones, verbales y no verbales, que los personajes buscan siempre conseguir sus objetivos. Por consiguiente, entendemos que lo que realiza y no dice el personaje dentro de un drama, también contribuye a la construcción dramática.

Adicionalmente destaca Mamet (1998) en *Los tres usos del cuchillo*, que el dramaturgo teatraliza un incidente (genera drama) cambiando de orden los acontecimientos alargándolos o acortándolos en su duración temporal hasta hallar un significado personal. El mismo caso sucede con expresiones de apariencia intrascendente, pero que sirven para que los personajes obtengan algún beneficio personal: la consecución del objeto de deseo.

Esto quiere decir, que el dramaturgo dispone de diversas herramientas para enfrentar acciones contra obstáculos, es decir, para generar drama. Por ejemplo, tomar en cuenta la duración de las situaciones, uso de diálogo o silencio, la presentación de eventos, disposición del orden de los elementos, entre otros. Ahondaremos con más detalle en las herramientas del dramaturgo en los puntos posteriores y destacaremos su relevancia en la construcción dramática.

1.2.- Teatro dramático

1.2.1 La dramaturgia

La dramaturgia es concebida como «el arte de componer un drama» en el *Diccionario de teatro* de Patrice Pavis, tal como mostramos en la siguiente cita:

La dramaturgia, en su sentido más general, es la técnica (o ciencia) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, ya sea inductivamente, a partir de ejemplos concretos, o deductivamente, a partir de un sistema de principios abstractos. Estanoción presupone la existencia de un conjunto de reglas específicamente teatrales cuyo conocimiento es indispensable para escribir una obra y analizarla correctamente. (Pavis, 1996, 155-156).

Con esta definición el autor nos presenta el fenómeno artístico dramático en el que se presupone un conjunto de reglas y principios para su elaboración. De acuerdo a su experiencia como dramaturgo, Ricardo Halac (2007), señala que un texto dramático posee una determinada configuración donde el escritor utiliza algunos elementos para para crear una obra (20).

En la misma orientación, el director y actor de teatro Domingo Piga Torres (2002), asevera que la construcción de un escrito dramático requiere indefectiblemente un conjunto de conocimientos para plantear un orden en la historia; sin embargo, remarca que el talento, la imaginación y la creatividad deben complementar los recursos técnicos (27).

Recogemos que las definiciones expuestas, nos dan a entender que la dramaturgia se configura por elementos propios de su naturaleza. Existe entonces, una técnica particular para que el texto sea considerado como dramático. De la misma forma, refuerza esta idea, el escritor y educador, Christopher Vogler (2002), al describir que todas las historias están compuestas por elementos estructurales que, entre otras peculiaridades, se hallan compartidas y dispersas entre mitos universales, cuentos de hadas, películas y sueños (31, 32). Sin embargo, una vez planteada una concepción general de este tipo de escritura, resulta adecuado reconocer las características que la distinguen de otras formas artísticas.

En ese sentido, afirma el dramaturgo mexicano Virgilio Ariel Rivera (1993) que la estructura del texto dramático formal se percibe en tres partes, vale decir, tres actos: planteamiento, desarrollo y conclusión; esta división la recibe el público en forma de cuestionamiento, problema y solución (37). Recogemos, entonces, que la distinción del autor nos lleva a concebir un texto escrito que propone indefectiblemente, un conflicto a resolver desarrollado a lo largo de los tres actos.

Antes de continuar, resaltamos el concepto de «texto dramático formal» incluido en la cita de Rivera (1993), pues delimita la discusión a un tipo de dramaturgia que la presente investigación focaliza. Por consiguiente, reconocemos que existen otras formas

válidas de dramaturgia, pero que no las consideramos relevantes para nuestros fines. Tal como lo advierte el dramaturgo Joseph Danan (2012), el término dramaturgia no solo se ciñe al texto escrito formal, sino que puede ser utilizado para otras formas y percepciones de la escritura escénica, así como para describir el desenvolvimiento de otros campos del quehacer teatral.

Retomando el análisis inicial, abonando a lo expuesto por Rivera, el escritor americano John Howard Lawson (1976) plantea que la dramaturgia se constituye en base a las acciones de los personajes, llevadas a cabo por un objetivo, que alteran el equilibrio de su propia historia o contexto. Aclara que las acciones deben ser siempre una actividad física o la combinación del movimiento físico y el diálogo, pues de lo contrario se tornarían estáticas o reflexivas y no involucrarían un cambio en el equilibrio (279-286).

Recogemos hasta ahora que la dramaturgia presupone un conjunto de reglas que se estructuran a lo largo de tres actos en donde los personajes accionan para afectar o cambiar su realidad. Lawson (1976) destaca que estas acciones siempre implican una fisicalidad y desestima para el drama aquellas estáticas, las que se estacionan solo en lo verbal.

Esta distinción permite separar el texto dramático de los otros géneros literarios o de toda la literatura donde no necesariamente se plasman acciones físicas y lo verbal siempre tiene un valor mayor. El crítico teatral argentino, Jorge Dubatti (2008), distingue a la dramaturgia como el texto que está dotado de la virtualidad escénica o que está compuesto por las matrices constitutivas de la teatralidad. Para él, el teatro se

diferencia en tanto involucra acciones físicas o físico-verbales, en cambio la literatura es un extenso y complejo acto verbal (7-18).

Así mismo, Alatorre (1994) señala que la dramaturgia se puede presentar de forma independiente al espectáculo, pero que no puede existir una tradición de textos literarios que sustituyan al teatro. Por consiguiente, la autora no considera al teatro como un género literario sino como un fenómeno comunitario, un acto social (121-122).

Deducimos por lo expuesto hasta el momento, que el texto dramático no se puede desligar del acontecimiento teatral, de la puesta en escena pues, ya sea entendiéndolo para fines prácticos o figurativos, estará presente el fenómeno artístico en su compleja dimensión. Ante ello, se infiere que el dramaturgo, en cierta medida, ha de conocer y reconocer el quehacer teatral. Así podrá incluir en su texto escrito, elementos que construyan un drama para una posible futura escenificación.

El director y dramaturgo español Agapito Martínez (2011), destaca la necesidad perentoria del escritor por emplear una estructura para sus historias. Indica que la estructura delimita y brinda coherencia a los elementos que se van a trabajar en texto escrito; así, esta permitirá un orden jerárquico a todo lo que el dramaturgo alberga en su mente para materializar la idea de su obra (12, 13).

Son esclarecedoras las aseveraciones de Martínez (2011) ya que en su calidad de escritor y de hacedor teatral, subraya el valor de un orden de los elementos en la dramaturgia. Entonces, suponemos que las acciones de los personajes en el drama estarán organizadas dentro de una estructura a partir de una lógica interna en la historia.

El investigador teatral español, Edgard Ceballos (1995) afirma que, en esta lógica interna de la historia, las acciones físicas se encuentran adscritas a sucesos en un

esquema causa-efecto; siendo la casuística una norma dramática ineludible, más no la casualidad y el accidente (13-18). En ese mismo sentido, el investigador norteamericano, Ronald Tobias (1999), sugiere que es válido que el escritor presente el drama en eventos de apariencia casual, pero en realidad, organizados dentro de la causalidad. Agrega que cualquier evento aleatorio es irrelevante y no es sino con el conflicto que ésta adquiere algún tipo de valor significativo (37-48).

La relación de las acciones físicas, subordinadas a causa y efecto, tiene vinculación directa con lo previamente mencionado: la búsqueda de alterar el equilibrio en su historia. Así, será reconocible el resultado de lo que hacen los personajes, ya que, si siempre consideramos que esto produce un efecto, ya sea positivo o negativo, el contexto debería modificarse conforme avance la obra.

El concepto de dramaturgia va aclarándose a partir de la reflexión e investigación expresada en las ideas de los autores mostrados. Los señalamientos de la técnica y la vinculación directa con el fenómeno de la puesta en escena se hacen evidentes. Sin embargo, encontramos la necesidad de precisar que la construcción de un texto dramático sería simple si se tratase de aprender un conjunto de tecnicismos y conocer un poco de mundo del teatro. Como todo arte, la dramaturgia involucra un sinfín de complejidades más allá de la pericia formal del escritor.

El dramaturgo norteamericano David Mamet afirmó, en 1976, respecto a sus intereses como escritor, lo siguiente:

Hay cierta esquizofrenia en mis textos (...) Por un lado, me gusta escribir obras muy esotéricas. Al lado de algunas de ellas, Tom Stoppard se parece a Paddy Chayefsky. He escrito varias así. Pero también disfruto escribiendo obras neorrealistas como *American Buffalo*. Mi verdadero

punto fuerte está en algún lugar intermedio. Lo que a mí me interesa es el lenguaje como poesía. Creo que tiene que ser poesía. Si no es poético en el escenario, no hay nada que hacer. Si sólo está al servicio de la trama, no me interesa. Por consiguiente, me paso al otro extremo. (David Mamet citado por Leslie Kane, 2005, 44)

Por otro lado, el dramaturgo español, Alonso de Santos (1999) señala que la fuente para las ideas del escritor proviene de la intuición y del inconsciente (miedos, sueños, imaginación). La parte consciente y racional es la que plasma la forma de los elementos que quiere mostrar. El lenguaje, reconociéndolo como parte esencial, lo sitúa entre esos dos polos, entre la intuición y la razón (15).

Mamet y Alonso de Santos se preocupan no solo por la técnica dramática, sino que además le otorgan valor a su escritura en otros aspectos. El primero prefiere experimentar dentro de las corrientes estilísticas y el segundo, en la combinación del inconsciente con la razón. Ambos se preocupan por el lenguaje, aunque buscan distintos resultados con el trabajo del mismo.

Una experiencia distinta es la del dramaturgo inglés, Alan Ayckbourn (2002) al relatar sus inicios con el teatro. Señala que al principio se desempeñaba como actor, posteriormente como escritor y finalmente como director. En una primera etapa trabajaba indistintamente en cada uno de los oficios del teatro que conocía para terminar quedándose con la escritura y la dirección. Fue así como gran parte de su carrera combina estas dos formas de creación teatral, en donde reconoce lo complicado que resulta distinguir cuando empieza una y termina la otra. Asume la escritura como notas para el comienzo de su dirección escénica (11-14).

El crítico y dramaturgo inglés, Eric Bentley (1988) atribuía como materia prima de la trama, o estructura argumental de una obra teatral, la experiencia de la vida. No se

refería a cualquier evento sino a aquellos que poseen cierto carácter extremo o extraordinario. Precisamente, plantea que construir una trama, supone ordenar el material recogido de la vida de manera racional, y así, agregar el componente dramático a cada momento (15-41).

A pesar de los múltiples enfoques que cada dramaturgo le confiere a su escrito, hallamos que persiste la relación entre acciones, estructura, estilo y un algo más que no tiene una definición exacta. La indefinición radica en que este último componente se halla en el terreno de lo subjetivo. Algunos lo atribuyen a la intuición, otros a la experiencia e, inclusive, al inconsciente.

El dramaturgo franco-rumano, Eugene Ionesco (1965), en su intento por definir la dramaturgia como una obra de arte, sintetiza la problemática expuesta con anterioridad: “Una obra de arte es la expresión de una realidad incomunicable que se trata de comunicar, y que a veces puede ser comunicada. Esa es su paradoja y su verdad” (Ionesco, 1965, 76).

1.2.2 La puesta en escena

Es necesario empezar reconociendo el significado de una puesta en escena. Así podremos identificar este fenómeno y descubrir sus distintas aristas. De acuerdo con la definición de la Real Academia Española, «puesta en escena» se refiere a la “Realización escénica de un texto teatral o de un guion cinematográfico” (Real Academia Española, versión online, 2018). Dejando de lado lo concerniente al cine pues

no es materia de este estudio, nos concentraremos en el teatro que atañe a lo que nos interesa: la dramaturgia.

Es pertinente que indiquemos que el texto dramático escrito es el que será usado para una puesta en escena. Cuando nos refiramos a «puesta en escena» estaremos haciendo alusión a esa realización escénica teatral que es posible porque la literatura dramática es el inicio y el sustento de la obra representada. Nos distanciamos para el presente análisis de la puesta en escena que no considera como punto de partida o estructura de trabajo una dramaturgia previa, por muy válida que sea: “La dramaturgia (...) es literatura dramática, que sólo adquiere una dimensión teatral cuando está incluida en el acontecimiento teatral.” (Dubatti, 2009, 39).

Existe, pues, un vínculo estrecho entre el acontecimiento teatral y la dramaturgia que no se puede separar para entender el fenómeno teatral en su total magnitud:

(...) no puede haber teatro sin los dos específicos partners (texto y escena), y viceversa, no tiene sentido asumir uno (cualquiera) de los dos partners salvo, justamente, como partner en una determinada relación de colaboración. Se puede tratar por separado texto o escena, o se puede hablar de ellos como partners respectivos de otros colaboradores, pero en ninguno de los ca-sos estaríamos hablando de teatro. El teatro (...) es el tertium que surge como resultado dialéctico entre dos colaboradores: texto y escena. (...) (Ruffini, 2010, 342)

Por su parte, el director teatral David Mamet, interpretando lo que es la puesta en escena para directores reconocidos como Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Tovstonogov, Artaud, Grotowsky, entre otros, afirma que ellos “tenían el talento de poner en escena una obra de modo que las interpretaciones de los actores y la naturaleza

del decorado transmitieran el significado de la obra a un público lo suficientemente agradecido como para volver una y otra vez por más” (Mamet, 2011, 160).

También, el director y dramaturgo Alonso Alegría (1987) califica a la dramaturgia como aquello que no es parte de la literatura, aunque cuente una historia y este escrita como la narrativa, sino es perteneciente al arte del teatro, a la realidad de los actores en escena.

Sabemos que la relación puesta en escena de un texto permite múltiples y disímiles interpretaciones. Una misma dramaturgia se puede escenificar de muchas formas y no constituyen cambio del texto. El teórico teatral, Patrice Pavis (2000) nos menciona que la puesta en escena es “una práctica artística estrictamente imprevisible desde una perspectiva textual” (37). Aquello que se incluye en la escritura será tomado o desechado por el director o intérpretes. El dramaturgo no puede controlar lo que será puesto en escena de su obra (a menos que sea parte del equipo que interpreta su obra).

(...) podemos admitir el hecho de que el texto escrito precede a la representación y que ésta suele realizarse sobre el texto; en segundo lugar podemos admitir otro hecho: el texto escrito permanece igual en sus formas (en este sentido lo consideramos acabado, perfecto), mientras que las puestas en escena pueden ir cambiando a lo largo del tiempo con los estilos y los directores; en tercer lugar tenemos que admitir que el texto dramático sigue igual después de la representación y no se modifica con otra, y su sentido sigue siendo el mismo, sin que la puesta en escena lo modifique, a no ser para aquella puesta en escena (...) (Bobes Naves, 1997, 107)

Sin embargo, aquello que sí es tomado en cuenta de la propuesta del dramaturgo, coloca al escritor como responsable con respecto a la puesta en escena. Si un director considera incluir un elemento de la literatura dramática, será porque este aporta de

manera decisiva al montaje. El escritor no puede controlar las decisiones del director escénico, pero sí está en su competencia plasmar con precisión y construir el drama de su propio texto.

1.2.3. Los ensayos

El proceso de ensayos es el momento donde ya con una obra dramática terminada, el director, sus ayudantes y elenco ponen en marcha la construcción de la puesta en escena. Aquí cabe resaltar la figura del director que es el que llevará el proceso de acuerdo al objetivo del montaje como se ha trazado con anterioridad:

(...) Yo pienso que uno debe partir por el medio la palabra "dirigir". La mitad de dirigir es, por supuesto, ser un director, lo que significa hacerse cargo, tomar decisiones, decir "sí" o "no", tener la última palabra. La otra mitad de dirigir es mantener la dirección correcta. Aquí, el director se convierte en un guía, lleva el timón, tiene que haber estudiado las cartas de navegación y tiene que saber si lleva rumbo norte o rumbo sur. No cesa de buscar, pero nunca de manera azarosa. No busca por la búsqueda en sí misma, sino porque tiene un objetivo; aquel que busca oro puede formular cientos de preguntas, pero todas ellas lo conducen al oro (...) (Brook, 1987, 20).

Resulta llamativa la reflexión del director y teórico teatral Peter Brook, pues durante los ensayos presupone que el director, conductor principal de la puesta en escena, debe contar con un rumbo claro, con un objetivo y por consecuencia con el montaje teatral prácticamente definido. En el caso del teatro dramático, este objetivo se entiende que no nace desde un capricho individual, sino está apoyado en una dramaturgia.

Alan Ayckbourn (2002), experimentado director y dramaturgo inglés, menciona que los escritores de teatro deben considerar cómo los actores van a interpretar las palabras escritas. En su experiencia personal, la labor de dramaturgo y director continúa hasta el estreno, pues adapta y reescribe el texto original según la evolución de los ensayos.

La discusión que Ayckbourn (2002) propone no reside en las motivaciones de la escritura, sino en cómo la labor de dramaturgo es considerada antes y durante el trabajo de la puesta en escena. Inicialmente, destaca que lo planteado en su dramaturgia será puesto en práctica por actores y que estos, tienen determinadas características relacionadas al oficio escénico que debe considerar. Durante los ensayos, implica necesariamente que lo que acontece en el proceso de montaje, afecta y modifica la concepción de la idea original.

Además, Ayckbourn (2002) aconseja a los jóvenes directores: “Los ensayos exploran posibilidades. Cómo llorar, cómo reír, cómo entrar en la habitación, cómo estar en esa habitación con otra gente. Durante el proceso, descubrirás cuántas opciones hay para representar un momento en particular y después gradualmente irás descartando. Si un actor confía en ti, al final los dos elegiréis la propuesta juntos” (159). Con esto podemos afirmar que durante los ensayos se toman decisiones importantes de cómo se materializa la puesta en escena a partir del texto escrito. Los actores conjuntamente con el director leerán las acotaciones y diálogos para vivenciar en posibilidades reales cada momento propuesto.

El primer actor y director teatral en sistematizar el trabajo escénico, Konstantín Stanislavski (2003), planteaba que el actor debe llegar a conseguir vivenciar su papel personaje asignado, debe conseguir descubrir los objetivos y deseos de su personaje de

manera creíble. El actor debe crear una especie de partitura con su texto, como una guía de movimiento; éste debe comprometer sus propios sentimientos e incitar las ganas de realizarlos. Por estas ideas deducimos que los ensayos favorecen a los actores a construir sus personajes, a encontrar sus objetivos y hallar la mejor manera de hacer verosímil la puesta en escena.

No obstante a lo expuesto, encontramos que no todos los directores toman como punto de partida el texto. Algunos prefieren escoger otros caminos más cercanos a la exploración y experimentación de sensaciones o estímulos externos o internos:

(...) En términos de técnica formal, no trabajamos con una proliferación de signos, o por acumulación (como en los ensayos formales del teatro oriental). Más bien sustraemos, tratando de destilar los signos eliminando de ellos los elementos de conducta "natural" que oscurecen el impulso puro. Otra técnica que ilumina la estructura escondida de los signos es la contradicción (entre el gesto y la voz, la voz y la palabra, la palabra y el pensamiento, la voluntad y la acción, etc.); aquí también seguimos la vía negativa¹. (...) (Grotowski, 1992, 12).

En este caso, el director y teórico teatral, Jerzy Grotowski (1992), no se basa en los métodos convencionales para abordar sus ensayos. Su preocupación inicial es la vivencia orgánica de sus actores. Hace hincapié en lo que el texto le puede dar entre líneas: sensaciones, sonidos, palabras, etc. Posteriormente, se va apropiando del texto, de manera inversa a algunos de sus colegas.

¹ Vía Negativa: Eliminación de las resistencias internas y cotidianas del actor que le permite crear algo nuevo (*Hacia un teatro pobre*, Grotowski, 1992).

Por otro lado, está el director y teórico teatral Jorge Eines (2015) que combina la apropiación del texto con la exploración como un sistema de trabajo. Usa como principio la imaginación como valor máximo del actor en su proceso creador en ensayos y aborda el texto desde su estructura y no su literalidad:

(La) imaginación. Es una herramienta indisoluble al trabajo del actor. A través de la imaginación el actor combate los tres grandes enemigos de su trabajo: la anticipación, el texto como imposición memorística y la naturalidad. El territorio de la escena se conquista con las acciones y construyendo el entorno desde la imaginación. La imaginación comienza con el deseo de imaginar para no copiar la conducta aprendida en la vida y salvarnos de lo creado antes de crear. (Eines, 2015, 147)

Eines (2011) en *Repetir para no repetir*, utiliza en sus procesos de ensayos el objetivo de los personajes y el obstáculo para construir la puesta en escena. Prescinde al principio del uso del texto literal para crear. Considera que los diálogos e indicaciones presentados en la dramaturgia pueden o no incluirse posteriormente en las escenas. Para él, la puesta en escena depende del hallazgo de los actores en los procesos de ensayos, producto de la ejecución de las acciones.

La apropiación del texto dramático en este último caso, difiere en que la construcción de la puesta en escena es trabajada desde la estructura dramática más no de la literatura (diálogos, acotaciones, silencios, etc.). El director confía descifrar la estructura del universo dramático en ensayos, para posteriormente revestir todo de diálogos e indicaciones, según considere conveniente.

En contraparte se encuentra Mamet (2011) que confía que el texto dramático le da una ruta clara y única para los ensayos:

Cuanto mejor es la obra, más fácil es de representar. ¿Por qué? Porque una buena obra está clara. Está claro quién quiere qué de quién. Sabiendo esto, el director puede limitarse a dirigir a los actores de modo que, escena por escena, el público perciba con claridad sus intenciones. (...) (Mamet, 2011, 146)

Mamet considera accesoria la exploración y se poya en las intenciones (entendidas como acciones u objetivos) que un buen texto dramático contiene. Para él, las emociones y sensaciones, por el contrario, atentan contra la veracidad que se busca en la puesta teatral.

También Mamet (2011), habla a los actores esbozando nociones de la apropiación del texto dramático durante ensayos y presentaciones:

(...) Para vosotros, actores, no son las palabras las que tienen significado, sino las acciones. Momento a momento y noche tras noche la obra cambiará como vosotros y vuestros oponentes en el escenario cambiáis, lo mismo que vuestras acciones chocan las unas con las otras. La obra, ese intercambio, es dramático. Pero las palabras son fijas y no cambian. Cualquiera valor que tengan lo ha puesto el autor. Si ha hecho su trabajo, el mejor servicio que podéis hacer es aceptar las palabras como son, y decir las simplemente y claramente en un intento para conseguir lo que queréis del otro actor. (...) (Mamet, 2011, 60).

Aquí, Mamet confía en que el dramaturgo haya conseguido generar un drama fructífero para la ejecución de acciones. Es necesidad de los actores y directores montar una obra dramática que comienza con un texto escrito confiable. Por consiguiente, el autor (dramaturgo) debiera haber configurado una estructura lo suficientemente clara a nivel de acciones, objetivos y obstáculos para que el drama sea eficiente.

Existe una preocupación lógica de los directores de escena por crear una puesta en escena verosímil. Las aproximaciones son variadas y nos resulta imposible señalar cual

de ella es la correcta. Lo que sí podemos observar en este panorama, es que el proceso de ensayos de la puesta en escena considera a la dramaturgia como algo importante. Ésta puede ser tomada como estímulo eventual (palabras, frases, nombres, acciones, objetivos) para luego regresar a ella o como una pauta que guía sistemáticamente todo el proceso.

Encontramos hasta aquí, de acuerdo a los autores mostrados en el presente capítulo, que la construcción del drama para el escritor es un elemento crucial en la dramaturgia, pues a través de ella, los personajes consiguen dos aspectos relevantes en su accionar por alcanzar el objeto de deseo (objetivo) mientras enfrentan a un obstáculo: sufrir un proceso de cambio personal y modificar el contexto de la historia. El conflicto planteado se hace potente en tanto se evidencien dichos aspectos. La tarea del director escénico, entonces, consiste en detectar aquellas marcas del drama que el escritor ha incorporado en su obra, y así llevarlas a una puesta en escena. Dichas marcas deberán ser encarnadas por los actores a través de los personajes. Incluimos diversas posturas de directores teatrales opuestos y diferenciados en su forma de trabajo con el actor al abordar una dramaturgia, pero sin duda el común denominador radica en la importancia del trabajo con el drama.

CAPÍTULO II

COMPONENTES DEL TEXTO DRAMÁTICO

2.1 Elementos estructurales

2.1.1 La estructura general de la obra

En el capítulo anterior establecimos la concepción del drama y sus vínculos con la conflictividad del teatro. Ahora nos enfocaremos en desarrollar como se estructura el mismo en una dramaturgia. Según el escritor argentino, Pablo Palant (1968), la existencia del teatro está vinculada necesariamente a la evidencia de un conflicto, por ende, sería imposible prescindir de ello (16, 17). Esta afirmación nos indica que la estructura general de una obra de teatro, posee relación directa con la percepción del conflicto de la historia. En otras palabras, los conceptos explorados anteriormente sobre el drama, nos servirán para comprender mejor las diversas posturas sobre este tema.

El investigador y teórico teatral chileno, Juan Villegas (1971), consigue en su análisis vincular el aspecto dramático. Propone que la acción ejecutada por el protagonista a lo largo de las escenas sirve de columna vertebral, organiza los sucesos y los subordina. Así, surge la necesidad de una estructura, de un orden donde se planteen un mundo que soporte el conflicto a relatar (64-70).

Nos resulta pertinente, antes de continuar, aclarar qué queremos destacar cuando hablamos de «estructura» o «trama». Recogemos lo mencionado por el escritor Roland Barthes (1964), cuando refiere a que todo fin de actividad estructuralista es la

reconstrucción de un objeto, de tal manera que se manifiestan las formas de funcionamiento del mismo (295). De modo, que la búsqueda de esta investigación no pretende ahondar en las diversas formas de composición de estructuras dramáticas, sino hallar un orden general que permita el análisis de los elementos que contribuyan con la aparición de drama en escena.

El crítico y dramaturgo inglés, Eric Bentley (1988) nos puntualiza que una trama no es una obra de teatro. Para él, la materia prima son las experiencias raras de la vida en sus formas más secretas y no necesariamente conscientes. La trama es, por consiguiente, el orden de ese caos irracional (39, 40). Inferimos que estructurar un texto para un escritor, consiste en organizar consciente y eficazmente, todo el material que poseeantes de desarrollar su historia.

Referenciando indirectamente a los tres actos que propone Aristóteles de Estagira en el libro *Poética* del Siglo IV a.C. (García, 1974, citando a Aristóteles), el dramaturgo y crítico mexicano, Virgilio Ariel Rivera (1993), menciona que la trama está estructurada en elementos del drama dividido en tres partes: «planteamiento», «desarrollo» y «conclusión». Interpreta, además, que la primera parte corresponde al «cuestionamiento» al exponer los primeros hechos de la obra; luego, aparece el «problema» donde se desarrolla la mayor materia conflictiva; y finalmente, le sigue la «solución», definiéndose el cierre positivo o negativo, aceptable o no aceptable. Así, es lógico deducir que al inicio se presente un orden en el universo creado («cuestionamiento»), luego continúe un desorden producto de choque de fuerzas principales («problema») y finalmente regrese todo al orden luego de finalizar el conflicto («solución»). En otras palabras, encontramos más recurrente la forma «orden-

desorden-orden»; solo en casos excepcionales de acuerdo al diseño de las partes, se configura de manera invertida «desorden-orden-desorden» (37-46).

A diferencia de algunos de los autores aludidos anteriormente, el director e investigador teatral mexicano, Edgard Ceballos (1995), considera que lo primero que se debe hacer, es hallar una estructura sólida que enmarque la historia a contar. Luego, el escritor podrá comenzar a trabajarla para definir detalles de su efectividad. Así, todo lo correspondiente a la sensibilidad y originalidad estarán subordinadas a la estructura escogida (45-52). Resolvemos que este concepto para Ceballos, resulta determinante al escribir una obra dramática, pues ahí se condensa el potencial que soporta el drama a construir.

En un mismo sentido, los escritores y analistas norteamericanos Ronald B. Tobias (1999) y Christopher Vogler (2002) observan sobre la estructura dramática, elementos a subrayar. Por un lado, Tobias (1999) señala que toda historia es una consecución de eventos de principio a fin, relacionados entre causa y efecto; además, su composición es reconocible en arquetipos de tramas evidenciados en la literatura y el teatro universal. En cambio, Vogler (2002) afirma que existen arquetipos de personajes que cumplen funciones determinadas, de acuerdo a las etapas fijas que experimenta el protagonista a lo largo de las escenas.

Acentuando el valor de la estructura mencionada, el dramaturgo español José Luis Alonso de Santos (1999) la define como una serie de sucesos organizados con lógica y necesidad determinada, con personajes que conviven en un lugar y tiempo, que consiguen generar un sentido específico. No obstante, agrega que la configuración de todos estos factores apunta a manifestar acción, es decir a mostrar el conflicto que como

escritor tiene trazado (99-106). Entendemos que el autor reconoce la importancia de los elementos estructurales, pero destaca sobre ellos que su aporte debe estar ligado a la construcción del drama de la historia.

Alejado de las estructuras, el autor argentino, Ricardo Halac (2007) cuestiona el empleo de las mismas, ya que considera que limita la puesta en marcha de una idea y, por consiguiente, la creatividad como escritor. Él prefiere denominar «configuración» a las partes que figuran una obra, pues serán útiles de acuerdo al uso que les proporcione. A medida que el dramaturgo escribe, estos componentes aportarán a la configuración del escrito (19-200).

Resulta relevante destacar el peligro que Halac (2007) señala, pues el empleo de una estructura determinada puede bloquear proyectos de escritura teatral si no se ajustan a parámetros establecidos por la norma. No obstante, reconocemos que estudiar sus mecanismos abona a la formación del dramaturgo. No podríamos afirmar que un texto de teatro es más sensibilidad que su constitución como sostiene Bentley (1988), o que el punto de partida debe ser estructurar como Ceballos (1995), o si conviene ajustar la idea dramática a las características de un arquetipo de relato. Necesitaríamos otro tipo de estudio que nos permita dilucidar entre una postura u otra.

Reconocemos, como puntualiza Alonso de Santos (1999), que la estructura dramática congrega con un orden particular: todos los elementos del teatro y que estos favorecen la manifestación del drama. Las referencias que incluimos de Palant (1968) y Villegas (1971) también destacan la subordinación de todas las partes al conflicto de la historia. Consideramos que este aspecto nos asiste a los fines de esta investigación, pues alude directamente a la búsqueda de drama que procuramos en un texto de teatro.

Creemos necesario, a pesar de lo expresado, recoger la postura de Rivera (1993) respecto al tema en mención. Apoyándose en una división sencilla tomada de lo que sostenía Aristóteles de Estagira, el autor redefine tres momentos que nos permiten tener el soporte amplio para el análisis de una dramaturgia. Pretendemos así, distanciarnos de la discusión de características de estructuras arquetípicas o de la conveniencia de su uso, pues nos desviaría de nuestro objeto de estudio. Adicionalmente, reemplazamos el término «estructura» por el de «trama» ya que, en nuestra consideración, nos permitirá direccionar el análisis a la configuración dramática, más no a los arquetipos establecidos o predeterminados.

2.1.2.- Giros dramáticos y detonante

Uno de los aspectos más resaltantes de la trama es como esta se divide. En el punto anterior revisamos que una obra se compone en tres partes: cuestionamiento, problema y solución (orden-desorden-orden). Sin embargo, queda pendiente analizar aquellos pequeños cambios o giros que suceden en cada parte y así, determinar su relevancia en el conflicto de la historia.

Empezamos buscando la definición a los llamados «giros dramáticos». Primeramente, Aristóteles de Estagira en el libro *Poética* del Siglo IV a.C. denomina a estos momentos como «peripecia». Estos aparecen cuando se presenta un cambio de acción en sentido contrario al esperado (García, 1974, citando a Aristóteles. 163-164). En sentido similar, en el *Diccionario del Teatro* del teórico teatral Patrice Pavis (1996), considera «punto decisivo» a toda aquella acción que proporciona nuevos giros en texto

teatral (390). Para la presente investigación, tomaremos el nombre de «giros dramáticos» al referirnos a estos momentos; consideramos que, de este modo, se alude directamente al significado de «cambio en la acción» y, por consiguiente, «cambio en el drama».

Para Ceballos (1995) la importancia de los giros dramáticos («puntos de giro» en su concepción) radica en que estos mantienen la atención del lector / espectador de una obra de teatro; además, estos cambian de rumbo al argumento, cuando previamente era deducible otro desenlace u objetivo en la escena (264). Nosotros consideramos que un elemento que modifica el drama, haciéndolo cambiar de orientación, aporta de manera significativa para entender el conflicto. Aunque valoramos que los giros dramáticos tienen la capacidad mantener el interés del público, nos focalizaremos en la afectación que estos representan en el conflicto y así, nos ceñimos a nuestro objetivo de estudio.

Por otro lado, ahondamos en las implicancias de este concepto en la dramaturgia, ya que de esta manera sabremos su verdadera incidencia en el drama. El dramaturgo Martínez (2011) utiliza los giros dramáticos para dividir en pequeñas acciones lo que hace el personaje y así delimitar su evolución en la historia; estas divisiones se encuentran en un diseño de estructura clásica (tres actos), al igual que en los diseños más modernos que encajan en otros tipos de estructuras (57-76). Deducimos que la acción del personaje es ese acto que realiza en el transcurso de un evento. Hallamos entonces, en la reflexión del autor, que cada giro marca un cambio en el personaje respecto a su accionar y evolución; creemos que una obra dispone de múltiples cambios de acción, de impreciso número, pero con una cantidad determinada de acuerdo a lo que cada obra requiere.

Otro dramaturgo, Alonso de Santos (1999), plantea que los giros dramáticos dividen en momentos, bloques o actos el texto. Agrega, además, que cada giro es producto de la decisión del protagonista que lo lleva a tomar una acción imprevista o no deseable (184). Si los giros se relacionan directamente con la división de la trama, detectamos que cada parte de la obra iniciará y culminará con uno de ellos. Es posible, entonces, en un posterior análisis, revisar pasajes del texto teatral y comparar los antecedentes del cambio, la razones del mismo y la nueva circunstancia suscitada.

Según el teórico Villegas (1971), los giros dramáticos también son considerados como instancias que permiten al protagonista superar al antagonista o al conflicto sufrido (53-57). En otras palabras, consideramos que este recurso no solo se relaciona con las múltiples acciones que realiza el protagonista, sino que representa un nuevo intento para alcanzar con su objetivo de manera definitiva. Creemos, asimismo, que el obstáculo principal en las distintas etapas de la historia, debe ser lo suficientemente contundente como para que el personaje no pueda vencerlo pese a las distintas acciones empleadas.

Recogemos, de todas las ideas expresadas que los giros dramáticos son recursos determinantes hacia el reconocimiento de los distintos momentos por los que atraviesa el drama en la obra. Así mismo, destacamos que se vinculan directamente con el conflicto del personaje y nos otorga indicios de sus diferentes etapas evolutivas. Este tipo de mirada, nos facilitará detenernos con detalle en las implicaciones del drama de un momento específico.

Finalmente, incluimos dentro de esta parte del análisis el recurso llamado «detonante». Este término lo refiere el dramaturgo Ceballos (1995) como un evento o

información que obliga o tienta al protagonista a tomar la primera acción para conseguir su objetivo, equivalente al inicio de la acción dramática (254-260).

El mismo concepto lo alude Vogler (2002) y lo denomina «la llamada de la aventura» como una de las primeras piezas fundamentales de la estructura dramática arquetípica que propone (131-138). De otro modo, el escritor y teórico norteamericano Robert Mckee (2013) lo llama «el incidente incitador» y lo define como el primer gran acontecimiento que representa la causa principal del resto de eventos del relato; por consiguiente, dicho primer gran acontecimiento cambia radicalmente el equilibrio de fuerzas de la obra (233-238).

El detonante no es igual a giro dramático, pero es el pretexto para la aparición del primer giro. Por esa relación directa, juntamos en una misma sección ambos conceptos, ya que el vínculo puede servir al análisis posterior del texto teatral. Reconocer las particularidades del detonante o primer gran acontecimiento, van facilitar la comprensión de la primera acción del protagonista, así como de sus motivaciones para perseguir un objetivo hasta el final de la historia.

2.1.3.- El título

El título de un texto de teatro es uno de los componentes que un dramaturgo asigna a sus obras en su ejercicio profesional. Para el objeto de nuestro estudio, nos interesa la relación del nombre con el drama planteado. Por ello, revisaremos algunas de las reflexiones de los escritores respecto al tema y así dilucidar su relevancia.

En la modernidad, según Halac (2007), los títulos respondían al ámbito cultural y su composición intelectual era decisiva para distinguir la obra y al dramaturgo; en la actualidad, es tomado con más trascendencia su atractivo comercial ya que publicita fácilmente la historia. Sin embargo, el autor sugiere que el título de una dramaturgia debe referenciar lo que se relata, sin olvidar a los espectadores – lectores. Agrega, además, que el nombre no debería traicionar el contenido del texto (284-285). Colegimos entonces, que para nominar una dramaturgia se necesitan dos cualidades importantes: referenciar la narración y llamar la atención de su público objetivo. En cuanto a la traición del contenido, interpretamos que esta sucedería si revela la resolución del conflicto o contradice el mensaje de la historia.

Reconocemos que el concepto de titular, los teóricos y dramaturgos poco o nada lo refirieron. Los autores que lo analizan, coinciden en lo explicado por Ricardo Halac (2007). Sin embargo, sí podríamos diferenciar un par de aspectos que menciona Martínez (2011) como el nombre del texto que debería reflejar el estilo y evitar resumir lo que sucede; es más conveniente mostrar un indicio del drama principal (202). En cuanto a estilo, entendemos que alude a la forma de escribir, al género o al tono de la obra; y respecto a destacar un indicio de lo principal, es lógico deducir que establece que el título debe representar lo medular de la parte denominada «desarrollo» especificada en el punto 2.1.1.

Otro de los autores que abona a la discusión, es el escritor Mckee (2013). Califica de eficaces a los títulos si representan más de un elemento expuesto en la trama (personaje, ambientación, temática o género) pues estarían insinuando que esos elementos van a ser observados en el texto; también recalca que el título es parte

sustancial del texto escrito, ya que puede orientar al público en su contenido cuando está correctamente colocado, y, por ende, desorientar o distraer cuando es inconsistente (118-120. 485-486).

Resulta insuficiente la información para determinar cómo elaborar un título correcto de una obra de teatro. Sin embargo, recogemos las siguientes características que aportan para entender su eficacia: representar a más de un elemento de la historia y lo que se cuenta, no anticipar la resolución y simbolizar el estilo de la obra.

Agregamos a lo expuesto que no hallamos una vinculación directa del título con el conflicto de la dramaturgia. No encontramos aseveración que indique que el nombre debe aludir al drama, pero tampoco postura que niegue la posibilidad. Es decir, el título del texto puede relacionarse con la temática, el apelativo, las circunstancias vividas o el conflicto de los personajes. Así, para determinar las características del mismo, solo quedaría revisar la particularidad de cada uno en relación a la historia dramática propuesta.

2.2 Los personajes

2.2.1 Acciones y objetivos

En relación directa con lo abordado en el capítulo 1 respecto a la definición del drama, examinaremos la ejecución del mismo por parte de los personajes. En esta oportunidad, seleccionamos las acciones y objetivos que posibilitan la aparición del conflicto. Nos interesa delimitar una terminología y características, y así profundizar en los hechos dramáticos dentro de un texto teatral.

Una obra de teatro es un cúmulo de acciones sucesivas que a su vez van construyendo la estructura de la trama, describe el dramaturgo Lawson (1976). Esas acciones representan el conflicto, siempre vinculado a lo social, y son llevadas a cabo necesariamente, por la voluntad consciente del personaje hacia un objetivo específico (271-279). No solo resulta importante la acción para el drama, sino la conexión establecida con un objetivo. Es decir, todo acto que realiza un personaje posee un fin concreto.

El investigador teatral Ceballos (1995) coincide que la voluntad conduce a un fin específico; a esta lógica la deben sostener los actantes hasta el final de la obra, pues, de lo contrario el conflicto carecería de relevancia significativa. Entonces, resulta sustancial tener en cuenta que las acciones no figuran de manera aislada, sino producto de causas determinadas en la historia y conllevan consecuencias en hechos posteriores (114. 210-221).

Según lo mencionado por Ceballos (1995) reconocemos la existencia de una acción grande para un único objetivo que transcurre de principio a fin de la obra dramática. Esto representa el drama mayor del protagonista y al mismo tiempo, el conflicto central de la trama.

Respecto a las acciones pequeñas, el dramaturgo Martínez (2011) aborda a detalle este aspecto. Primeramente, considera que el objetivo es el deseo del personaje; por ello acciona para obtenerlo, a diferencia de lo expuesto por Lawson (1976), ya sea con voluntad consciente o inconsciente. En una obra hay varias acciones pequeñas a las que les corresponden objetivos pequeños, pero todas contribuyen a alcanzar el más grande, el de principio a fin de la obra. Además, para él, todas las acciones de los personajes que

persiguen un propósito deben estar enfrentadas a determinados obstáculos, pues solo así se podrá generar conflicto. De ahí, se desprende la lógica de expresar el accionar en verbo activo, pues se facilita el análisis y el reconocimiento del obstáculo (80, 90-100).

Incluimos al obstáculo como un elemento para completar la configuración del drama y lo unimos a la acción y objetivo, como tres piezas inseparables del análisis del conflicto. La dramaturga brasilera Renata Pallotini (1983) nos ayuda a entender mejor la naturaleza de los obstáculos, al sostener que son considerados significativos cuando se encuentran a la altura de la acción y el objetivo. Es decir, un obstáculo a la altura requiere la fuerza suficiente como para oponerse y no ser superado fácilmente por la acción del protagonista; de igual forma, estos generan suspenso, interrogantes y un eminente nuevo conflicto (33).

Es pertinente agregar a lo dicho la distinción de Mckee (2013), ya que abona a la comprensión del concepto aludido. Para él, los obstáculos se diferencian entre interno y externo: externos, en tanto el personaje se enfrenta a una persona o a un imprevisto de una situación determinada; interno, cuando una situación individual se debe resolver consigo mismo (71-73).

A modo de síntesis, recogemos con particular interés para nuestro análisis lo señalado por Martínez (2011), sobre aislar las acciones sin considerar su enlace con el objetivo y obstáculo. En consecuencia, nos aseguramos que estos representan un conflicto y no en simples actividades con propósitos intrascendentes.

Otro elemento a considerar es la presencia del obstáculo en la configuración dramática y sus características. Recurriremos a lo enunciado por Pallotini (1983) sobre la relevancia del obstáculo en concordancia a la acción y objetivo; también a las

diferencias internas y externas definidas por Mckee (2013). Esto nos conduce a mayor precisión para extraer un suceso conflictivo, diferenciar sus componentes y verificar la relevancia con el drama de la historia.

De igual modo, tomamos en cuenta las ideas de Ceballos (1995) y Martínez (2011) en relación a los alcances del conflicto. Con interés de comprender mejor el fenómeno dramático, es adecuado para nuestra investigación, revisar las causas o antecedentes de la acción del personaje; por consiguiente, también es pertinente incluir las repercusiones suscitadas en los hechos posteriores al conflicto.

2.2.2 Características y motivaciones

A parte de los componentes del conflicto revisado en puntos anteriores, otro aspecto trascendental para constituir a un personaje son sus características. Estas nos permitirán diferenciarlos más allá de sus acciones y particularizar su análisis. Consideramos, además, lo sugerido por el dramaturgo Halac (2007) respecto a la información incluida sobre cómo son los personajes, ha de ser relevante en cuanto acompañe su accionar (36-38, 183-184). Es decir, en una revisión de características, es importante no perder la vinculación con el conflicto planteado, pues se encuentran en estrecha articulación.

Desde un punto de vista, más estructural, el director y actor de teatro, Domingo Piga (2002) afirma que las características de los personajes deben ser válidas, claras y bien definidas para sostener la propuesta a lo largo de toda la historia (34-36). Entendemos que los elementos propuestos por el escritor requieren consistencia, para no hallar cambios bruscos en la conducta de los personajes que contradigan su naturaleza. Mckee

(2013) advierte sobre este tema, el peligro de la verosimilitud: es ineludible la coherencia en la ficción de acuerdo a lo que una persona es y lo que hace (137-139).

En el mismo sentido, Ayckbourn (2002) asevera que las características abonan a mostrar la transformación del personaje, un crecimiento personal que consolida los pasajes vividos como trascendentales para el cambio (48-54).

Desde un enfoque valorativo y en búsqueda de particularizar a los personajes, Ceballos (1995) divide las características en tres dimensiones: fisiológica, social y psicológica. Todas ellas son determinantes en la conducta y forma de ejecución de las acciones (135-146). Asumimos que reconocer cada dimensión admite una mejor comprensión en el estudio del conflicto en las distintas partes de la obra.

A modo de síntesis, reunimos ambas posturas sobre las características para un futuro análisis. Por un lado, el aporte estructural permite ver la evolución del personaje a lo largo de la historia y vincular lo que es con lo que hace (acciones); de otra parte, las tres dimensiones (fisiológica, social y psicológica) facultan una distinción clara entre personajes y brindan más detalle en las apreciaciones.

En cuanto a las motivaciones de los personajes, encontramos que se relacionan tanto con las acciones como con las características. Según Alonso de Santos (1999) las motivaciones son preexistentes al conflicto e impulsan accionar. Se han de establecer de manera concreta y en concordancia a la vida del personaje. Existen las «abiertas», las que se dicen y las «secretas», las que no se dicen y se deducen; ambas son reconocibles a lo largo de la historia (121-124, 261-264). Esta reflexión proporciona una herramienta importante para descubrir y revisar las motivaciones. Así, resulta accesible comprender las razones que impulsaron las acciones, y, por consiguiente, la naturaleza del conflicto.

Sumamos a los recursos de revisión, lo explicado por Halac (2007) sobre las motivaciones: el dramaturgo las crea, sobre todo, para potenciar las características de los personajes (100-110). En esta ocasión, el autor nos expone cómo estas se vinculan en un afán de constituir con solidez al personaje. Es un aspecto relevante a tomar en cuenta para el análisis del texto dramático.

2.2.3 Parlamentos

En el teatro dramático donde la palabra figura con mayor presencia, los parlamentos abarcan una porción significativa o total del texto dramático. Por ello, detenernos a revisar sus implicancias, resulta una tarea necesaria para descubrir las potencialidades del conflicto en la dramaturgia. Al principio, definiremos a lo que nos referimos a este concepto; posteriormente, lo descompondremos en lenguaje y subtexto, ya que lo consideramos relevante para fines de nuestro estudio.

De acuerdo al *Diccionario del teatro* de Pavis (2000) los parlamentos son considerados como «réplicas» de determinada longitud organizados en oraciones, preguntas o argumentos (348). Esta definición nos permite incluir los tres principales tipos de expresión verbal señaladas por Alegría (1987): el diálogo, entendido como el intercambio verbal entre dos o más personajes; el aparte, reconocido como un pequeño texto dicho por alguien consigo mismo; y el soliloquio, distinguido como un mediano o gran texto dicho por alguien consigo mismo (17-20). Entonces, para la presente investigación, tomaremos la idea de «parlamento», como todo aquello que los personajes verbalizan dentro de una dramaturgia.

En razón a la vinculación de los parlamentos con el conflicto de la obra, reunimos tres reflexiones que nos encaminan en esa dirección. Primero, Lawson (1976) afirma que el diálogo en el teatro guarda una estrecha relación con la estructura; este, faculta a desplegar la acción en un amplio campo de acontecimientos, así como aumentar la tensión y generar expectativa en eventos posteriores (440-455). Inferimos que, tanto como el diálogo posee esa incidencia en el conflicto, también sucede lo mismo con los otros tipos de expresión verbal mencionados, con todos los parlamentos; determinar su particularidad dependerá del estilo y tipo de obra a examinar.

Bently (1988) comprende a la dramaturgia, a diferencia de otro tipo de escrituras, como aquella sostenida sobre todo por el diálogo. Entonces, el escritor debe invertir mucho tiempo para que las palabras sean elocuentes, pues estas son comprensión y extensión de la acción (77-86). Presumimos que la mayor cantidad de elementos provechosos al conflicto, se reflejan en los parlamentos; de ellos es posible extraer distintos recursos dramáticos usados en la historia y además, vincularlos con otros sucesos de la obra.

Como tercera y última referencia de parlamentos vinculados con el drama, incluimos al investigador teatral Ceballos (1995). Él asevera que son válidos en tanto expresen o anticipen la acción; si los textos tratan solo de ideas o sentimientos generales, no tienen valor ni importancia dramática. El autor añade que, aunque los parlamentos sean poéticos o estéticamente atractivos, no contribuyen a la trama y no tienen razón de figurar en la obra, si no son promovidos por el conflicto (222-232).

Por otro lado, abordando el aspecto del lenguaje, hallamos su importancia y aporte a la generación del drama, a pesar de poseer un estilo concebido. Según Bently (1988)

existen tres tipos de parlamentos categorizados por el empleo del lenguaje: el «diálogo cotidiano»: cercano a un método naturalista, parecido al habla habitual de la vida; el «diálogo de prosa poética»: grandilocuente, florido y oratorio, se aleja de la cotidianeidad; y el «diálogo de verso retórico»: majestuoso, poético y rítmico. Cada tipoparlamento debiera ser adoptado de acuerdo a las necesidades y estilo del texto teatral (77-86). Para el uso de un lenguaje es necesario determinada destreza artística, que se vincule a la construcción de un universo estético.

Sin obviar las distintas categorías mencionadas, creemos importante remarcar lo mencionado sobre la vinculación que tienen los parlamentos con la acción, y por consecuencia, con el lenguaje. Conforme a Rivera (1993), su aplicación en una obra se encuentra subordinando a los requisitos de la misma; los personajes mediante este recurso están vivos en la ficción o aparentan estarlo para el lector – espectador (75 - 77).

Observamos que adoptar un lenguaje preciso para una pieza teatral, requiere de una precisión particular entre las obligaciones del drama y los gustos estéticos. En 1889, el dramaturgo Antón Chéjov (2005) advertía de los peligros de adornar excesivamente el texto y de la inclusión de palabras rebuscadas. Sugería el uso de un lenguaje sencillo que represente cabalmente a los personajes (75-76). En cambio, en 1976 el dramaturgo David Mamet, regresando a la cita agregada en el punto 1.2, prefería emplear el poético para sus escritos, pues dejar los textos al servicio de la trama (acción) carecería de relevancia (Mamet citado por Leslie Kane, 2005, 44). Esta dicotomía nos induce a creer que el lenguaje debe responder por un lado a la trama (acciones), pero también a lo estético con cierta destreza del escritor.

Revisando los parlamentos por su cualidad de exponer subtexto, recogemos las oportunas apreciaciones de Rivera (1993): el lenguaje es el único medio para producir subtexto dentro de una dramaturgia; para el escritor, este concepto es de imprescindible aplicación, pues estará cargado de oculta conflictividad (76-78). Deducimos, entonces, que se trata de un recurso vinculado directamente con el drama.

En ese sentido, Halac (2007) nos ayuda a entender lo imprescindible del subtexto. Para él, en el teatro todos los elementos planteados poseen carácter simbólico, ya que lo expresado por los personajes se relaciona con su esencia y deseo (130-132, 194-196). Deducimos que los parlamentos simbolizan el interior o el pensamiento del hablante; ahí es donde se ubica la presencia del subtexto.

Martínez (2011) define este tema como deseo y ocultación, sumándose a la lógica explicada anteriormente. Los personajes no pueden expresar literalmente sus deseos y sustituyen con otros textos, lo que representan sus verdaderos anhelos. Esto produce en el lector – espectador una intriga, una búsqueda por saber realmente lo que los personajes quieren decir o hacer (155-158).

A modo de cierre de este acápite, registramos algunas ideas útiles para un posterior análisis. Respecto a una mirada general de los parlamentos, es transcendental otorgarle una relevancia dramática al articularlos con el conflicto planteado; estos deben guardar una coherente forma de escritura de principio a fin y seguir el estilo del lenguaje propuesto. Entendemos también, que en diversos momentos de una dramaturgia se podrán recurrir a determinados parlamentos para detectar giros dramáticos, partes de la estructura, características de personajes, acciones, entre otros conceptos revisados hasta el momento.

Sobre lo expuesto del lenguaje, subrayamos la relación entre personajes (diálogo) y la manera en cómo se conduce el conflicto en las escenas. También, los tipos de lenguaje propuestos por Bently (1988) nos permiten reconocer y diferenciar con eficacia el estilo empleado en una obra de teatro.

En cuanto al último elemento, rescatamos el procedimiento para estudiar el subtexto: al principio, se examina lo literal del parlamento; posteriormente, se considera lo que este representa o suscita; así accederemos a la intención real del personaje a partir de lo que expresa. Visto de otro ángulo: el personaje siempre habla cargado de una conflictividad oculta, con una segunda intención.

2.2.4 Didascalias

De acuerdo al estudio de Alonso de Santos (1999), las didascalias pertenecen al cuerpo escrito de la dramaturgia que no representa parlamento alguno. Su función es orientar la puesta en escena y / o al lector con indicaciones de movimientos, disposición de elementos de la plástica, entradas y salidas de personajes, intenciones particulares de interpretación, pausas y silencios para conseguir tensión dramática determinada, transiciones de entre escenas y actos, requerimientos técnicos, entre otras necesidades a esclarecer de la historia (320-322).

Según el dramaturgo Halac (2007), este recurso se utiliza para generar atmósfera, favorecer con el ritmo y marcar un estilo de la obra. Si se busca definir una atmósfera, las imágenes evocadas deberán ser muy precisas, así el lector contribuye con su imaginación a comprender mejor la historia o el realizador escénico plasma esa

indicación en una puesta en escena. Conforme la explicación del autor, las didascalias extensas o abundosas eran empleadas por reconocidos dramaturgos, pero actualmente se encuentran en desuso; la razón principal es que los directores y actores contemporáneos no suelen tomar en cuenta muchas de ellas. En su experiencia, él recurre a didascalias breves en sus obras teatrales y concentra su dedicación en la elaboración de parlamentos (111-113).

Como tercera y última referencia de este punto, incluimos la reflexión de Martínez (2011) sobre este elemento. El autor reconoce que existen diversos estilos y formas de presentar las didascalias. Para los fines de la presente investigación destacamos dos grandes grupos: las «sumarias», breves, concretas y benefician a la obra de manera pragmática; y las «propulsoras de imágenes», que referencian imágenes específicas a implementar en un montaje teatral o para la interpretación del lector (152-154).

La revisión de los tres autores nos permite una adecuada reflexión sobre la inserción de didascalias en el texto dramático y su relación con el conflicto. Las diversas funciones señaladas por Alonso de Santos (1999) facilita la localización, naturaleza y aporte con el drama. La experiencia de Halac (2007) nos ayuda a reconocer si la extensión es apropiada para el teatro contemporáneo. Por lo expuesto por Martínez (2011), conseguimos distinguir dos tipos de didascalias que viabilizan un orden y sistema para un futuro análisis del drama.

2.3 Construcción del espacio y tiempo

Al tratar los temas de espacio y tiempo, la discusión alcanza nuevas variables y un ámbito de revisión amplio. Para la presente investigación consideramos solo recoger aquellos aspectos que se vinculen con la construcción del conflicto, en tanto nos permitan detectar en la dramaturgia el empleo de esos recursos.

Conforme con el dramaturgo Halac (2007), el espacio y tiempo son elementos inseparables. Ambos forman parte de la coherencia de la obra de teatro (263). Sin embargo, para fines de estudio, exploraremos el tiempo y el espacio de manera separada con la finalidad de evidenciar características particulares.

2.3.1 El espacio

Cuando nos referimos a «espacio» dentro del teatro dramático, por fines prácticos, no consideraremos todas las perspectivas que lo atañen; utilizaremos solo la acepción que refiere a «Espacio Dramático». De acuerdo a la definición de Pavis (1996), el «Espacio Dramático» pertenece al texto teatral construido por el espectador mediante la imaginación sugerida, y así fijar el marco de evolución de la acción y de los personajes (179-181). En concordancia a este razonamiento, en el presente análisis obviaremos el espacio físico de la sala del teatro que soporta una puesta en escena, pues no corresponde a nuestro tema.

Sin embargo, atenderemos las necesidades escenográficas y espaciales propuestas en la dramaturgia. Según Aycbourn (2002), mientras se disponga en las escenas de pocos o

ningún cambio escenográfico, se estimulará al montaje a utilizar elementos propios del lenguaje teatral (40-48). Resulta destacable observar cómo ha sido concebida la escena espacialmente y determinar el tipo de teatralidad exhibida.

Igualmente, tomamos en cuenta el criterio del dramaturgo Martínez (2011) sobre el concepto en mención. Para él, el espacio encierra lo que concretamente existe a partir de la descripción e indicación del texto, pero también remite a lo que simboliza. Agrega, que son reconocibles tres tipos de planteamientos espaciales: el único, donde la acción sucede en un mismo espacio; el múltiple, cuando las acciones de dos historias se alternan en un mismo espacio; y el fragmentado, entendiéndose como dos historias que transcurren simultáneamente en un mismo espacio (49-50).

Las reflexiones mostradas nos permiten discernir con precisión el aspecto de la concepción espacial en la dramaturgia que buscábamos. Por un lado, lo revelado por Aycbourn (2002) nos faculta con el criterio a revisar el lenguaje teatral sugerido, y si este acarrea algún tipo de consecuencia o afectación al conflicto. También, Martínez (2011) apunta un par de ideas relevantes: la primera, sobre los tres tipos de planteamientos espaciales que facilita un orden en la apreciación; y la segunda, a observar más allá del lugar concreto y valorar el símbolo que este representa. Deducimos que evaluar la simbología del espacio, proporciona un nuevo nivel de comprensión del drama.

2.3.2 El tiempo

Respecto a la función del tiempo en el texto dramático, Villegas (1971) lo expone como aquello que determina el momento de un acontecimiento y su ubicación cronológica. Este recurso contribuye a la aparición del drama y depende del escritor qué fragmento mostrar y cual omitir (91-97). Asumimos que la elección del dramaturgo de incluir o no un pasaje de la historia y otorgarle una posición cronológica, equivale a potenciar el conflicto de la obra. A veces convendrá que el lector – espectador sepa lo que sucede; en otras, será preferible ocultar y deducir lo que no se ve o postergar la información.

Alegría (1987) agrega un par de distinciones importantes al tema: la diferencia entre «Tiempo Real» y «Tiempo Ficticio». El Tiempo Real es aquel que reconocemos en nuestra vida cotidiana, el mismo que el lector – espectador percibe independiente a la ficción; el Tiempo Ficticio corresponde a la sensación de tiempo en la ficción construida por el escritor, conocido como el tiempo de vida de los personajes que discurre durante la historia (8-11). Deducimos, a modo de ejemplo, que una obra de teatro con duración para el público de 70 minutos (Tiempo Real), puede representar varios años en la vida de los personajes (Tiempo Ficticio).

Coincidiendo con las aseveraciones previas, Alonso de Santos (1999) se refiere al tiempo como trascendental para construcción del conflicto en el texto dramático. Agrega que el orden y la disposición de los sucesos organizados por la temporalidad, no solo contribuye a potenciar la conflictividad sino a comprender del todo el drama de la historia (425-430).

Sintetizando lo manifestado, encontramos que a veces el Tiempo Real es mayor al Tiempo Ficticio o viceversa; queda pendiente en el análisis de la obra relacionar entre los tipos de tiempos propuestos por Alegría (1987). Esa diferenciación nos permitirá identificar la estrategia que usa el escritor acortando o alargando la tensión o el drama en desarrollo.

Conjuntamente, detectamos que las elecciones sobre la disposición de eventos, su ubicación, ocultación o aparición implican una manipulación del tiempo. Para nuestro estudio del teatro es importante descubrir la repercusión de estas decisiones en el conflicto; de esta manera, evidenciaremos la relevancia temporal en el drama de la obra.

CAPÍTULO III

EVIDENCIA DEL DRAMA EN REPRESENTANDO A...

3.1 La Estructura

Representado a... (2008) cuenta la historia de dos trabajadoras de un teatro, abandonadas por el resto de su equipo: Una de ella es Nora, una indecisa y amable productora ejecutiva y la otra Consuelo, una joven impetuosa jefa de sala. Ambas chicas juegan a representar una obra de teatro escrita por Nora mientras esperan la llegada del público.

El argumento de la obra de Nora consiste en una pequeña historia durante la época medieval: la reina Kalonice encerrada en una torre por los celos del rey, espera novedades de Berbiz, artista y prófugo de la justicia. Azá, su torpe sirvienta, le lleva la noticia del asesinato de su amigo. La perseverancia de mantener la vigencia artística en el reino, hace que las mujeres recopilen las palabras y frases de él para construir una canción como un legado. Así, deciden invocar al espíritu de Berbiz en señal de auxilio en medio de un ritual de brujería y, por consiguiente, salvan al reino con las palabras del artista.

En medio del juego escénico, aparece sorpresivamente de un largo viaje, Anastasio: un inexperto y entusiasta artista escénico, asistente del asistente de dirección. Él propone reagrupar al equipo teatral y volver a exhibir la puesta en escena. Luego de varios estériles intentos, optan por ensayar la obra de Nora para reemplazar la original.

Para que la nueva representación pueda ensayarse exitosamente, los tres personajes luchan contra su impericia escénica, la precariedad del entorno y las dificultades luminotécnicas. En un ambiente improvisado, consiguen terminar los ensayos con la participación de Anastasio como Berbiz, un personaje trascendental en la obra de Nora.

Anastasio no solo acepta una participación activa en la nueva representación, sino que además accede a la mística y magia que supone una puesta en escena comprometida. La culminación del ensayo coincide con un problema luminotécnico, desbaratando la posibilidad de exhibición al público. Finalmente, los personajes se ilusionan con la posibilidad del aplauso de quién haya presenciado la representación.

3.1.1 Composición de las tramas

Representando a... (2008) cuenta dos historias: la primera, a la cual le llamaremos «trama principal», es la que viven los personajes Nora, Consuelo y Anastasio en un tiempo actual; la segunda, a la cual nos referiremos como «trama secundaria», es la que viven los personajes Kalonice, Azá y Berbiz en una época medieval representados por los personajes Nora, Consuelo y Anastasio dentro de la trama principal.

3.1.1.1 Trama Principal

El análisis de la trama principal corresponde a los elementos del drama general dividido en tres partes: «planteamiento», «desarrollo» y «conclusión». Excepcionalmente al orden clásico, el movimiento dramático de la trama principal se

presenta de la siguiente manera: desorden-orden-desorden (Rivera, 1993). Al inicio, el personaje de Anastasio procura los preparativos para la puesta en escena; este caos en el transcurrir del tiempo consigue un ordenamiento, una construcción cercana a la armonía; sin embargo, al final regresamos al caos inicial con una imposibilidad de solución concreta. Es por eso que se puede afirmar que la trama principal propone un orden inverso a lo habitual en cuanto a movimiento dramático, organizado en orden- desorden-orden.

La trama principal en el «planteamiento», presenta a Nora y Consuelo como dos trabajadoras de un teatro en el cual se tiene programada la exhibición de una obra teatral. Nora es la productora ejecutiva, encargada de labores de producción fuera de escena, y Consuelo es la jefa de sala, encargada del recibimiento del público y el orden periférico del escenario. Las expectativas de ambos personajes han quedado frustradas, dado que el resto de su equipo ha decidido abandonar sus labores por la nula afluencia de espectadores. Ante esta situación, ellas deciden permanecer esperando la posibilidad de la llegada de espectadores.

La situación precaria que atraviesan es develada cuando Anastasio, asistente del asistente de dirección, regresa de viaje inesperadamente y sorprende a Nora y Consuelo representando otra obra. Citamos a continuación algunos parlamentos en los cuales se observa el rol de los personajes:

ANASTASIO: Usted es la productora ejecutiva.

NORA: Así es... (Guerrero, 156).

CONSUELO: Mire, señor, yo soy la jefa de sala, y por lo tanto controlo la entrada del público (...) (Guerrero, 155).

CONSUELO: O sea... ¿usted es el asistente del asistente de dirección?
 ANASTASIO: Algo así... (Guerrero, 155).

Sobre la situación previa de abandono del equipo, agregamos los siguientes textos:

CONSUELO: (...) Ya no viene nadie. No hay público.
 NORA: (...) El público ya no viene a los teatros.
 ANASTASIO: ¿Y la publicidad? (...)
 NORA: Con las justas tenemos para darle los pasajes a Consuelo. (...) Lo que pasa es que los actores no están acá. No están en el teatro. (...)
 ANASTASIO: ¿Y no se les ha ocurrido suspender las funciones?
 NORA: ¡No! Eso nunca. Estamos esperando al público (Guerrero, 163).

Ante esta situación, entramos a la etapa del «desarrollo» cuando Anastasio manifiesta el propósito de recuperar la función de teatro para la posible llegada del público. Inclusive aspira controlar el sistema de iluminación del recinto teatral, pues sugiere que al no observar con claridad la sala, personas podrían aparecer de manera inadvertida y confundir los preparativos con una obra de teatro. Este aspecto resulta trascendental, pues aporta a la resolución del final de la trama principal que mencionaremos más adelante. Lamentablemente, los esfuerzos fracasan. Por su parte, Nora y Consuelo proponen presentar en reemplazo, el texto que ellas venían trabajando de manera independiente, la obra escrita por Nora. Citamos el momento cuando Anastasio manifiesta la intención de recuperar la obra:

ANASTASIO: (...) con ese espíritu nada está perdido. Llamamos a los actores, armamos la escenografía, bajamos la entrada hasta 50 soles o nos ponemos afuera a ofrecer un 2x1 o 2x3 o qué sé yo, pero esta obra sale sí o sí (Guerrero, 164).

Incluimos el momento cuando Anastasio reflexiona sobre la posibilidad ser observados por un público, en un intento cercano a la ruptura de la cuarta pared:

ANASTASIO: (...) ¡Esto de las luces es un problema! Podríamos tener público ahí sentado ahora mismo y nosotros ni enterados porque no vemos nada...una, dos, tres personas o más... ¡la sala llena! y nosotros acá. Podrían pensar que esta conversación, en este instante, es una obra de teatro (...) (Guerrero, 170).

Agregamos el momento cuando el fracaso de Anastasio de recuperar los elementos para realizar función teatral:

ANASTASIO: O sea no hay nada, no tenemos nada. No hay actores, no hay escenografía, no hay plata, no hay luces...
 NORA: Bueno, es que no tenemos nada...
 ANASTASIO: Esto es... es... el acabose.
 CONSUELO: ¡No nos despida, por favor!
 ANASTASIO: ¿Despedirlas yo? ¡Todos estamos despedidos! (...) Lo que quiero decir es que, si no tenemos espectáculo, no hay nada que hacer acá (Guerrero, 173).

Citamos el momento cuando le proponen a Anastasio representar otra obra para un posible público:

NORA: Tenemos otra obra y la podemos hacer. No todo está perdido.
 ANASTASIO: ¿Ah, sí? ¿Pero quienes van a actuar?
 CONSUELO: Está viendo a dos actrices (Guerrero, 176).

Posteriormente, Anastasio acepta presentar la obra escrita por Nora y emprenden la revisión y ensayo de la misma. Antes de empezar, le sugieren a Anastasio sentir mágicamente la música de la obra, pero no consiguen que él asimile el código escénico.

Al final de la historia, ese código escénico se convierte en el nexo entre la trama principal y la trama secundaria, que explicaremos más adelante. Incluimos el momento cuando Anastasio intenta sentir la música:

ANASTASIO: Me quieres decir que con mi imaginación puede aparecer una música. Eso no funciona así.

NORA: Por supuesto sí. Pruébalo.

Silencio. Anastasio cierra los ojos.

ANASTASIO: Estoy imaginando, pero no aparece nada.

CONSUELO: Pero si no cree no aparece nada.

NORA: Tenga fe, crea de verdad, sienta, no piense...

ANASTASIO: (Con los ojos cerrados) Mmm... nada, nada... (...) No importa, ustedes imaginen su música, sientan... lo que ustedes sienten. Yo simplemente me siento, pero acá, a mirar (Guerrero, 180).

Inmediatamente, Nora y Consuelo asumen los personajes de Kalonice y Azá, y comienzan a escenificar la obra de la trama secundaria, mientras Anastasio observa con atención. Transcurrido un tiempo, son interrumpidos por un desperfecto eléctrico que deja el recinto teatral sin iluminación. Con la voluntad de solucionar el inconveniente, Anastasio sale a buscar una solución para retomar el ensayo. En ausencia de él, las mujeres aprovechan para reflexionar sobre la actitud del asistente del asistente, donde Nora reconoce cualidades positivas en Anastasio. Este último aspecto resulta importante, pues hacia el final de la trama secundaria se hace coherente la encarnación de Anastasio como el personaje de Berbiz. Añadimos el momento cuando Nora y Consuelo asumen los personajes de Kalonice y Azá:

La representación vuelve a suceder. La reina Kalonice está en el medio del escenario con una bolsa con lazos dorados esperando a su sirvienta. Entra corriendo Azá (...) (Guerrero, 180).

Citamos el momento cuando la representación es interrumpida por un desperfecto eléctrico:

Se escucha una voz grabada que dice Segunda llamada, pero se distorsiona. (...) Un corto circuito cruza las luces del escenario y todo queda a oscuras (Guerrero, 184).

Agregamos el momento cuando Anastasio sale a resolver el problema de las luces:

ANASTASIO: Podemos conectar la luz a otra parte, no se pueden haber volado todos los plomos. Debe haber otra zona con luz. Es cuestión de revisar la caja de luces y probar.

NORA: Ah, bueno, no sabía que se podía... es que yo no sé de esas cosas.

CONSUELO: Ahí está la caja de luces, en el pasadizo pegadas a la izquierda, si crees que tú puedes... dale (...)

Anastasio sale (Guerrero, 186).

Citamos el momento cuando Nora reconoce cualidades positivas en Anastasio:

NORA: Una persona así meticulosa, empeñosa y llena de detalles nos puede ayudar mucho con la obra. (...) ¡Qué valiente! él va a salvar el espectáculo... (Guerrero, 188).

Uno de los aspectos significativos mencionados en ausencia de Anastasio, es la necesidad de terminar rápido la escenificación, pues la corriente eléctrica está programada para cortarse luego de las ocho de la noche. Esto impediría que los

personajes continúen con el ensayo planeado. Con este hecho, ingresamos a la etapa de «conclusión». Incluimos el momento cuando Nora y Consuelo planean terminar rápido la presentación:

CONSUELO: ¿No te acuerdas, lo que pasa con las luces, luego de la tercera llamada?

NORA: ¡Uy, verdad! (...) ¿Qué nos queda? Actuaremos rápido. Ya no queda casi nada de la obra.

CONSUELO: Sí pues (Guerrero, 190).

Anastasio resuelve el problema de iluminación incorporando al escenario un tacho de luz conectado donde sí había suministro de corriente eléctrica. Con esta acción, se posibilita continuar la representación de la trama secundaria. Citamos el momento cuando Anastasio resuelve el problema de iluminación:

Entra Anastasio con un tacho de luz y comienza a colocarlo en el escenario.

NORA: Mira, ¡Cómo ilumina!

ANASTASIO: ¿Y, qué les parece? Con esto podemos iluminar el estadio nacional (Guerrero, 191).

La representación de la Obra de Nora esta vez es interrumpida por Anastasio pues les reclama que el desempeño actoral está siendo precipitado, ejecutado con demasiada rapidez. Ellas aceptan el error y continúan con normalidad. Ante esto, la idea de las mujeres de acabar rápido la obra se frustra, lo que genera una tensión por el eminente corte de luz que sucederá sobre las ocho de la noche. Este aspecto de apariencia trivial, resulta importante pues se cruza con la trama secundaria y empalman las dos etapas de

«conclusión». Agregamos el momento cuando Anastasio reclama la forma de interpretar de Nora y Consuelo:

Anastasio interrumpe la representación.

ANASTASIO: ¿Por qué hablan tan rápido?

NORA: (a Consuelo) Bájale, bájale que nos descubren.

CONSUELO: (A Nora) Está bien, está bien. (A Anastasio) ¡Perdón, error mío! ¿Repetimos?

ANASTASIO: No, continúen hay que terminar antes que venga público, pero no tan rápido que ya ni puedo leer (Guerrero, 195).

Hacia el final de la trama secundaria, se hace imprescindible la entrada de un tercer actor que interprete un tercer personaje, Berbiz. Nora y Consuelo a través de su interpretación dramática, manteniendo la situación ficticia de Kalonice y Azá, le sugieren a Anastasio que acepte el juego escénico de convertirse en el tercer participante para cerrar el final de la representación. En este momento la trama principal y secundaria se mezclan totalmente: Anastasio reconoce la magia que produce interpretar al personaje de Berbiz, se involucra por completo con el código escénico propuesto y, por consiguiente, escucha por primera vez la música de la Obra de Nora. Añadimos el momento cuando Nora y Consuelo, a través de Kalonice y Azá, le sugieren a Anastasio sumarse al juego escénico:

AZÁ: (Con los ojos abiertos mirando a Anastasio) Siento su llegada...
(Haciendo un gesto, como llamando a Anastasio) ¡Ya lo veo, ya lo veo!
A lo lejos

KALONICE: (Con los ojos abiertos mirando a Anastasio) ¡Dios mío, Berbiz! ¡Es él, es él!

AZÁ: (Con los ojos abiertos mirando a Anastasio) ¡Mi reina, viene hacia nosotras!

Anastasio se da cuenta que se refieren a él, se levanta con el texto en la mano y va hacia Azá y Kalonice (Guerrero, 202).

Citamos el momento cuando Anastasio se involucra por completo con el código escénico:

ANASTASIO: ¡La escucho! ¡La música! Es increíble, es bella, no para de sonar (Guerrero, 203).

La representación de la trama secundaria es interrumpida por última vez al sonar la última llamada programada de manera automática. Anastasio, por confesión de Nora y Consuelo, se entera que las luces se apagan a esa hora y que ya no hay manera de solucionar el impase técnico. Él se aferra a la esperanza que mientras ensayaban la obra, un posible público los haya apreciado. Esto se conecta con la expectativa generada con anterioridad, respecto a que siempre alguien pudo estar observándolos, ya que nunca se consiguió iluminar la sala como querían. Incluimos el momento cuando la representación se interrumpe:

Se escucha una voz grabada que dice Tercera llamada, la función va a comenzar y las luces van bajando la intensidad (Guerrero, 203).

Citamos el momento cuando Nora confiesa que van a quedarse sin luces:

NORA: No queríamos disgustarlo más, pero... en fin... el sistema de luces se apaga automáticamente luego de la tercera llamada (Guerrero, 203).

Agregamos el momento cuando Anastasio queda esperanzado de que los hayan visto:

ANASTASIO: ...aunque ¿Habrá sido descubierta? esta obra... quizás, quien sabe, cuando regrese la luz, se escuche algún aplauso... (Guerrero, 151).

3.1.1.2 Trama Secundaria

La trama secundaria hace referencia a una historia más pequeña ubicada aproximadamente en un contexto medieval europeo. Nunca se precisa una fecha o país exacto. Cabe resaltar que lo que se cuenta corresponde a la creatividad dramatúrgica del personaje de Nora. Es decir, el mundo de ficción está construido a partir de la precaria y amateur visión de este personaje.

Para este análisis también tomaremos como elemento del drama general la división de «planteamiento», «desarrollo» y «conclusión». Es conveniente que mencionemos la distinción de un movimiento dramático en secuencia regular como orden-desorden-orden (Rivera, 1993). En un panorama general, identificamos al inicio que el artista Berbiz contribuía positivamente al reino y era apreciado particularmente por la reina (esto no se ve en acciones, pero se deduce del monólogo de Kalonice); posteriormente viene el desorden cuando el rey captura y asesina al artista impulsado por sus celos. No contento con lo acontecido, manda a eliminar todo rastro de su obra; y finalmente, surge el orden cuando la reina consigue traer de regreso al artista como señal de esperanza.

La trama secundaria en la etapa del «planteamiento» presenta a la reina Kalonice en un extenso monólogo encerrada en una torre a espera de noticias de la huida del artista Berbiz. El rey ha mandado a asesinar al artista y la sirvienta Az  debe llegar con

información de lo sucedido. Nos enteramos de lo que significa el artista para la reina por sus manifestaciones de autocontrol al imponerse calma y expresar halagos de Berbiz. La reina presupone una mala noticia por el sonido de las trompetas, pero decide mantenerse optimista. Incorporamos el momento cuando Kalonice espera a Azá para que le cuente novedades de Berbiz:

KALONICE (...) ¡Azá!... ¿Habrá sido descubierta? ¿Qué le pueden haber hecho? ¡Pobre muchacha! Fiel como ninguna... informante de todo, conocedora de nada ¿Y Berbiz? ¿Cómo saber el destino de Berbiz sin su ayuda? (Guerrero, 151).

Citamos el momento cuando Kalonice valoriza a Berbiz y nos enteramos de su huida:

KALONICE (...) Berbiz debe estar a salvo. Casi lo puedo ver huir por el bosque, burlando la guardia, con su sonrisa amplia, pensando con entusiasmo cuál será su próxima aventura artística... ¡ay Berbiz! Quién tuviera la dicha de conocerte tan bien, no podría alejarse nunca de ti (Guerrero, 151).

Incluimos el momento cuando Kalonice presupone una tragedia por el sonido de las trompetas:

Se escucha el sonido de unas trompetas.

KALONICE: ¿Victoria? ¿Cantan victoria? Justo en el último suspiro del sol, un sonido tan desgraciadamente inesperado ¡Imposible! ¿Qué más desdichas puede sufrir una ilusión, si cuando uno espera el canto dulce de los ruiseñores, escucha unas trompetas cargadas de venganza e intolerancia? (Guerrero, 150).

En medio de las reflexiones de Kalonice ingresa su sirvienta Azá. La reina continúa presuponiendo una mala noticia en medio de contradicciones y negación, prefiere no enterarse de lo sucedido. La sirvienta Azá opta por no revelar lo que sabe, pero exhibe un pañuelo con sangre de Berbiz dando a entender que fue asesinado. Inmediatamente, Kalonice manda a Azá a recolectar toda la obra del artista para conservar su memoria e influencia positiva. Esto da inicio a la etapa de «desarrollo» de la trama secundaria. Añadimos el momento cuando Kalonice prefiere no saber lo sucedido:

(...) Aparece Azá con la cabeza gacha trayéndole algo a la reina Kalonice.
 KALONICE: No me digas nada, que sentí tus pasos antes de que los dieras
 ¿Ves? Estoy tranquila, nada me sucede. Tu llegada debe ser un error, pues
 nada en particular debe traerte por acá... nada que hacer en esta prisión.
 Debo retomar a lo que estaba... (...) (Guerrero, 151).

Citamos el momento cuando Azá le entrega a Kalonice el pañuelo con sangre de Berbiz:

Azá le entrega a la reina un pañuelo con sangre.

KALONICE: (...) Esto es de... ¿Qué significa? ¡Habla!

Kalonice mira bien el pañuelo.

KALONICE: ¡No! mejor no. No digas nada, que ya todo está dicho. (...) Esta sangre caliente en mis manos trae la desgracia de una pérdida. Todo se hace noche, desgracia y penumbra. (...) Han asesinado a Berbiz. Ha muerto el arte. (...) (Guerrero, 152).

Momento después, regresa Azá y comunica el fracaso del plan de recopilar la obra de Berbiz. Sin embargo, la misma sirvienta propone reunir palabras y canciones del artista

para crear una canción de cuna que honre su memoria. La reina Kalonice accede y recobra las esperanzas. Agregamos el momento cuando Azá fracasa en recopilar las obras de Berbiz:

AZÁ: (...) Ni los cuadros ni los escritos los tengo en mi poder. Lo siento mucho, mi señora (Guerrero, 181).

Citamos el momento cuando Azá propone recopilar palabras de Berbiz:

AZÁ: (...) Mi idea se trata de crear una gran canción de cuna... una canción de cuna del artista Berbiz. Recopilaremos por todo el reino las palabras y las frases bellas que mencionaba y cantaba. Iré de casa en casa, de puerta en puerta, de persona en persona y las juntaremos creando una hermosa poesía cantada. Les enseñaremos a todas las madres de Nassekbur a cantarles a sus hijos una bella canción...

KALONICE: ... ¡Y así las palabras de Berbiz quedarán immortalizadas! (Guerrero, 183).

Tiempo después vuelve Azá con el compendio de las palabras del artista. Esta escena, como mencionamos anteriormente, se cruza con la trama principal pues los personajes de Nora y Consuelo interpretan sus personajes de manera rápida ante la necesidad de acabar a tiempo la representación. Así, se puede entender que la trama secundaria llega a su etapa de «conclusión». Incluimos el momento cuando Azá trae las palabras de Berbiz:

AZÁ: Mi reina, traigo las noticias que su voluntad ordenó. Lamento tardar tanto, pero me cercioré de recopilar cabalmente cada palabra del artista (Guerrero, 194).

Para Kalonice las frases recopiladas de Azá no constituyen una canción ni dan la posibilidad de construirla, con lo cual, vuelven a la sensación de desesperanza. Ante ello, la sirvienta propone realizar brujería y traer al artista del mundo de los muertos para que este las oriente. Kalonice acepta y empiezan el ritual de espiritismo. Citamos el momento cuando Kalonice desestima la idea de Azá:

KALONICE: Son frases... muy bonitas. ¿Cómo vamos a convertirlas en una canción de cuna, si el único artista del reino ha muerto?

AZÁ: Las juntamos todas y deberían cobrar sentido.

KALONICE: Cómo saber cuál irá antes o después.

AZÁ: Mmm... No sé... Quizás, mi reina, necesitemos ayuda.

KALONICE: ¡No hay ayuda Azá! somos solo nosotras la ayuda para el artista. Ya me parecía extraña tu idea (Guerrero, 196).

Añadimos el momento cuando Azá propone hacer brujería y Kalonice acepta:

KALONICE: (...) Explícame qué quisiste decir con traer al artista ¿Traer a un muerto? ¿Brujería? ¿Eso es? ¿Sabes lo que le pasa al que practica brujería en el reino?

AZÁ: ¡No mi reina! No piense mal de mí.

KALONICE: Las leyes del rey son muy claras. Bajo ningún concepto aceptar prácticas de brujería, ni magia de algún tipo que no sea más que la gracia de nuestro Dios. (...) ...aunque quebrar una de sus leyes, no hará gran diferencia de todo el daño que el rey ha causado. (...) (Guerrero, 198).

Kalonice y Azá tiene éxito con el ritual de espiritismo y observan la presencia de Berbiz que se acerca a ellas. En esta escena, las dos tramas se vuelven a cruzar pues Kalonice y Azá que pertenece a la trama secundaria, miran fijamente a Anastasio para que interprete el personaje de Berbiz. Así, el elemento que faltaba aparece: Anastasio

interpreta a Berbiz y pronuncia unas palabras salvadoras en forma de canción mágica.

Incluimos el momento cuando Kalonice y Azá tienen éxito en el ritual de espiritismo:

AZÁ: (Con los ojos cerrados) Siento su llegada... (Abriendo los ojos)
 ¡Ya lo veo, ya lo veo! A lo lejos
 KALONICE: ¡Dios mío, Berbiz! ¡Es él, es él!
 AZÁ: ¡Mi reina, viene hacia nosotras! (Guerrero, 202).

Citamos el momento cuando Anastasio interpreta a Berbiz y pronuncia unas palabras salvadoras:

BERBIZ: ...cada gota de aire, cada puñado de agua, y cada ráfaga de tierra encenderá la llama de la pasión del arte que vive en ti.
 ANASTASIO: ¡La escucho! ¡La música! Es increíble, es bella, no para de sonar.
 AZÁ: ¡Es la canción de cuna! ¡Es una canción de amor! ¡Estamos salvados!
 KALONICE: Es tu canción Berbiz, así lo quisiste.
 ANASTASIO: ¿Mi canción?
 BERBIZ: Sí, es mi canción para ustedes (Guerrero, 203).

3.1.1.3 Trama Oculta

Identificamos en realidad dos tramas ocultas: la primera respecto a las características de la puesta en escena original que nunca se escenifica y la segunda sobre los trabajadores o ejecutantes ausentes de la misma. Para efectos prácticos del análisis nos referiremos a las dos como una sola. Si bien no existe mucha información de la trama oculta para un extenso desarrollo y evidenciar sus componentes como en los otros casos, hay algunos aspectos importantes a destacar.

Es pertinente calificar de «aparatosas» la escenografía de la obra original por cómo ésta es descrita. Anastasio al llegar al recinto teatral, se sorprende encontrar el escenario vacío, no está la escenografía y solo ve a Nora y Consuelo. Nada del inmobiliario escenográfico ha sido ensamblado para la representación. Esto causa gran alarma y contrasta con la necesidad de exhibir la obra ahora, pues no parece ser sencillo manipular en corto tiempo los elementos necesarios. Citamos el inicio de *Representando a...* (2008) cuando se indica en la primera acotación que no debe haber nada en el espacio:

Escena uno

La reina Kalonice aparece sola. No hay nada en el espacio (Guerrero, 150).

Agregamos el momento cuando se dice que la escenografía de la obra original es compleja y aparatosa:

ANASTASIO: Bueno... ¿Qué pasó con la estructura de hierro, los costales, el tobogán y la malla? ¿Dónde está la escenografía? ¿Acaso no hay función hoy? (Guerrero, 161).

ANASTASIO: Está bien, ¿Y qué hay con la escenografía? (...)

CONSUELO: Ahh... yo no la pienso traer, ese hierro feo pesa un montón. (...)

ANASTASIO: No hay problema con el hierro, yo lo traigo (Guerrero, 165).

Deducimos que la segunda y última característica de la puesta en escena original, se trata de una historia de época medieval. No se especifica ni se menciona literalmente, pero al inicio de la trama principal hay una situación que evidencia lo afirmado. En su primera aparición, Anastasio cuestiona que Nora y Consuelo lleven puesto vestuario: el

personaje puede referirse a un vestuario que no conoce o estar llamándoles la atención por utilizar sin permiso ropa de la obra original. Inmediatamente, Nora argumenta estar probándola. Esto descarta la posibilidad que Anastasio desconozca lo que ve, pues Nora justifica el uso del vestuario como parte de la labor como trabajadora del montaje.

Incluimos el fragmento donde se deduce que el vestuario usado por Nora y Consuelo, pertenece a la obra original:

Anastasio entra al escenario e interrumpe la representación.

ANASTASIO: ¿Qué pasó acá? ¿Dónde está todo? ¿Hoy no hay función?

NORA: Hola. Sí, claro, hoy hay.

ANASTASIO: Hola ¿Qué hacen vestidas así?

NORA: Ah, nada, probando vestuario señor. Tenemos que preparar un poco el espacio... todavía no estábamos esperando al público (Guerrero, 155).

En cuanto a los ejecutantes de la obra original, se menciona que son un grupo numeroso. Nora y Consuelo forman parte de ese grupo, son las únicas presentes y poseen conocimiento de los ausentes (Anastasio también forma parte, aunque estuvo antes de viaje). Así se da cuenta en el programa de mano, donde entre otras cosas, se registran los trabajadores del montaje. El volumen del documento es considerablemente extenso, a menos de 137 páginas, lo cual nos infiere estar ante la presencia de un número considerable de artistas y técnicos. Incluimos la cita que nos permite conocer que el equipo de la obra original era numeroso:

Entra Consuelo con un grueso programa de mano, mirando y leyéndolo.

CONSUELO: Acá está. El misterio se acabó. Aquí en el programa de mano dice... “director”, “asistente”, “el equipo técnico”, bla, bla, bla, y

de usted nada. (...) si está debe aparecer su nombre, y según el programa de mano todos los que aparecen acá... (Buscando nombres) ...lo conozco, lo conozco... lo conozco y lo conozco. Nada de asistente del asistente...
 ANASTASIO: ¿Ha visto ya la parte final? (...) Página 137, tercera columna de la derecha, en la parte de abajo: Anastasio Rivera (Guerrero, 160).

Sobre el director de la obra original solo sabemos su deserción. Se crea entonces, una crisis, pues quien debiera conducir, liderar y acompañar las presentaciones, ha declinado de sus labores. El problema se agudiza con el abandono del segundo en el mando, el asistente de dirección llamado Paco, que solo va esporádicamente por corto tiempo. Añadimos los momentos aludidos de la obra:

ANASTASIO: ¿Y el director?
 CONSUELO: ¿El director? (Ríe) Nunca viene.
 NORA: (...) Hace unos días dejo de venir (...) (Guerrero, 156).

ANASTASIO: Soy parte del equipo de dirección.
 CONSUELO: Ahh, el asistente del director.
 ANASTASIO: Bueno, no exactamente. Soy el asistente de Paco.
 NORA: ¿Paco?... ¿Quién Paco? ¡Ah, paco! ¿Paco? ¿El asistente de dirección Paco?
 CONSUELO: O sea... ¿usted es el asistente del asistente de dirección?
 ANASTASIO: Algo así... (...) ¿Se encuentra Paco?
 NORA: No. Estuvo hace un par de horas, pero se fue (Guerrero, 155).

Los actores de la obra original tampoco se hallan presentes. Ellos están más interesados en un trabajo que les retribuya económicamente, que permanecer en el recinto teatral donde no asiste público. A pesar de que prometieron regresar a sus labores en caso de emergencia, estos se encuentran ocupados para responder el llamado de la productora ejecutiva. Agregamos la parte de la obra donde se menciona la situación de los actores de la obra original:

ANASTASIO: (...) Nora, por favor, llame a los actores para decirles un par de palabras.

NORA: (...) Es que tenemos un problemita con eso. (...) Lo que pasa es que los actores no están acá. No están en el teatro. (...) Pero pueden venir. (...) Solo los tengo que llamar. Es que a algunos les salieron trabajitos en la televisión... después de todo, solo cobran la taquilla... y bueno, no le podíamos decir un “NO” rotundo...

ANASTASIO: Claro, claro.

CONSUELO: De algo tenían que vivir...

NORA: Me aseguraron que, si viene público o el director o si pasa algo, dejan todo y vienen al toque... solo los tengo que llamar (Guerrero, 164).

NORA: En el caso de los actores, los llamé y les dejé a algunos un mensaje de voz, pero aun así no creo que vengan a esta hora (Guerrero, 173).

La condición económica precaria del equipo no permite pagarles a los técnicos, con lo cual ellos tampoco asisten. En cambio, han dejado el sistema de anuncio de función teatral en automático y las luces del escenario prendidas. Citamos a continuación lo que demuestra un contexto de condición económica precaria:

NORA: Con las justas tenemos para darle los pasajes a Consuelo. (...) hemos tenido que vender un par de luces para pagarle al teatro (Guerrero, 163).

NORA: (...) No podemos pagarle al técnico, nadie trabaja gratis. No podemos abrir la cabina y por eso tampoco tenemos luces (Guerrero, 173).

Se escucha una voz grabada que dice Primera llamada (Guerrero, 158).

Se escucha una voz grabada que dice Segunda llamada, pero se distorsiona. (...) Un corto circuito cruza las luces del escenario y todo queda a oscuras (Guerrero, 184).

Se escucha una voz grabada que dice Tercera llamada, la función va a comenzar y las luces van bajando la intensidad (Guerrero, 203).

La escenografía aparatosa, el gran número de trabajadores del montaje y el vestuario de época medieval, denota que la obra original era ambiciosa. Inferimos entonces, que la pretensión del montaje consistía en generar gran impacto en el público mediante una propuesta con cierto carácter monumental. Por consiguiente, la trama oculta contrasta con la representación de la obra de Nora (expuesta en un escenario vacío con indumentos mínimos y pocos actores).

El mensaje que apreciamos al exponer estas dos realidades encontradas, responde a una valoración positiva de la sencillez en el teatro, que apuesta por una teatralidad complementada por la imaginación del espectador. Es suficiente la exposición de un elemento que evoque la complejidad de una situación:

(...) «¿Cuánto es esencial poner en el escenario para tener un bosque?» se desbarata de un plumazo el mito de que es necesario colocar ramas, hojas, árboles y todo lo demás para mostrarlo. Y, en el momento mismo en que se formuló la pregunta, fue como si se abrieran las puertas a un escenario vacío, donde una simple estaca basta para sugerir lo que se necesite sugerir. (Brook, 2004, 34).

La ausencia del director y el poco compromiso de su asistente, conduce a una crisis de liderazgo que incentiva al resto del equipo a comportarse libremente. La carencia de técnicos por falta de pago impide a Nora, Consuelo y Anastasio solucionar las luces averiadas. Las dificultades económicas hablan de un contexto social complicado y pone a prueba la fidelidad de los ejecutantes con su obra de teatro. Todos estos factores suponen una crítica a la responsabilidad del artista con el arte que realiza: por un lado, están los que trabajan en equipo para sacar el proyecto adelante, frente a los que

renuncian por intereses o beneficios personales. Así lo menciona el director y teórico teatral Bertolt Brecht sobre el compromiso de los artísticas escénicos con el arte y la vida: “(...) el actor que vive en una comunidad que mantiene un teatro ha de estar tan comprometido en el mundo exterior como en su propio oficio.” (Brecht, 1966, citado por Peter Brook en *El Espacio Vacío*, 1968, 108).

3.1.2 Conflicto central

Descrita y expuesta la trama, corresponde centrarnos en el conflicto. Detenernos únicamente en la trama y los elementos destacables, nos conduciría a una propuesta carente de sentido y dirección. En la trama podrían aparecer cualquier evento aleatorio y no es sino con el conflicto que ésta adquiere algún tipo de valor significativo (Tobias, 1999).

Existen múltiples ángulos de entrada para el análisis del conflicto. Por ejemplo, tenemos los conflictos de carácter ético, íntimo o espiritual expresados de manerainterna (problemas interiores de una misma persona personaje) o de naturaleza externa producto de alguna situación o acción ajena al control del personaje. Estos tipos de conflictos serán más o menos usados de acuerdo al género de la obra (Rivera, 1993).

No hay duda que *Representando a...* (2008) ofrece múltiples reflexiones en torno al conflicto como lo expuesto por Rivera. Sin embargo, la aproximación que buscamos para esta investigación perdería la orientación si nos conducimos el análisis por territorios que destacan el conflicto en tanto a temáticas planteadas y no hace hincapiéen la generación de drama desde un punto de vista técnico.

Sí nos parece relevante la afirmación de Pablo Palant (1968): “Sin conflicto no hay teatro” y que “la naturaleza del conflicto es tan amplia como la riqueza o miseria de los hombres”; ya que así nos permite un horizonte amplio de reflexión dramática (P16-17). Por ende, no pretendemos prescindir de un acercamiento del conflicto de la obra. Para ello, tomaremos como características del conflicto aquellos choques de fuerzas, contrarias y opuestas (Piga, 2002); dentro de una definición de trama clásica nos facultará distinguir el carácter interno o externo donde podamos destacar las luchas personales, sociales, accidentales y espaciales (McKee, 2013).

El investigador teatral Ceballos (1995) propone que la voluntad del personaje es la que lo dirige a un fin específico; agrega que esta lógica debe sostener a los actantes hasta el final de la obra, ya que, de lo contrario al abandonar el objetivo a mitad del camino, el conflicto carecería de relevancia significativa.

Si bien es posible abordar diversas dimensiones del conflicto, como el de una escena, el momento de un personaje o un evento accidental del entorno, nos centraremos en destacar aquello que abarca la trama de principio a fin. Postergaremos para más adelante la reflexión de los aspectos más pequeños en los acápites de personaje, acción, objetivo, espacio, entre otros.

3.1.2.1 Trama Principal

La trama principal transcurre en un recinto teatral donde se debería estar presentando una obra de teatro que para fines prácticos vamos a llamarla «Trama Oculta». La situación en la que se encuentran dos trabajadoras de la obra es de abandono por parte

del elenco, directores, técnicos y otros integrantes del equipo. Nora y Consuelo, únicos personajes presentes, resignadas a esperar al público, invierten su tiempo jugando a representar otra obra, a la cual denominaremos «Obra de Nora».

En este contexto, Anastasio, asistente del asistente de dirección, propone salvar el producto artístico pues teme defraudar a su compromiso de asistente del asistente de dirección. Así, Anastasio con la ayuda de Nora y Consuelo simbolizan la fuerza que busca «presentar una función teatral». Inicialmente los tres personajes intentan recuperar la Trama Oculta, pero al fracasar recurren a la Obra de Nora. Ésta fuerza es de carácter interno pues se encuentra impulsada por las motivaciones de los personajes que la llevan a cabo: a Anastasio lo impulsa el sentido de responsabilidad con el público; a Nora el deseo de aportar y ser reconocida dentro del universo creativo teatral (concretamente con la dramaturgia); y Consuelo que teme perder su empleo y la inserción en el medio del teatro. Citamos el momento cuando proponen presentar la obra de teatro original:

ANASTASIO: ¿Y no se les ha ocurrido suspender las funciones?

NORA: ¡No! Eso nunca. Estamos esperando al público.

CONSUELO: La función siempre debe continuar. En cualquier momento pueden llegar.

ANASTASIO: Bien, entonces, con ese espíritu nada está perdido. Llamamos a los actores, armamos la escenografía, bajamos la entrada hasta 50 soles o nos ponemos afuera a ofrecer un 2x1 o 2x3 o qué sé yo, pero esta obra sale sí o sí (Guerrero, 164).

Incluimos el momento cuando proponen presentar la obra de Nora:

NORA: Tenemos otra obra y la podemos hacer. No todo está perdido. (...)

CONSUELO: Una obra escrita por una joven dramaturga: ¡Nora! (...)
 NORA: Es cierto. No será la gran cosa, pero es algo... quizá hay algunas cositas, que deberían ajustarse...
 CONSUELO: Si quiere se la contamos ahorita. (...)
 ANASTASIO: No, no, no me la cuenten, muéstrenmela y luego se la presentamos al público (...) (Guerrero, 177).

La fuerza contraria que colisiona con la primera, es la del contexto adverso. Por ello se convierte en un conflicto de carácter externo. Los personajes carecen de presupuesto, recursos materiales y experiencia para llevar a cabo un montaje teatral. Por un lado, el resto del equipo de teatro no puede presentarse para exhibir la Trama Oculta, tampoco los personajes tienen la habilidad de solucionar el problema de iluminación y carecen de presupuesto para adquirir ayuda inmediata. Por otra parte, es necesario recalcar que el corto tiempo para revisar la idoneidad de la Obra de Nora es muy breve, lo cual agrega mayor peso dramático a esta fuerza, ya que el objetivo se debe conseguir con gran urgencia. Añadimos el momento que sintetiza el contexto adverso que sufren los personajes:

ANASTASIO: O sea no hay nada, no tenemos nada. No hay actores, no hay escenografía, no hay plata, no hay luces...
 NORA: Bueno, es que no tenemos nada...
 ANASTASIO: Esto es... es... el acabose (Guerrero, 173).

Podríamos resumir que el choque de fuerzas principales está en «presentar una obra teatral» en oposición a «las condiciones precarias e improvisadas del teatro». Ampliando a un análisis conceptual ambas fuerzas, podríamos reformular que el conflicto de la trama principal se trata de «manifestar arte en un contexto adverso».

3.1.2.2 Trama Secundaria

El inicio de la trama secundaria anuncia la persecución y asesinato de Berbiz, un gran aliado de Kalonice, reina presa en una torre por capricho del rey. Una vez revelada la fatal tragedia, la reina Kalonice y su sirvienta Azá pretenden recopilar las manifestaciones artísticas de Berbiz como homenaje a su memoria y conservación de su influencia artística. Inicialmente tratan apoderarse de todo el arte elaborado para evitar que el rey y sus cómplices lo dañen. Sin embargo, ellas fracasan en su cometido pues llegan demasiado tarde. Como segundo intento, recogen frases del artista para crear una canción de cuna, lo cual las lleva posteriormente a invocar en una sesión de espiritismo al fantasma de Berbiz en señal de auxilio.

Identificamos en la trama secundaria que una fuerza del conflicto consiste en recuperar el arte de Berbiz para la posteridad del reino Nassekbur. Esta fuerza es de carácter interno pues es impulsada por las motivaciones de los personajes de Kalonice y Azá (sumada a la participación final del propio Berbiz): la reina desea conservar la belleza artística del reino y la sirvienta complacer las inquietudes de su ama. Citamos el momento cuando se manifiesta la intención de recuperar el arte de Berbiz:

KALONICE (...) ese arte debe permanecer en un espacio sagrado, donde los hijos de nuestros hijos puedan apreciarlo. Vamos a llenar el palacio de toda su obra: ¡pintura, escultura, poesía, música! Este palacio será su nueva casa y su memoria quedará intacta (Guerrero, 153).

AZÁ: (...) Recopilaremos por todo el reino las palabras y las frases bellas que mencionaba y cantaba. Iré de casa en casa, de puerta en puerta, de persona en persona y las juntaremos creando una hermosa poesía

cantada. Les enseñaremos a todas las madres de Nassekbur a cantarles a sus hijos una bella canción...

KALONICE: ...¡Y así las palabras de Berbiz quedarán inmortalizadas! (Guerrero, 183).

La segunda fuerza que observamos es la del contexto adverso y posee carácter externo. Kalonice y Azá sufren diversas dificultades alejadas de su capacidad personal y voluntad que les imposibilita recuperar las manifestaciones artísticas de Berbiz. Uno de los problemas se encuentra en la orden del rey al perseguir y aniquilar todo rastro del artista. Si bien en un primer momento podríamos tomar la figura del rey como el antagonista de la historia, resulta aún más trascendente el contexto de opresión que viven los personajes: la reina está presa, el sistema administrativo del reino es hostil, el pueblo no apoya la causa del artista, la única ayudante de Kalonice es una humilde sirvienta, entre otros. Otra de las grandes dificultades que atraviesan es la de no poseer la habilidad de crear una canción con las palabras de Berbiz, pues se sobreentiende que para eso necesitan justamente al artista que falleció. Finalmente, hallamos que ninguna de las dos mujeres posee cuota real de poder para combatir las injusticias cometidas por agentes del reino. Incluimos los momentos que evidencian el contexto adverso que sufren los personajes:

KALONICE: (...) ¿Qué hubiera sido de un arte sometido a los caprichos del rey? Desdichado Berbiz si no arriesgaba su vida en cada una de sus creaciones (Guerrero, 153).

AZÁ: (...) Ni los cuadros ni los escritos los tengo en mi poder. (...) decidí huir con los sirvientes, pero fue en vano. Ellos eran un poco torpes para correr, los guardias del palacio nos reconocieron y nos interceptaron en el camino. (...) Un guardia me alcanzó con un garrotazo en la cabeza. Cuando desperté, ya todo había acabado. Los guardias se llevaron lo que teníamos (Guerrero, 181).

KALONICE: (...) ¿Cómo vamos a convertirlas en una canción de cuna, si el único artista del reino ha muerto?

AZÁ: (...) Mmm... No sé... Quizás, mi reina, necesitemos ayuda.

KALONICE: ¡No hay ayuda Azá! somos solo nosotras la ayuda para el artista. Ya me parecía extraña tu idea.

AZÁ: Pero si colocamos ésta primero, luego agregamos un poco de ésta, continuamos con estas dos y...

KALONICE: ¡No! ¡Es un disparate! No podemos mezclar palabras al azar y pretender que salga una canción (Guerrero, 196).

Con la trama secundaria también resumimos que la colisión de las fuerzas principales está en «recuperar el arte de Berbiz» en oposición a «las condiciones desfavorables de Nassekbur». Ampliando el análisis conceptual de ambas fuerzas, descubrimos que la configuración del conflicto coincide directamente con el de la trama principal pues la formulación también correspondería a «manifestar arte en un contexto adverso».

La conexión de ambas tramas facilita entender la obra como una unidad. Según Vargas Llosa, en el capítulo Vasos Comunicantes de *Cartas a un Joven Novelista*, cuando dos sucesos se plantean y cuentan con algún tipo de comunicación, se enriquece el poder de persuasión de lo que se está contando (Vargas Llosa, 1997). Es evidente que el vínculo no se explicita en la obra, pero sí manifiesta en el fondo del planteamiento conflictivo: la similitud de las dos tramas respecto al deseo de los personajes enfrentado a un obstáculo equivalente.

3.1.3 Detonantes y giros dramáticos significativos

El mundo ordinario es el momento estático pero inestable que viven los personajes antes de que suceda un evento o acción que proponga un cambio del *status quo*. Éste

primer gran giro dramático que trae consecuencias sustanciales en la historia, marca el inicio del conflicto central. A dicho evento o acción se le denomina «el llamado del héroe», «incidente incitador» o «detonante» (Vogler, 2002. McKee, 2013).

En la trama principal podemos reconocer el detonante, cuando Anastasio toma el mando del equipo escénico (integrado por Nora y Consuelo) y gestiona retomar la obra de teatro abandonada. El mundo ordinario correspondería a la situación previa a la llegada imprevista de Anastasio: La mayoría del equipo de una obra de teatral abandonan sus labores por la poca aceptación de espectadores; Nora y Consuelo, únicas integrantes del equipo, esperan la llegada del público mientras juegan a representar otra obra. Citamos el momento donde figura el detonante de la trama principal:

ANASTASIO: ¿Y no se les ha ocurrido suspender las funciones?

NORA: ¡No! Eso nunca. Estamos esperando al público.

CONSUELO: La función siempre debe continuar. En cualquier momento pueden llegar.

ANASTASIO: Bien, entonces, con ese espíritu nada está perdido. Llamamos a los actores, armamos la escenografía, bajamos la entrada hasta 50 soles o nos ponemos afuera a ofrecer un 2x1 o 2x3 o qué sé yo, pero esta obra sale sí o sí (Guerrero, 164).

En la trama secundaria el detonante correspondería no a una acción, sino a un evento: la muerte de Berbiz. Con esto, inmediatamente Kalonice, reacciona ordenando a recopilar las obras del artista para preservar su legado. Respecto al mundo ordinario, estaría representando por la situación anterior a la llegada de Azá: el rey persigue al artista prófugo; la reina encerrada espera novedades de Berbiz por parte de su sirvienta Azá. Añadimos el momento donde figura el detonante de la trama secundaria:

Kalonice mira bien el pañuelo.

KALONICE: (...) Esta sangre caliente en mis manos trae la desgracia de una pérdida. Todo se hace noche, desgracia y penumbra. Recuerdos. Solo quedan recuerdos. Han asesinado a Berbiz. Ha muerto el arte. Ya no tenemos vida (Guerrero, 152).

El detonante de la trama principal, la primera gran acción de Anastasio, modifica significativamente el *status quo* y plantea una enorme situación conflictiva que concederá que la historia se desarrolle a partir de diversos giros dramáticos. El acontecimiento permite plantearnos lo siguiente: ¿Es posible presentar una obra de teatro sin actores, escenografía, técnicos y capacidad de gestión? El sentido común nos respondería negativamente, con lo cual coloca a los personajes en complejas dificultades para alcanzar su objetivo.

Algo similar sucede con la segunda trama. La muerte de Berbiz también admite una pregunta de iguales características a la de la trama principal: ¿Es posible recuperar el legado artístico de Berbiz sin la presencia del artista, la hostilidad del reino y de la poca competencia y capacidad de las ejecutantes? La respuesta que deducimos es al igual desalentadora. Conquistar el objetivo de Kalonice y Azá, supondría vencer una serie de enormes dificultades que necesariamente impliquen un cambio al *status quo*.

Presentar las escenas o eventos de manera lineal y sin cambios, configuraría una historia para el público / lector carente de interés o relevancia. Por eso, es pertinente identificar en una obra dramática los «puntos de giro» (en forma de acción o suceso), que cambien el rumbo del objetivo de una escena. Estos giros aparecen en varios momentos, implican siempre una reacción de los personajes, frustran la expectativa

generada de la escena anterior para instaurar una nueva y conectan un movimiento dramático con el otro (Ceballos, 1995. 264 - 267).

Ambas tramas registran en su estructura muchos giros dramáticos, de los cuales tomaremos tres de cada lado para el análisis. Posterior a la descripción de la acción o suceso seleccionado, reconoceremos la consecuencia que el cambio produce.

El primer giro dramático importante de la trama principal es cuando aparece la constatación de imposibilidad de representación de la obra original (trama oculta).

Agregamos la parte donde aparece el primer giro dramático:

ANASTASIO: O sea no hay nada, no tenemos nada. No hay actores, no hay escenografía, no hay plata, no hay luces... (...) si no tenemos espectáculo, no hay nada que hacer acá (Guerrero, 173).

Ante este hecho, se reconfigura la problemática conflictiva: al no contar con la participación del equipo teatral de la obra original, los personajes deben desistir en el objetivo de presentar la puesta en escena o encontrar un reemplazo. Inmediatamente, los dos personajes femeninos proponen hacer la obra escrita por Nora, reconfigurando un universo de nuevos desafíos y trabajo en equipo. Incluimos el pasaje cuando Nora y Consuelo proponen hacer otra obra a Anastasio:

NORA: Tenemos otra obra y la podemos hacer. No todo está perdido.
(...)

CONSUELO: Una obra escrita por una joven dramaturga: ¡Nora!

ANASTASIO: (...) muéstrenmela y luego se la presentamos al público.
¿Qué cosas necesitan? (Guerrero, 177).

Advertimos la presencia de otro giro dramático significativo, en el momento que los tres personajes sufren un corte de luz en el recinto teatral durante el ensayo de la Obra de Nora. Citamos la parte donde aparece el giro dramático que cambia la luz del recinto teatral:

Se escucha una voz grabada que dice “Segunda llamada” pero se distorsiona. (...) Un corto circuito cruza las luces del escenario y todo queda a oscuras (Guerrero, 184).

El incidente interrumpe el propósito de los personajes de terminar el ensayo e instaura una nueva situación conflictiva: ¿Cómo exhibir una puesta en escena sin suministro eléctrico? Tener el recinto teatral a oscuras supondría abandonar su objetivo o reparar el problema técnico. Anastasio eficientemente encuentra una solución al llevar al escenario una luz conectada a un sector con suministro eléctrico. Entonces, se reconfigura la situación pues ahora deben continuar con el ensayo con iluminación, pero con algunas limitaciones técnicas. Añadimos el momento cuando Anastasio decide continuar con el ensayo en otras condiciones:

Entra Anastasio con un tacho de luz y comienza a colocarlo en el escenario.
(...)

ANASTASIO: ¿Y, qué les parece? Con esto podemos iluminar el estadio nacional. (...) Parece que solo es esta zona. En el pasillo sí había luz.
(...)

NORA: No quisiera caer pesada, pero creo que así nos va a cegar un poco ¿no?

ANASTASIO: Podría llevarla hasta por acá.

CONSUELO: Ya ahí, ni se nos ve. Mejor no ponga nada.

ANASTASIO: Saben qué, ya basta, si son actrices van a tener que soportar un poco de luz en la cara y que se vean como se vean. La luz queda así porque yo lo digo (Guerrero, 191).

El tercer giro dramático importante está relacionado al anuncio automático a las ocho de la noche de tercera llamada que implica un apagón total del recinto teatral. Agregamos este hecho a continuación:

Se escucha una voz grabada que dice “Tercera llamada, la función va a comenzar” y las luces van bajando la intensidad.

CONSUELO: ¡Uy, las ocho!

ANASTASIO: ¿Qué le pasa a la luz?

CONSUELO: De todas formas se iba a enterar.

ANASTASIO: ¿De qué está hablando Nora?

NORA: No queríamos disgustarlo más, pero... en fin... el sistema de luces se apaga automáticamente luego de la tercera llamada (Guerrero, 203).

El anuncio automático de la tercera llamada y la desactivación de la iluminación altera la situación actual: Sin la posibilidad de iluminar el escenario, ya no existe opción de exhibir una puesta en escena para los espectadores. Anastasio reacciona con una reflexión esperanzadora que da por concluida la trama principal. Incluimos el mencionado hecho a continuación:

ANASTASIO: ¿Y el público?

NORA: No sé.

CONSUELO: No sé.

ANASTASIO: ...aunque no sepamos si ha habido público mirando esta obra... quizás, quien sabe, cuando regrese la luz, se escuche algún aplauso... (Guerrero, 204).

Encontramos que, en esta ocasión, conseguir el objeto de deseo se subordina a la existencia del otro. Ellos ya no poseen herramientas continuar accionando, por lo cual

solo quedan con la esperanza de un reconocimiento externo expresado en un aplauso, el reconocimiento del público.

Respecto a la segunda trama, el primer giro dramático destacable de es cuando la reina Kalonice se entera que su sirvienta Azá no pudo reunir las piezas de arte de Berbiz.

Agregamos el momento previamente aludido:

KALONICE: (...) Por fortuna te quedaste con algo. Colgaremos esos cuadros y enmarcaremos ese escrito. Los pondremos en memoria del artista.

AZÁ: No, mi señora reina. Ni los cuadros ni los escritos los tengo en mi poder. Lo siento mucho, mi señora (Guerrero, 181).

El fracaso de la orden de la reina propone un cambio en el contexto actual: Azá no pudo conseguir algo que simbolice el legado del artista, a pesar de su enfrentamiento contra las fuerzas del orden. El objetivo parece perderse para siempre, pero Azá sugiere a modo solución, recabar las frases de Berbiz para componer una canción y así, preservar su memoria. Citamos el pasaje mencionado:

AZÁ: (...) Mi idea se trata de crear una gran canción de cuna... una canción de cuna del artista Berbiz. Recopilaremos por todo el reino las palabras y las frases bellas que mencionaba y cantaba. Iré de casa en casa, de puerta en puerta, de persona en persona y las juntaremos creando una hermosa poesía cantada. Les enseñaremos a todas las madres de Nassekbur a cantarles a sus hijos una bella canción... (Guerrero, 183).

Otro giro dramático que consideramos relevante mencionar, es cuando Kalonice reconoce la incompetencia para construir una canción en base a las palabras y frases de Berbiz recopiladas por Azá. Incluimos el momento aludido:

KALONICE: Son frases... muy bonitas. ¿Cómo vamos a convertirlas en una canción de cuna, si el único artista del reino ha muerto?

AZÁ: Las juntamos todas y deberían cobrar sentido.

KALONICE: Cómo saber cuál irá antes o después.

AZÁ: Mmm... No sé... Quizás, mi reina, necesitamos ayuda.

KALONICE: ¡No hay ayuda Azá! somos solo nosotras la ayuda para el artista. Ya me parecía extraña tu idea.

AZÁ: (Enseñándole unos papeles) Pero si colocamos ésta primero, luego agregamos un poco de ésta, continuamos con estas dos y...

KALONICE: ¡No! ¡Es un disparate! No podemos mezclar palabras al azar y pretender que salga una canción (Guerrero, 196).

Esta reflexión de Kalonice implica una nueva realidad conflictiva: abandonar las palabras y frases de Berbiz por incapacidad para elaborar una canción, supone la pérdida de la última oportunidad para recuperar el legado del artista. La reacción inmediata corresponde a Azá cuando le sugiere a la reina utilizar brujería para conversar con el alma de Berbiz. Agregamos el fragmento presentado:

KALONICE: (...) ¿Traer un muerto? ¡Azá! ¡Vuelve acá! Explicame qué quisiste decir con traer al artista ¿Traer a un muerto? ¿Brujería? ¿Eso es? ¿Sabes lo que le pasa al que practica brujería en el reino? (...) Las leyes del rey son muy claras. Bajo ningún concepto aceptar prácticas de brujería, ni magia de algún tipo que no sea más que la gracia de nuestro Dios.

Azá comienza a irse.

KALONICE (Cont.): ...aunque quebrar una de sus leyes, no hará gran diferencia de todo el daño que el rey ha causado. Primera y única vez que harás esto Azá (Guerrero, 198).

La inclusión de Anastasio como personaje que interprete al espíritu de Berbiz, constituye el tercer giro dramático a destacar. Citamos a continuación este pasaje:

Azá y Kalonice vuelven a esperar, clavan sus miradas molestas a Anastasio que está sentado mirando la escena, pero éste no reacciona.

AZÁ: (Con los ojos abiertos mirando a Anastasio)

Siento su llegada... (Haciendo un gesto, como llamando a Anastasio) ¡Ya lo veo, ya lo veo! A lo lejos

KALONICE: (Con los ojos abiertos mirando a Anastasio) ¡Dios mío, Berbiz! ¡Es él, es él!

AZÁ: (Con los ojos abiertos mirando a Anastasio) ¡Mi reina, viene hacia nosotras!

Anastasio se da cuenta que se refieren a él, se levanta con el texto en la mano y va hacia Azá y Kalonice. En el camino bota el texto y comienza a sonar una música (Guerrero, 202).

Este evento que une ambas tramas, indica un cambio significativo en la situación de desamparo artístico de Kalonice: la aparición y palabras de Berbiz resulta determinante en este momento, pues recae en él, la posibilidad de preservar su legado o perderlo para siempre. Luego de esta intervención, Kalonice y Azá consideran alcanzado su objetivo. Agregamos el pasaje mencionado:

BERBIZ: ...cada gota de aire, cada puñado de agua, y cada ráfaga de tierra encenderá la llama de la pasión del arte que vive en ti.

ANASTASIO: ¡La escucho! ¡La música! Es increíble, es bella, no para de sonar.

AZÁ: ¡Es la canción de cuna! ¡Es una canción de amor! ¡Estamos salvados!

KALONICE: Es tu canción Berbiz, así lo quisiste.

ANASTASIO: ¿Mi canción?

BERBIZ: Sí, es mi canción para ustedes.

KALONICE: ¡Larga vida al arte!

AZÁ: ¡Viva el arte! (Guerrero, 203).

3.1.4 El Título

El título *Representando a...* (2008) sugiere varias interpretaciones y consideramos oportuno incluirlas dentro del presente análisis. A partir del reconocimiento de la sintaxis se va a ir reflexionando las implicancias de sus componentes.

Una de las acepciones de «representar» nos referencia al significado de una ejecución o interpretación de una obra dramática (Real Academia Española, 2014). Esta es una aproximación inmediatamente reconocible, pues utilizar esta palabra como parte del título de esta pieza teatral, deriva ineludible en una vinculación directa.

Un significado adicional de «representar» que resulta pertinente vincular es el siguiente: la sustitución de alguien para desempeñar una función que no le corresponde (Real Academia Española, 2014). En otras palabras, podemos entender que el término se refiere a que una persona ocupa el lugar de otra, la desplaza de su rol primigenio, para cumplir en su nombre labores que no le competen.

Durante el desarrollo de la historia de *Representando a...* (2008) vemos como la dinámica de desplazar al titular encargado, se sucede en todos los personajes: Anastasio representa al director de la obra original; Nora representa a la dramaturga y actriz de la obra original; Consuelo representa a los técnicos y ayudantes ausentes; Kalonice representa los intereses del artista asesinado; Azá representa las necesidades de Kalonice fuera del reino; y Berbiz, en su aparición como espíritu, representa al artista vivo y a su vez, Anastasio representa a Berbiz al interpretarlo.

El empleo de la palabra «representar» en gerundio como forma verbal (representando), nos suscita una sensación de continuidad de la acción. Inferimos que la

representación no solo aparece en tiempo presente, sino que se menciona y se ejecuta a lo largo de toda la obra: Anastasio, Nora y Consuelo intentan reponer una representación escénica que nunca se materializa, luego ensayan una representación escénica a pesar de las dificultades que aparecen. Todas las vicisitudes que viven los tres personajes también son una representación. Recogemos como resultado que esta condición no se detiene en ninguno de los acontecimientos perceptibles.

La colocación a posterior de la preposición «a» anuncia la inclusión de un complemento directo. Sin embargo, este no aparece y es sustituido por unos puntos suspensivos interrumpiendo así el discurso. Más allá de sugerir un estilo jocoso y cómico, truncar la frase alude al acto de representación incompleta, a la ausencia del objetivo final. La observación se vincula estrechamente con la situación que viven los personajes: fracasan escenificar la puesta en escena original y se les complica implementar los ensayos del texto escrito por Nora. En otras palabras, el título alude al conflicto y se relaciona estrechamente con el drama propuesto en la historia.

Los títulos se presentan de manera eficaz cuando estos forma parte de la historia relatada. Más afectivos serían si abarcan dos o más elementos que la obra contiene (McKee, 2013. 118-120). Encontramos en *Representando a...* (2008), según lo expuesto, una correspondencia sustancial con diversos aspectos de la dramaturgia, marcando así el tono de la misma: constantes representaciones inconclusas.

Adicionalmente, aclaramos que, si bien el título tiene puntos de encuentro con los sucesos centrales, no devela ni anticipa el desarrollo de la historia. Para el dramaturgo argentino, Ricardo Halac, los títulos deben solo sugerir lo que el texto dice sin traicionar

su contenido. Estos únicamente son la punta de un iceberg: la obra (Halac, 2007. 284-285).

3.2 Los personajes de la obra

3.2.1 Acciones y objetivos

Como ya habíamos anunciado en el punto 3.1.2 sobre el Conflicto Central, ahora nos abocaremos al análisis de las acciones y objetivos de los personajes. Entendemos que el conflicto dramático se compone por la persecución de un objetivo mediante una acción enfrentado a un obstáculo. El objetivo es el deseo del personaje: cuando en el detonante (3.1.3) se hace consciente el deseo, se emprende diversas acciones para alcanzar lo que busca. El deseo conduce la trama y estimula a que el público anhele que el protagonista triunfe o fracase en su propósito. Conforme avanza la historia dramática, los personajes se someten a mayores presiones, obligándolos a enfrentar dilemas y toma de decisiones gradualmente más concluyentes (Martínez, 2011).

Al final del punto 3.1.2, señalamos que la configuración del conflicto de la trama principal se compone de «presentar una obra teatral», en oposición a «las condiciones precarias e improvisadas del teatro»; y la trama secundaria de «recuperar el arte de Berbiz», en oposición a «las condiciones desfavorables de Nassekbur». Encontramos, entonces que, a partir del detonante, el objetivo de las tramas es similar para todos los personajes ya que se vinculan a un deseo artístico: Nora, Consuelo y Anastasio desean «presentar una obra teatral»; Kalonice, Azá y Berbiz desean «recuperar el arte de

Berbiz». En el desarrollo de La Estructura (3.1) expusimos con varios ejemplos como los protagonistas realizan su objetivo en determinadas acciones.

Consideramos relevante ahora, destacar otros aspectos luego de haber establecido cuál es la persecución del deseo de los personajes. Nos centraremos en los obstáculos y las motivaciones personales, para así evaluar la relevancia del drama trazado para la obra.

3.2.1.1 Obstáculos

Afirmamos que, tal como registramos con anterioridad, los obstáculos impiden o dificultan la realización de los objetivos. La aparición de estos en la historia permite crear una línea de acción reconocible. Acentuaremos para este análisis, algunos obstáculos más significativos, que supongan estar a la altura de la voluntad del deseo que enfrentan los personajes, que generen suspenso, interrogantes y eminentes conflictos (Pallotini, 1983).

Nos alejaremos de lo que resulte ser una pequeña dificultad o malentendido. Distinguiremos los obstáculos externos e internos de cada trama comparativamente, para facilitar la reflexión de la situación conflictiva. Nos referimos a externos, en tanto el personaje se enfrenta a una persona o a un imprevisto de una situación determinada; interno, respecto a aquella situación individual que el personaje debe resolver consigo mismo (McKee, 2013).

Como primera muestra de obstáculo interno, tenemos el de Nora, cuando intenta varias veces presentarse como dramaturga y obtener algún reconocimiento de

Anastasio. Ella nunca consigue expresar con holgura su inquietud, pues su timidez y la excesiva prudencia se anteponen. Al final, cada intento es interrumpido, pero ella no muestra señales de persistencia; por otro lado, está el obstáculo interno de Kalonice en el momento que ella debe luchar contra su propia desesperación y ansiedad de conocer novedades de la huida de Berbiz. La reina encerrada espera a su sirvienta que es el único contacto con el exterior. Cada sonido externo y minuto que pasa, su angustia crece y la lucha interna se complica. Citamos unos fragmentos donde se muestra el obstáculo interno de Nora:

NORA: ¿Dentro de sus cursos... ha llevado, por casualidad algo de dramaturgia?

ANASTASIO: Claro, varios cursos. Algunas cosas de dramaturgia.

NORA: ¡Qué interesante! Fíjese qué casualidad, porque yo tengo un texto que estoy terminando de escribir y-

Entra Consuelo (Guerrero, 159).

NORA: Nos quedamos ya casi al final, cuando la sirvienta le trae a la reina todas las palabras que reunió en el reino.

ANASTASIO: Ok, perfecto. (...)

NORA: ...y casualmente, justo le quería preguntar qué tal le va pareciendo lo que... bueno, hasta ahora quiero decir...

ANASTASIO: Hasta ahora me parece bien.

NORA: Ah, pero, no sea así, adelante alguito, por lo menos lo que ha visto hasta ahora.

ANASTASIO: Preferiría de verdad terminarla.

NORA: Es que, mire, justo le quería preguntar porque hacia el final de la obra tengo un problemita con-

Entra Consuelo (Guerrero, 193).

Citamos el fragmento donde se muestra el obstáculo interno de Kalonice:

KALONICE: Permanezco despacio, suave, sonriendo, sosegada, en silencio...

Se escucha el sonido de unas trompetas.

KALONICE: (Cont.) ¿Victoria? ¿Cantan victoria? Justo en el último suspiro del sol, un sonido tan desgraciadamente inesperado ¡Imposible! ¿Qué más desdichas puede sufrir una ilusión, si cuando uno espera el canto dulce de los ruiseñores, escucha unas trompetas cargadas de venganza e intolerancia? (Guerrero, 150).

Consuelo evidencia un obstáculo interno en el momento que se queda a solas con Nora y Anastasio sale a arreglar el suministro eléctrico. Ella se queja de ensayar en malas condiciones, se muestra insatisfecha, pero debe contener su incomodidad ya que le debe obediencia a Nora; algo parecido sucede con el primer ingreso de Azá al espacio de la reina. Ella se presenta para informar del asesinato de Berbiz, pero no sabe cómo hacerlo, pues quiere evitar entristecer a Kalonice. Así, Azá debe luchar contra su incapacidad de comunicar prudentemente y la obligación de decir la verdad. Citamos el fragmento donde se muestra el obstáculo interno de Consuelo:

CONSUELO: ...y pensar que podríamos estar en la casa de Nora, tranquilos, con un cafecito calentito. (Guerrero, 189).

Citamos el fragmento donde se muestra el obstáculo interno de Azá:

Silencio. Aparece Azá con la cabeza gacha trayéndole algo a la reina Kalonice

KALONICE: (Cont.) No me digas nada, que sentí tus pasos antes de que los dieras ¿Ves? Estoy tranquila, nada me sucede. Tu llegada debe ser un error, pues nada en particular debe traerte por acá... nada que hacer en

esta prisión. Debo retomar a lo que estaba... yo estaba... estaba... (Pausa)
 ¿Ah, Sigues ahí? No ves que este espacio es muy pequeño para compartir el aire... (...) ¡Habla mala mujer, no te quedes callada ante mí que es una falta grave! ¿Dudas? ¿Por qué te demoras en hablar? ¡No! ya no... no digas nada. No debe tener importancia... (...)

Azá le entrega a la reina un pañuelo con sangre.

KALONICE (Cont.): ¿Y esto? Esto es de... ¿Qué significa? ¡Habla! (Guerrero, 151).

Al quedar a oscuras el escenario, Anastasio propone revisar la caja de plomos. En una actitud de líder valiente, se ofrece como parte de la solución. El obstáculo interno se manifiesta luego de que Consuelo lo asuste con el estado deplorable de la caja de plomos. Anastasio entonces siente temor y pide una linterna usando un diminutivo, con lo cual demostraría una merma de la valentía manifestada. Sin embargo, él oculta su inquietud, no pide compañía y va solo a resolver el problema; en el caso de Berbiz, detectamos que poseía una gran creatividad para crear arte en el reino y ganarse la simpatía del pueblo. Pero, por otro lado, hallamos que esa creatividad falla al frustrarse la huida, pues los guardias del rey terminan asesinandolo. No tener la astucia para sobrevivir en un contexto hostil, nos habla de una característica del personaje carente de recursos físicos destacables y de resolver de manera astuta las situaciones de la vida cotidiana, por lo que creemos que esto implica un obstáculo interno. Citamos el fragmento donde se muestra el obstáculo interno de Anastasio:

CONSUELO: Ahí está la caja de luces, en el pasadizo pegadas a la izquierda, si crees que tú puedes... dale.

ANASTASIO: No hay problema con las luces, yo las coloco.

CONSUELO: A mí me da mucho miedo meter la mano ahí, en esa caja de plomos, vieja, sucia, llena de polvo con arañas...

ANASTASIO: Tal vez necesite alguna linternita (Guerrero, 187).

Citamos unos fragmentos donde se hace referencia al obstáculo interno de Berbiz:

KALONICE: (...) Berbiz debe estar a salvo. Casi lo puedo ver huir por el bosque, burlando la guardia, con su sonrisa amplia, pensando con entusiasmo cuál será su próxima aventura artística.. (Guerrero, 151).

KALONICE: (...) Han asesinado a Berbiz. Ha muerto el arte. Ya no tenemos vida (Guerrero, 152).

En cuanto a los ejemplos de obstáculo externo, destacamos la llamada de Nora a los actores para que se reincorporen a la obra original. Si bien ella tiene los medios para comunicarse con ellos, la autoridad para solicitar su presencia y un acuerdo previo, no puede conseguir su objetivo pues no obtiene ningún tipo de respuesta. A pesar de que deja mensajes en sus teléfonos, ellos nunca contestan; en el lado de la trama secundaria, hallamos que las palabras de Berbiz que recogerá Azá, suponen para Kalonice un obstáculo externo. Detectamos que la idea la encandila y le hace evocar situaciones placenteras. Esa característica mágica e hipnotizadora de las palabras, le dificulta reconocer a tiempo que ni ella ni Azá tienen la capacidad artística de componer una canción. Citamos el fragmento donde se muestra el obstáculo externo de Nora:

Nora vuelve a usar el teléfono.

NORA (Cont.): ¿Ricardo? (Contesta una maquina) ...Hola Ricardo, Código rojo, código rojo, apenas recibas este mensaje comunícate conmigo, te habla Nora... (...) ...Juanita, te habla Nora, código rojo, repito, código rojo, apenas puedas comunícate conmigo o ven de frente al teatro, gracias... (...) (Guerrero, 169).

Citamos unos fragmentos donde se muestra el obstáculo externo de Kalonice:

AZÁ: (...) Recopilaremos por todo el reino las palabras y las frases bellas que mencionaba y cantaba. (...) Les enseñaremos a todas las madres de Nassekbur a cantarles a sus hijos una bella canción...
 KALONICE: ... ¡Y así las palabras de Berbiz quedarán inmortalizadas! (...) Creo que es lo más lúcido que te he escuchado decir desde que abriste los ojos, Azá (Guerrero, 183).

Azá le enseña los papeles a Kalonice.

KALONICE: (...) Dime si lograste recopilar alguna canción.
 AZÁ: Canciones no su majestad, pero tengo frases. Son las frases que alguna vez pronunció el artista (lee). (...)
 KALONICE: Son frases... muy bonitas. ¿Cómo vamos a convertirlas en una canción de cuna, si el único artista del reino ha muerto? (Guerrero, 195).

Nora necesita acceder a la cabina de operaciones para tomar control técnico de la sala teatral. Entonces, Consuelo se ofrece a fungir de operadora para contribuir con este fin. Lamentablemente, ella carece de los conocimientos técnicos suficientes y de la llave para abrir la cabina, con lo cual esto se convierte en uno de sus obstáculos externos; por su parte, Azá tiene el encargo de recopilar las obras del artista por todo el reino. Ella, con la ayuda de los sirvientes files a la reina, se enfrenta a los guardias del rey que representan claramente, una barrera, un obstáculo externo. A pesar de sus esfuerzos, fracasa pues no dispone de fuerza y astucia suficiente para burlar a sus opositores. Citamos unos fragmentos donde se muestra el obstáculo externo de Consuelo:

CONSUELO: ¿Y si voy a cabina?
 NORA: ¿Tú sabes luces acaso?
 CONSUELO: Alguito.
 NORA: Bueno, esa es una solución. Adelante.

CONSUELO: Ya, yo voy, pero tú le explicas. O sea, dile que yo no soy profesional ni nada por el estilo y que-

NORA: Ve, encárgate de las luces que yo me encargo de él.

Consuelo Sale (Guerrero, 169).

Entra Consuelo.

CONSUELO: (A Anastasio): Malas noticias, la puerta está cerrada.

ANASTASIO: ¿La puerta? ¿Qué?

CONSUELO: Vaya pensando otra idea brillante, porque no hay quién abra esa puerta.

NORA: (...) ¿Y las llaves de la puerta no las dejaron en la-

CONSUELO: No, se llevaron esas y también las copias del segundo cajoncito (...)

NORA: Uy, pero no hay forma de empujar la puerta por-

CONSUELO: Ya intenté todo con la puerta, no hay forma (Guerrero, 172).

Citamos el fragmento donde se muestra el obstáculo externo de Azá:

AZÁ: Luego de ver todo, decidí huir con los sirvientes, pero fue en vano. Ellos eran un poco torpes para correr, los guardias del palacio nos reconocieron y nos interceptaron en el camino. Golpearon duro a dos que cargaban los cuadros hasta que se los arrebataron. Yo corrí entre los arbustos con el escrito, tan rápido como mis piernas pudieron resistir. Pero fue inútil. Un guardia me alcanzó con un garrotazo en la cabeza. Cuando desperté, ya todo había acabado. Los guardias se llevaron lo que teníamos (Guerrero, 182).

Un obstáculo externo de Anastasio surge cuando trae una luz improvisada para iluminar el escenario y continuar con los ensayos. Nora y Consuelo reclaman por la posición de la luz pues no les agrada. Luego de varios intentos por complacerlas, él les increpa para imponer su posición y así continuar con el ensayo; Como ya hemos mencionado, no hay mucha información sobre Berbiz, pero deducimos que un obstáculo externo se encuentra cuando este aparece como espíritu. En pocas palabras el artista

debe brindar a Kalonice una ruta clara para la composición de la canción de cuna. Por consiguiente, es lógico cuestionarse si en tan corto tiempo las mujeres consiguen entenderlo. Esto se nota, al final, en la confirmación de Berbiz que lo que expresó pertenece a la canción de cuna. Citamos el fragmento donde se muestra el obstáculo externo de Anastasio:

Entra Anastasio con un tacho de luz y comienza a colocarlo en el escenario. (...)

ANASTASIO: (Cuadrando la luz) Ahí creo q está bien ¿no?

NORA: ¿No está muy directa? Tampoco quiero que se me vean mucho las arrugas.

ANASTASIO: ¿Y así?

CONSUELO: Así creo que me veo muy chiquita.

ANASTASIO: Entonces, mejor así.

NORA: No quisiera caer pesada, pero creo que así nos va a cegar un poco ¿no?

ANASTASIO: Podría llevarla hasta por acá.

CONSUELO: Ya, ahí ni se nos ve. Mejor no ponga nada.

ANASTASIO: Saben qué, ya basta, si son actrices van a tener que soportar un poco de luz en la cara y que se vean como se vean. La luz queda así porque yo lo digo.

Anastasio coloca definitivamente la luz en un lugar (Guerrero, 192).

Citamos el fragmento donde se muestra el obstáculo externo de Berbiz:

BERBIZ: ...cada gota de aire, cada puñado de agua, y cada ráfaga de tierra encenderá la llama de la pasión del arte que vive en ti. (...)

AZÁ: ¡Es la canción de cuna! ¡Es una canción de amor! ¡Estamos salvados!

KALONICE: Es tu canción Berbiz, así lo quisiste. (...)

BERBIZ: Sí, es mi canción para ustedes (Guerrero, 203).

Respecto al análisis de obstáculos presentados, encontramos fuertes conexiones entre trama principal y trama secundaria. A través de sus personajes, las particularidades

correlativas de los mismos se unen para generar un sentido de unidad. Así, se genera una comunicación entre historia e historia que, si bien no se explicita en la obra, se halla en la construcción dramática.

Nora y Kalonice, en cuanto obstáculo interno, descubrimos que ambas no se pueden comunicar con ese alguien de quien depende el éxito de su objetivo; en el obstáculo externo, señalamos que los acuerdos que parecen beneficiarlas, terminan por voltearse en su contra. En el análisis interno de Consuelo y Azá deducimos que, al estar subordinadas a una persona, presupone que no puedan expresarse con facilidad y dificulte el éxito de su objetivo; en el externo, evidenciamos que ambas no poseen fortaleza o conocimiento para vencer sus obstáculos. Ellas se enfrentan a los inconvenientes a pesar de saber que hay grandes probabilidades de fracaso.

Anastasio y Berbiz, registran un obstáculo interno al ejecutar una acción con la habilidad que no poseen. De alguna manera pretenden ocultar su carencia, pero ésta termina siendo exteriorizada públicamente; en cuanto a lo externo, ambos personajes están supeditados a la ejecución de otras personas. Es decir, el resultado de su objetivo se encuentra subordinado a los otros personajes y, por consiguiente, deben mantenerse a la expectativa del desempeño y comprensión de los demás.

3.2.1.2 Motivaciones

El dramaturgo plantea diversas interrogantes a resolver sobre el personaje: se apoya en un listado de características o utiliza referencias vividas o va reconociendo la necesidad de agregar información a lo largo del proceso de creación. Particularmente, la

incorporación de la motivación del personaje en el texto dramático, adquiere importancia significativa para la interpretación escénica. Los actores, entre otras herramientas, necesitan el «porqué» de cada momento de su participación en la obra, para hallar una justificación coherente del papel a interpretar. Entendemos entonces, que las razones o motivaciones deben ser claras y relacionadas a la vida del personaje; éstas pueden ser abiertas (lo dicen) o secretas (no la dicen), así como reconocibles en el transcurso de la historia (Alonso de Santos, 1999).

Consideramos pertinente destacar que algunas motivaciones no se llegan a evidenciar del todo en un texto dramático y en algunos casos, quedan planteadas de forma ambigua. Para la identificación precisa de alguna de ellas, es necesario realizar una distinción e interpretación del texto dramático. Encontramos sí, que todas las motivaciones son creadas por el dramaturgo para potenciar las características psicológicas del personaje (Halac, 2007).

En la trama principal de *Representando a...* (2008) los tres personajes se trazan el mismo objetivo como ya hemos mencionado: presentar una obra de teatro. Observamos que, para conseguir el objetivo, a Nora la motiva la inserción dentro del mundo de las artes escénicas como dramaturga: en reiteradas oportunidades le solicita opinión de su texto escrito a Anastasio, considerando que este tiene más conocimientos dramaturgicos que ella y así poder aprender más sobre el oficio. Por su parte, Consuelo es estimulada por su interés en la actuación: no existe en la dramaturgia ningún pasaje donde ella lo exprese, pero su actitud apática para realizar cualquier acción, contrasta con la voluntad positiva que demuestra cuando de actuar se trata; inclusive, en un momento ella se queja porque Nora y Anastasio decidieron recortar los parlamentos de una de sus escenas.

Finalmente, encontramos que la motivación de Anastasio es la oportunidad que se le presenta de reconocimiento como director teatral: sabemos que él es parte del equipo de la obra original, pero con una participación muy accesoria por ser asistente del asistente; Anastasio toma el control de la puesta en escena en ausencia de la dirección, pone a prueba sus conocimientos y asume la responsabilidad de presentar un producto artístico al público.

También en la trama secundaria los tres personajes persiguen un mismo objeto de deseo: recuperar el arte de Berbiz. Primero, percibimos que la motivación de Kalonice está relacionada a honrar la memoria de su amigo: desde el principio vemos a la reina que manifiesta gran preocupación por la vida de Berbiz, valora todo el arte producido por él y se preocupa por que su legado perdure en el reino. Por otra parte, Azá es incitada por la devoción y fidelidad a Kalonice: durante toda la obra se dirige hacia la reina con respeto, obedece sus órdenes y recibe con satisfacción exagerada los pequeños reconocimientos a su labor dedicada. Finalmente, identificamos que Berbiz es motivado por la necesidad de expresar su arte: se hace referencia a alguien de una extensa y multifacética producción artística, lo cual nos hace inferir que se trata de alguien con mucha capacidad e interés de crear.

Advertimos en este análisis que los seis personajes de *Representando a...* (2008) presentan distintas peculiaridades. Si bien los participantes de cada trama persiguen el mismo objetivo, se diferencian en sus motivaciones pues claramente no existe punto de coincidencia. Todos poseen razones individuales para ejecutar sus acciones, razones que impulsan por un determinado interés, el objetivo. Más adelante, comprobaremos cómo

las motivaciones encontradas se relacionan directamente con las características psicológicas de los personajes.

3.2.2 Características de los personajes

Es importante indicar para poder entender al personaje y su carácter que hay situarlo en el contexto de las acciones que lo subordinan. Reconocemos el carácter del personaje en tres dimensiones: fisiológica, sociológica y psicológica. No conocerlos en las tres dimensiones no permite un verdadero acercamiento a los mismos (Ceballos, 1995).

No obstante, en el presente estudio hallamos que las dimensiones fisiológicas y sociológicas se encuentran entre los personajes homologadas. Sin obviar sus particularidades, éstas no suponen diferencia significativa para el conflicto. En cuanto a la dimensión psicológica, registramos diferencias sustanciales que detallaremos más adelante.

Respecto a la fisiología de Nora, Consuelo y Anastasio, solo podríamos convenir que se trata de tres jóvenes adultos, dos mujeres y un hombre; Kalonice y Azá, dos mujeres y Berbiz, un personaje ausente fallecido. No existen pues, mayores rasgos físicos que impliquen alguna particularidad que modifiquen la historia.

En la misma dirección, notamos muy poca evidencia para un análisis sociológico de los personajes. Conocemos que Nora, Consuelo y Anastasio provienen de una clase media y que afrontan una crisis económica proveniente del montaje original. Ninguno de los tres posee una solvencia financiera para solucionar problemas, solo usan su voluntad, habilidad e improvisación. Por otra parte, está Kalonice, una reina encerrada

que ha perdido todo poder de ejecución que su rol ostenta; Azá, la sirvienta humilde, fiel a Kalonice es el único nexo con el mundo del reino exterior; Berbiz, fue el único artista del reino con una obra muy prolífica, pero solo mencionado ya que no tiene participación activa del conflicto (exceptuando su breve participación en espíritu al final de la obra).

Enfocándonos en la dimensión psicológica, descubrimos diversas características en los seis personajes en las cuales consideramos detenernos con minuciosidad. Vale destacar que los caracteres elegidos deben ser estimados como válidos, definidos y claros para ser expuestos a lo largo de toda la resolución (Piga, 2002). Para lo cual señalaremos la evidencia de los mismos a lo largo del texto dramático de cada personaje indicado, contribuyendo así a la definición de su personalidad y descripción individual exacta.

Es razonable inferir que las características psicológicas son numerosas a lo largo de una dramaturgia de considerable longitud. Por ello, seleccionaremos aquellas que distinguimos como sustanciales o imprescindibles para la configuración de una personalidad determinada. Entendemos que la información proporcionada ha de ser relevante en cuanto acompañe a la línea de acción que permita al personaje conseguir su objetivo (Halac, 2007).

Iniciamos con el análisis de Nora, una de las protagonistas de la trama principal. Sostenemos que, a lo largo de la obra, percibimos que ella es una joven indecisa y temerosa. Estas peculiaridades explican en cierta medida el fracaso al sostener la obra original y el abandono del equipo (actores y técnicos). Se espera que el liderazgo del rol de una productora ejecutiva, se distinga contrariamente a la descripción expuesta de su

personalidad. Una obra de teatro requiere de una producción confiable, con decisiones firmes, que delimite un mando claro para todo el equipo. Estas cualidades de Nora son necesarias para aportar en la credibilidad de la propuesta del texto dramático, así debería resultarnos verosímil que el personaje es capaz de hacer lo que hace (McKee, 2013).

El carácter dubitativo de Nora lo reconocemos cuando Anastasio pretende asumir el cargo de jefe y ella no es capaz enfrentarlo. Apenas recuerda haber visto a Anastasio, Consuelo incentiva que se defienda, pero ella parece no saber qué hacer. Citamos el pasaje mencionado:

ANASTASIO: Bueno, Nora. Usted es la productora y yo, por mi parte, represento a la dirección. Eso supone que en ausencia del director y del asistente, yo estoy a la cabeza del montaje...

CONSUELO: ¿Qué? (A Nora) Oye, ¿Tienes que escuchar todo esto?

NORA: Es que... creo que tiene razón.

CONSUELO: ¿Razón? ¿Cómo que tiene razón?

NORA: (A Consuelo en secreto) Sí, Consuelito. Me parece haberlo visto, por lo menos un par de veces en los ensayos.

CONSUELO: Pero eso no lo hace nuestro jefe. Además, ni aparece en el programa de mano (Guerrero, 156).

En otro momento, mientras Anastasio se encuentra afuera resolviendo el problema del suministro eléctrico, Nora y Consuelo discuten la situación de las luces luego de la tercera llamada. Recuerdan que luego de las 8:00m., las luces se apagan automáticamente y ya no conseguirían la manera de remediar el impase por falta de luminotécnicos. En ese instante, la indecisión de Nora vuelve a notarse, pues se le dificulta optar por una solución concreta y segura. Citamos el pasaje mencionado:

CONSUELO: Todavía no le hemos dicho lo que pasa con las luces.

NORA: Sí pues... pero ¿Qué era lo que pasaba?

CONSUELO: ¿No te acuerdas?

NORA: Ya me olvidé. Salimos siempre antes de las ocho.

CONSUELO: ¿No te acuerdas, lo que pasa con las luces, luego de la tercera llamada?

NORA: ¡Uy, verdad!

CONSUELO: ¿Y ahora?

NORA: Entonces el pobre está...

CONSUELO: Pobre no, yo ya le advertí.

NORA: Ahora ya no le podemos decir nada.

CONSUELO: De todas formas se va a enterar. Con esto creo que nos mata.

NORA: ¿Cómo le explico ahora que me falta terminar la escena final?

CONSUELO: No importa, no le decimos, improvisamos algo y le decimos que así acaba la obra.

NORA: ¿Sí? ¿Tú crees? Pero yo no estoy tan segura de que podamos-

CONSUELO: Claro que sí. No te preocupes, yo me encargo. Pero no le digas nada.

NORA: Ya está bien... ¿Y si aun así no nos da tiempo de llegar a la escena final? (Guerrero, 190).

Sostenemos que Nora es un personaje temeroso pues en varios pasajes demuestra una excesiva preocupación al afrontar las consecuencias de la crisis que están viviendo. Ella se considera responsable por lo sucedido y manifiesta su miedo de distintas maneras. Cuando Anastasio evidencia la falta de iluminación, le solicita a Nora que alguien de cabina de controles prenda el sector donde se encuentra él. Sin embargo, ella teme que el desorden y la precariedad de la organización la perjudique en su futuro como artista escénico. Así se lo hace saber a Consuelo, personaje en el que más confía. Citamos el pasaje mencionado:

ANASTASIO: (A la cabina de luces) ¡LUZ DE SALA, LUZ DE SALA!
(A Nora) Un favor, Nora, dile al de la cabina que prenda luz de sala, no veo nada.

NORA: Sí, claro, enseguida.

Anastasio sale.

NORA (Cont.): ¿Ves? ¿Y ahora?

CONSUELO: Por qué te preocupas tanto. Déjalo, le decimos que no hay y se acabó, no hagas nada.

NORA: Claro, nada. Él se va, decepcionado al no ver la obra, un día se encuentra a Paco, le cuenta todo y ya está.

CONSUELO: Tampoco es como que se va a quedar callado.

NORA: Es el acabose ¿Te das cuenta lo que implica todo esto? (...) Consuelo, este señor le va a decir a Paco no solo que no había obra, sino que nosotras no estábamos haciendo nada. Nunca más me van a recomendar para nada, nos botan, nos marcan para siempre... y sobre todo a NUESTRA obra (Guerrero, 168).

Comprobamos, además, el temor de Nora en el recurrente empleo de diminutivos en situaciones difíciles. Deducimos que ella recurre a esa modalidad para suavizar la situación por temor a confrontar directamente con alguien sus ideas. Detectamos este recurso cuando disiente de la apreciación de Consuelo sobre la pertinencia del rol de Anastasio, en la respuesta inmediata de Anastasio para contactarse con los actores y sobre el pedido de reposición de la iluminación general. Citamos los pasajes mencionados:

NORA: (A Consuelo en secreto) Sí, Consuelito. Me parece haberlo visto, por lo menos un par de veces en los ensayos (Guerrero, 157).

ANASTASIO: (...) Nora, por favor, llame a los actores para decirles un par de palabras.

Nora va a salir, pero antes retrocede.

NORA: Es que tenemos un problemita con eso (Guerrero, 164).

ANASTASIO: Nora, ¿Qué fue con las luces? (...)

NORA: Sí, sí, enseguida, ya fue... Ya fue el técnico justo a prenderlas.

ANASTASIO: Ah, ok, perfecto. Es que sin luces no se ve nada.

NORA: Sí, lo sé, ahoritita las ponen (Guerrero, 170).

Por otra parte, identificamos que el personaje de Consuelo es apático y descortés. Al igual que sucede con Nora, se trata de una joven con características opuestas a lo idóneo de una jefa de sala. Se espera de la persona encargada de recibir y ubicar al público en sus asientos, amabilidad, ponderación y prudencia. Las cualidades de Consuelo se hacen notar a lo largo de la obra y contribuyen acrecentar el conflicto, pues quien debe apoyar y mostrar una actitud propositiva, no lo hace. Esto guarda coherencia con la juventud y el hartazgo que tiene el personaje al asumir un rol que no desea.

Luego que Anastasio se presente como el asistente del asistente de dirección, con el objetivo de ser reconocido como miembro del equipo, Consuelo lo desmiente y le pide que se retire. Entendemos que es la actitud incorrecta de un jefe de sala, sobre todo si está en la presencia de la productora ejecutiva que es quien debiera asumir el liderazgo. Citamos el pasaje mencionado:

CONSUELO: O sea... ¿usted es el asistente del asistente de dirección?
ANASTASIO: Algo así...
CONSUELO: ¡Eso no existe! Nora, este tipo nos quiere sorprender. Señor, estamos bastante ocupadas, todavía no damos sala, así que por favor... (Guerrero, 155).

Otro momento donde evidenciamos el ímpetu de Consuelo, es cuando Anastasio alienta a presentar la obra original a pesar del desperfecto técnico. Ella manifiesta abiertamente su discrepancia, pues considera esto como un capricho de Anastasio. Citamos el pasaje mencionado:

ANASTASIO: Ahora se derrotan porque se apagaron las luces ¿No piensan hacer nada más? Todavía nos queda tiempo solo fue la segunda llamada.

CONSUELO: ¿Qué más podemos hacer? No se ve nada, ya no hay luces, se acabó. El público no puede ver el espectáculo con velas.

ANASTASIO: ¿Por qué no?

CONSUELO: Nora, yo sé que quieres que le tenga paciencia, pero no puedo, mejor tú habla con él... (Guerrero, 184).

La apatía de Consuelo se distingue en la ocasión que Anastasio solicita saber sobre la escenografía. Ella no duda en señalar la dirección donde esta se encuentra y advertir que no ayudará a traerla al escenario. Citamos el pasaje mencionado:

ANASTASIO: Está bien, ¿Y qué hay con la escenografía?

CONSUELO: (Señalando para adentro) Ehh... ahí está.

ANASTASIO: Sí claro, asumo que ahí está. Pero quisiera saber por qué no está acá.

CONSUELO: Ahh... yo no la pienso traer, ese hierro feo pesa un montón (Guerrero, 165).

Identificamos, además, que cuando las mujeres esperan que Anastasio solucione el problema técnico, Consuelo se queja. Ella no aporta soluciones y manifiesta su deseo de estar en otro espacio más cómodo. Citamos el pasaje mencionado:

CONSUELO: ...y pensar que podríamos estar en la casa de Nora, tranquilos, con un cafecito calentito (Guerrero, 189).

Dentro de las características importantes que destacamos de Anastasio se encuentran la inexperiencia y el ser desconocido en el ámbito escénico. Si bien es un joven que está estudiando teatro, no posee los conocimientos suficientes como para asumir decisiones solventes para una puesta en escena. Tampoco cuenta con el reconocimiento de ser una pieza fundamental del equipo como para ejercer solventemente su rol de mando. Las

cualidades del personaje acrecientan el conflicto, pues al asumir el rol de director se infiere que estamos frente a un jefe absolutamente improvisado.

Evidenciamos la inexperiencia de Anastasio al finalizar la declamación del poema de Consuelo como posible exhibición escénica. Él considera que, si la obra de Nora no reúne el tiempo suficiente como para un espectáculo, se puede incluir el poema como parte del mismo. Asume con esto, que el público no distinguirá la pertenencia del poema en la puesta en escena. Citamos el pasaje mencionado:

NORA: Como le dije no es la gran cosa, es de mis primeros escritos. Quizás a la escena final le falte algo...

ANASTASIO: No importa, si falta tiempo podemos incluir el poemita ese del Río Azaroso y nadie se da cuenta (Guerrero, 178).

En otra ocasión, se devela la inexperiencia de Anastasio cuando este trae una luz de otro espacio al escenario para continuar con la representación y no sabe de qué ángulo sería más funcional. Las mujeres le reclaman por la correcta posición de la luz y él pierde la paciencia imponiendo su idea a gritos. Citamos el pasaje mencionado:

ANASTASIO: (Cuadrando la luz) Ahí creo q está bien ¿no?

NORA: ¿No está muy directa? Tampoco quiero que se me vean mucho las arrugas.

ANASTASIO: ¿Y así?

CONSUELO: Así creo que me veo muy chiquita.

ANASTASIO: Entonces, mejor así.

NORA: No quisiera caer pesada, pero creo que así nos va a cegar un poco ¿no?

ANASTASIO: Podría llevarla hasta por acá.

CONSUELO: Ya ahí, ni se nos ve. Mejor no ponga nada.

ANASTASIO: Saben qué, ya basta, si son actrices van a tener que soportar un poco de luz en la cara y que se vean como se vean. La luz queda así porque yo lo digo.

Anastasio coloca definitivamente la luz en un lugar (Guerrero, 192).

Anastasio es un joven estudiante de teatro que no tiene mayor reconocimiento. En la obra original no termina siendo un participante fundamental para el desarrollo de los ensayos. Así le hace notar Nora a Consuelo, que reconoce haberlo visto pocas veces en el proceso. Además, colocar su nombre al final del programa de mano, lo convierte en un ayudante accesorio de la puesta en escena. Citamos los pasajes mencionados:

ANASTASIO: Bueno, Nora. Usted es la productora y yo, por mi parte, represento a la dirección. Eso supone que en ausencia del director y del asistente, yo estoy a la cabeza del montaje... (...)

CONSUELO: (A Nora) Oye, ¿Tienes que escuchar todo esto?

NORA: Es que... creo que tiene razón. (...) Me parece haberlo visto, por lo menos un par de veces en los ensayos (Guerrero, 156).

CONSUELO: Bueno, si está, debe aparecer su nombre, y según el programa de mano, todos los que aparecen acá... (Buscando nombres) ...lo conozco, lo conozco... lo conozco y lo conozco. Nada de asistente del asistente...

ANASTASIO: ¿Ha visto ya la parte final? (...)

CONSUELO: En la parte final no hay nada. Solo están los agradecimientos.

ANASTASIO: Exactamente, ahí me encuentras. (...) Página 137, tercera columna de la derecha, en la parte de abajo: Anastasio Rivera.

CONSUELO: ¡Anastasio Rivera! ¡Vaya nombre! Con razón lo mandaron al fondo (Guerrero, 160).

Deducimos que se ignora la presencia de Anastasio en el universo de las artes escénicas. Las circunstancias que se viven en la obra, fuerzan que este personaje funja de director, y por consiguiente, de líder del equipo. Sin embargo, su disminuido reconocimiento le impide obtener el crédito que toda cabeza de grupo debería ostentar. Así lo manifiesta Consuelo, quejándose de su mala suerte al no tener en frente a alguien de renombre. Citamos el pasaje mencionado:

NORA: ¡Vaya qué hombre tan obstinado!

CONSUELO: ¡Terco diría yo! (...) Y a veces ridículo. (...) Una persona que no escuche y que no entienda lo que sucede, no debería trabajar en teatro. (...) Cómo no se nos acercó un director conocido, que nos descubra y vea que somos verdaderas actrices (Guerrero, 187).

Antes de presentar a los otros tres personajes quisiéramos detenernos en situar las características como un aspecto trascendental de la estructura dramática. Ningún elemento de la estructura se trabaja de manera aislada, estos se deben implicar de forma lógica y conexas. En cuanto esté mejor definido y claro el planteamiento del personaje, adquirirán para el público / lector gran relevancia (Martínez, 2011).

Destacamos entonces que esta segunda parte contiene algunas particularidades que conviene comparar con lo expuesto hasta ahora en el punto 3.2.2. Primero, señalamos que Kalonice, Azá y Berbiz no solo son ejecutantes de la trama secundaria, sino que son interpretados por personajes de la trama principal: Nora, Consuelo y Anastasio, respectivamente. Existe razones específicas por las cuales cada uno de ellos encarna a otro: creemos que inconscientemente interpretan a su alter ego o a una proyección de sí mismos.

Por ende, hallamos que las características de los personajes analizados de la trama principal, son directamente proporcionales a los de la trama secundaria pues se tratan de sus opuestos: Nora es indecisa y temerosa, mientras Kalonice es decidida y atrevida; Consuelo es impetuosa y apática, mientras Azá es prudente y servicial; Anastasio es inexperto y desconocido, mientras Berbiz es sabio y reconocido.

La reina Kalonice se muestra decidida luego de recibir la noticia del asesinato de Berbiz, ya que resuelve inmediatamente recopilar las obras del artista. Agregamos el momento aludido:

KALONICE: (...) Pero ese arte debe permanecer en un espacio sagrado, donde los hijos de nuestros hijos puedan apreciarlo. Vamos a llenar el palacio de toda su obra: ¡pintura, escultura, poesía, música! Este palacio será su nueva casa y su memoria quedará intacta. Cada cuadro será colgado en una esquina, será un lugar especial. Su arte será intocable y sobre mi cadáver el rey contradecirá mi decisión (Guerrero, 153).

Igualmente está el momento cuando no encuentra solución a sus problemas con Azá, corta el tema y ordena a que la sirvienta se marche. Citamos el texto que alude a la situación aludida:

KALONICE: Creo haberte ordenado que te marches. Traes problemas, ya los escuché. Pero en ninguna de tus palabras hay una solución. Debe ser porque no existe (Guerrero, 182).

El atrevimiento como característica de la reina se demuestra luego de que Azá le propone recopilar en secreto, a espaldas de los hombres del rey, las frases de Berbiz que alguna vez pronunció. Kalonice no solo accede a esta idea, sino que le indica a su sirvienta dónde buscar las frases, sabiendo que lo que está haciendo va en contra de la ley del reino. Agregamos el momento aludido:

KALONICE: Creo que es lo más lúcido que te he escuchado decir desde que abriste los ojos, Azá.

AZÁ: Muchas gracias mi reina.

KALONICE: ¡Pues qué esperas, adelante! Habla con la bordadora que tiene más de diez hijos, pregúntale bien al herrero que era su amigo

cercano, busca al carpintero que enmarcaba sus cuadros, visita al tonelero; no olvides del sembrador que fue fuente de tantas de sus inspiraciones, pero sobre todo ve a la casa del zapatero donde estuvo escondido por muy buen tiempo. También a la maestra, a la pastora, al escriba, al cura y al cantero que son- (...) (Guerrero, 184).

Así mismo, se confirma el atrevimiento de Kalonice durante el ofrecimiento de Azá de realizar un acto de brujería. A pesar de las prohibiciones del reino, Kalonice acepta esta participación. Agregamos el momento aludido:

KALONICE: (...) Explícame qué quisiste decir con traer al artista ¿Traer a un muerto? ¿Brujería? ¿Eso es? ¿Sabes lo que le pasa al que practica brujería en el reino?

AZÁ: ¡No mi reina! No piense mal de mí.

KALONICE: Las leyes del rey son muy claras. Bajo ningún concepto aceptar prácticas de brujería, (...).

Azá comienza a irse.

KALONICE (Cont.) ...aunque quebrar una de sus leyes, no hará gran diferencia de todo el daño que el rey ha causado. Primera y única vez que harás esto Azá (Guerrero, 198).

Por su parte, Azá se muestra como una mujer prudente en el momento que se acerca a la reina con la noticia de la muerte de Berbiz. La sirvienta no se atreve a verbalizar la tragedia y opta por entregar el pañuelo con sangre dando a entender la pérdida del artista; se da cuenta que la reina necesita de su soporte emocional, y aunque esta la trate mal, debe permanecer a su costado. Agregamos el momento aludido:

KALONICE: ¡Habla mala mujer, no te quedes callada ante mí que es una falta grave! ¿Dudas? ¿Por qué te demoras en hablar? ¡No! ya no... no digas nada. No debe tener importancia... sí, estoy segura, no veo tanta angustia en tu rostro... claro, claro, una noticia tan desgarradora no podríasostenerte en pie tanto tiempo... ¡eso es! Azá, no pierdo el tiempo en trivialidades, así que te ordeno que me dejes sola. (Pausa) ¡Vamos! ¿Qué

esperas? ¿Pretendes torturarme? ¡Eso se paga con la cabeza! Márchate que no necesito piedras en mi camino...

Azá le entrega a la reina un pañuelo con sangre.

KALONICE (Cont.): ¿Y esto? Esto es de... ¿Qué significa? ¡Habla!

Kalonice mira bien el pañuelo.

KALONICE (Cont.): ¡No! mejor no. No digas nada, que ya todo está dicho. ¡Déjame! Necesito estar sola. (...) Esta sangre caliente en mis manos trae la desgracia de una pérdida. Todo se hace noche, desgracia y penumbra. (...) Han asesinado a Berbiz. Ha muerto el arte. Ya no tenemos vida (Guerrero, 152).

Percibimos en varias ocasiones la actitud servicial de Azá. Ésta se muestra en las formas al conducirse a la reina, pues en ellas señala su devoción absoluta a su persona.

Agregamos algunos momentos para demostrar lo aludido:

AZÁ: Perdón mi reina, yo solo obedecía sus órdenes. (...) Lamento ser la portadora de tan mala noticia. Mi reina, comprobada mi lealtad está ante sus demandas por más de una década, nunca he deseado más que alegrías la rodeen y sufro tanto su pena- (...) (Guerrero, 180).

AZÁ: No se enfade mi reina. Entiendo que pueda confundirse esto con una deslealtad o con uno de mis olvidos. Pero le aseguro que eso está muy lejos de ser cierto (Guerrero, 182).

AZÁ: (Agradeciendo) Sabía que mi reina entendería y juro solemnemente aceptar sus órdenes (Guerrero, 199).

Ya hemos mencionado con anterioridad que la participación del personaje Berbiz es muy pequeña. Apenas llegaría al minuto de participación en la obra de duración de 60 minutos. Sin embargo, descubrimos las características de este personaje, no por sus diálogos, sino por la referencia que otros personajes tienen de él.

Descubrimos la cualidad de sabio de Berbiz, a través de la descripción de su persona por parte de la reina luego de enterarse de su fallecimiento. Entendemos que es el único artista del reino, que su producción es cuantiosa y que siempre buscó un efecto transformador con su trabajo. Agregamos el momento aludido:

KALONICE: (...) Berbiz solo pinta con la verdad ¿Qué hubiera sido de un arte sometido a los caprichos del rey? Desdichado Berbiz si no arriesgaba su vida en cada una de sus creaciones. (Pausa) Gran muerte has tenido. Una muerte que da vida. Has inmortalizado en tu arte tantas veces tu nombre. Tú que convertías en belleza cada aspecto cotidiano y hablabas con palabras mágicas (Guerrero, 153).

Berbiz es un personaje reconocido en todo el reino. Esto se comprueba cuando Azá regresa donde Kalonice, luego de haber recopilado las frases que alguna vez pronunció el artista. Ahí podemos dar cuenta que los pobladores recuerdan y apoyan la labor clandestina emprendida por Azá. Agregamos el momento aludido:

AZÁ: (...) Mi reina, traigo las noticias que su voluntad ordenó. Lamento tardar tanto, pero me cercioré de recopilar cabalmente cada palabra del artista. Es extenso el reino de Nassekbur. Ni un día me permití a mí misma descansar hasta cumplir con su cometido

KALONICE: (...) No demores más y veamos esos papeles.

Azá le enseña los papeles a Kalonice.

AZÁ: Éste es del herrero... esta frase, estas otras tres... ésta pertenece a la bordadora... las otras cinco al tonelero, y las que siguen al carpintero... por acá tenemos las del cura, pero están mezcladas con el pastor... (Guerrero, 194).

Luego de lo expuesto, descubrimos que los personajes de la obra tienen una característica adicional, que los vincula estrechamente entre sus correspondientes, de

trama principal a trama secundaria. En cierta medida, se convierte en el elemento que justifica que ambos sean el mismo individuo.

Nora y Kalonice son mujeres sensibles, pues una es dramaturga y vinculada al arte, mientras que la otra aprecia y atesora las creaciones artísticas de Berbiz; Consuelo y Azá con mujeres ingeniosas, ya que ambas se valen de sus ocurrencias para plantear soluciones a percances o a cambios inesperados; Anastasio y Berbiz comparten la cualidad de perseverantes, el primero demostrando mucha tenacidad, no da por perdida la opción de exhibir la puesta en escena, mientras que el otro plantea un arte subversivo y escapa de las injusticias del rey.

Así como las personas, los personajes también cambian a partir de los acontecimientos en los que participan. Es importante mostrar esa transformación a lo largo de la historia, ya que así se comprueba un crecimiento personal y se puede afirmar que lo vivido no fue en vano (Ayckbourn, 2002). Consideramos entonces, que los personajes de la trama principal evolucionan a través del papel que les toca interpretar en la trama secundaria. Esta transformación difícilmente es intencional y no produce un giro radical en ellos, pero sí deducimos que la representación los confronta con los opuestos a su personalidad. Es innegable pensar que luego de asumir un rol distinto, este no afecte en algo sus características originales.

3.2.3 Parlamentos

Representando a... (2008) es una obra con abundantes parlamentos que guían los sucesos de la historia. Consideramos que resulta pertinente para la presente

investigación, detenernos a reflexionar sobre este punto. En anterior oportunidad hemos mencionado sobre la estructura de la dramaturgia y en la mayoría de ejemplos expuestos figuran los textos de cada personaje.

Encontramos que a medida que se suceden los diálogos, se estructura el texto. Coincidentemente, John Howard Lawson, escritor americano vinculado al teatro y cine, sostiene que las estructuras de una dramaturgia siempre guardan estrecha relación con el diálogo y por ende, con el conflicto (Lawson, 1976).

Entendemos que la dramaturgia, a diferencia de otras formas de escritura, sobre todo se distingue por el diálogo, es decir, el empleo del intercambio verbal como recurso predominante. Para ello, el dramaturgo debe escribir un texto sostenido en la palabra, a diferencia de como sucede en la vida, de manera muy elocuente. Además, necesita distinguir los distintos parlamentos de acuerdo a la situación y personajes: extensión de las palabras y capacidad de respuesta (Bentley, 1988).

3.2.3.1 Lenguaje

El empleo de un lenguaje particular en una dramaturgia, aporta significativamente a la generación del drama y al planteamiento de una atmosfera determinada. Su composición no es extraída de la vida, aunque trabajemos un estilo naturalista, ya que siempre será una construcción ficcional cercana a lo literario y no a lo literal. Por ello, el lenguaje está subordinado a las necesidades de la obra y sus recursos tales como tono, estilo, estética y lírica generan congruencia con la historia contada. Entonces, se elimina lo innecesario, trivial, incoherente, retardado y antiestético. Así, se mantienen las

palabras cargadas de intensidad que nos permite evidenciar mejor el drama (Rivera, 1993).

Encontramos la existencia de diversos tipos de parlamentos caracterizados por forma de lenguaje utilizado. Está el «diálogo cotidiano»: cercano a un estilo naturalista, muy cercano al habla habitual de la vida; el «diálogo de prosa poética»: grandilocuente, florido y oratorio, se aleja de la cotidianidad; y el «diálogo de verso retórico»: majestuoso, poético y rítmico (Bentley, 1988).

En *Representando a...* (2008) descubrimos que figuran tres tipos de los lenguajes mencionados: diálogo cotidiano, de prosa poética y de verso retórico. Cada tipo de lenguaje tiene una justificación en relación al argumento de la obra y permite marcar distintos ritmos y tonos, así como un soporte para la generación de un drama verosímil. A continuación, explicaremos cada lenguaje empleado, sus características y posibilidades.

Diálogo cotidiano: encontramos que, a lo largo de toda la trama principal, se utiliza un lenguaje casi naturalista, que imita al de la vida real. Para generar este efecto de habla cotidiana, Nora, Consuelo y Anastasio utilizan frecuentemente frases cortas, las respuestas son inmediatas y las palabras empleadas son de uso común y en orden lógico. Un personaje se extiende en sus parlamentos solo cuando la situación lo amerita. Citamos un momento de la trama principal como muestra del lenguaje empleado:

(...) CONSUELO: ¿Pero si es quien dice ser, por qué no estuvo desde el estreno?

ANASTASIO: Es que tuve que viajar.

CONSUELO: Ah, viajar... Muy bonito, usted de viaje mientras su obra estaba en el abandono.

ANASTASIO: Tuve que hacer un viaje por trabajo. De algo tengo que vivir ¿No?

NORA: Eso es verdad, Consuelo.

CONSUELO (a Nora): Nora, pero eso no significa que le tenemos que hacer caso.

NORA: ¿Bueno, y tú a quién le haces caso?

CONSUELO: A ti, ¿no?

NORA: Entonces, yo te digo que hay que escuchar qué es lo que quiere el señor.

CONSUELO (a Anastasio): Ok, señor, ¿Qué se trae?

ANASTASIO: Bueno... ¿Qué pasó con la estructura de hierro, los costales, el tobogán y la malla? ¿Dónde está la escenografía? ¿Acaso no hay función hoy?

NORA: Sí, siempre hay función.

CONSUELO: La función nunca se cancela.

ANASTASIO: ¿Ah, sí? ¿Y a qué hora pretenden traer todo? ¿A las 7:59?

CONSUELO (a Nora): ¿Y este qué tiene? Nora, por qué no lo matamos y lo tiramos junto con la utilería.

ANASTASIO: ¡¿Qué cosa?!

NORA (a Anastasio): No le haga caso, está jugando. Yo le explico. En la primera semana, nos fue muy bien, se llenaba la sala.

CONSUELO: Uy, pero la segunda... ¡4 gatos!

NORA: Tuvimos que reducir los jefes de sala a... bueno, a Consuelo.

CONSUELO: Selección natural, le dicen.

NORA: ...y en la tercera semana pasó lo que... lo que hoy se ve.

CONSUELO: Nada... absolutamente nada.

ANASTASIO: ¿Y eso qué tiene que ver con la escenografía?

CONSUELO (a Nora): No se da cuenta. (a Anastasio) Ya no viene nadie. No hay público. (...) (Guerrero, 161).

Diálogo de prosa poética: Destacamos que en la trama secundaria se utiliza este tipo de diálogo. Kalonice y Azá utilizan una forma de hablar grandilocuente, cargada de figuras retóricas y abundantes adjetivos como parte de habitual del mundo ficcional. Es pertinente que recordemos que la trama secundaria corresponde al mundo ficcional escrito por Nora. Resulta razonable inferir que este personaje haya construido una dramaturgia a partir de su escasa experiencia en el teatro, con referentes de consagrados clásicos de textos cercanos o anteriores al Siglo XVIII donde el lenguaje empleado de

prosa poética era lo más común. Agregamos dos pasajes de la trama secundaria como ejemplos de lo antes mencionado:

KALONICE: La calma cuando todos pierden la cabeza, es una virtud... orgullosa es la dicha de los que esperan siempre lo supremo... Permanezco despacio, suave, sonriendo, sosegada, en silencio...

Se escucha el sonido de unas trompetas.

KALONICE: (Cont.) ¿Victoria? ¿Cantan victoria? Justo en el último suspiro del sol, un sonido tan desgraciadamente inesperado ¡Imposible! ¿Qué más desdichas puede sufrir una ilusión, si cuando uno espera el canto dulce de los ruiseñores, escucha unas trompetas cargadas de venganza e intolerancia? Una pieza de arte puede desestabilizar a un reino más que mil guerreros.

Silencio.

KALONICE (Cont.): ¿Silencio? No. Ahora el silencio despierta la angustia, ahora la calma se convierte en exaltación y me asalta la necesidad de conocer más de la semejante profecía de las trompetas (...) (Guerrero, 150).

(...) KALONICE: Qué mayor catástrofe puede estar ocurriendo que la que el destino nos obliga a vivir. Piensa bien lo que vas a decir, escoge bien las palabras Azá que mi corazón no soporta más pena.

AZÁ: Lamento ser la portadora de tan mala noticia. Mi reina, comprobada mi lealtad está ante sus demandas por más de una década, nunca he deseado más que alegrías la rodeen y sufro tanto su pena-

KALONICE: Probada está tu lealtad hacia mí, pero en el nombre de Dios, habla de una vez que mi impaciencia no descansa ni un segundo (...) (Guerrero, 180).

Diálogo de verso retórico: Identificamos en Representando a... (2008) dos momentos donde se hace uso de un lenguaje poético. El primero, aunque carece de majestuosidad, se acerca más a esta clasificación, ya que consiste en la declamación de un poema de características rítmicas. En la trama principal, Consuelo propone declamar un poema sencillo llamado «Río Azaroso» para suplir la ausencia de la puesta en

escena. El empleo de un lenguaje particular se justifica dentro de la lógica naturalista cuando una persona representa una poesía hablada. Además, esto permite reafirmar la inexperiencia escénica de los tres personajes, pues se muestran sin saber cómo hacer para salvar la puesta en escena y apelan a lo primero que se les ocurre. Abajo incluimos el momento mencionado:

CONSUELO: ¡Yo sé declamar! ¡Puede ser el del Río Azaroso!

ANASTASIO: ¿El Río Azaroso? ¿Cómo es eso?

CONSUELO: (Declamando apresuradamente)

Río Azaroso que piedras traes,

Lo dejé solito y amarradito,

Y tú te llevaste a mi Ramses.

Cuantas noches de frío he sentido,

Ahogada en llanto estoy,

Sus lamidas en mi cara no olvido.

Río Azaroso, perdona que te mande,

Me quedé sólo con cuatro,

Pero lloro siempre al más grande.

ANASTASIO: Más despacio, más despacio. No entendí nada ¿Quién es este Ramses? Alguien muy querido me imagino. Bueno tenemos que sentir en ti el dolor de esa pérdida.

CONSUELO: ¡Ah ya, claro, fácil! (Declamando con todo el sentimiento posible)

Río Azaroso que piedras traes,

Lo dejé solito y amarradito,

Y tú te llevaste a mi Ramses.

Cuantas noches de frío he sentido,

Ahogada en llanto estoy,

Sus lamidas en mi cara no olvido.

Río Azaroso, perdona que te mande,

Me quedé sólo con cuatro,

Pero lloro siempre al más grande (Guerrero, 174).

La segunda oportunidad que se hace uso de un lenguaje poético, sucede al final de la trama secundaria, pronunciado en las breves palabras de Berbiz. Luego de que las mujeres consiguen invocar al espíritu del artista, este pronuncia unas palabras especiales

que permiten trazar una dirección para crear una canción, y así, salvar el arte en el reino. Es coherente la utilización de este particular lenguaje majestuoso y poético, ya que la expresión de Berbiz ameritaba un tratamiento diferenciado al habla común de Kalonice y Azá. Además, estas frases debieran caracterizar la mística y magia que solo el artista poseía, con lo cual hallamos que la poesía abona con solvencia y verosimilitud. Es importante destacar que esta parte representa al final de la obra donde la trama secundaria se funde con la principal, tal como lo explicamos con anterioridad en el punto 3.1. A continuación, agregamos la cita del pasaje aludido:

Anastasio se da cuenta que se refieren a él, se levanta con el texto en la mano y va hacia Azá y Kalonice. En el camino bota el texto y comienza a sonar una música.

BERBIZ: ...cada gota de aire, cada puñado de agua, y cada ráfaga de tierra encenderá la llama de la pasión del arte que vive en ti.

ANASTASIO: ¡La escucho! ¡La música! Es increíble, es bella, no para de sonar.

AZÁ: ¡Es la canción de cuna! ¡Es una canción de amor! ¡Estamos salvados!

KALONICE: Es tu canción Berbiz, así lo quisiste.

ANASTASIO: ¿Mi canción?

BERBIZ: Sí, es mi canción para ustedes (Guerrero, 203).

Reconocemos que en *Representando a...* (2008) el desarrollo de los lenguajes de «diálogo cotidiano» y «Diálogo de prosa poética» le dan soporte a la obra. Estos posibilitan la existencia de dos universos distintos que terminan convergiendo al final de la obra. La inclusión de un «Diálogo de verso retórico» contribuye a distinguir eventos específicos de los dos lenguajes principales. Resulta pertinente la exposición de

varios lenguajes en una obra donde precisamente el arte y la necesidad de su existencia, es el eje fundamental.

3.2.3.2 Subtextos en diálogos

Advertimos que el subtexto para el personaje representa su deseo y la ocultación del mismo: supone esconder el objetivo y un aumento del conflicto por temor a revelar verdaderas intenciones. Es así, como el personaje utiliza el subtexto como estrategia para conseguir sus fines. Esto permite que el público / lector genere una intriga sobre lo dicho y descubra lo que esconden realmente sus parlamentos (Martínez, 2011).

Incluimos algunos ejemplos como uso de este recurso en *Representando a...* (2008). Resultaría innecesariamente extenso incluir todos los momentos donde hay presencia del subtexto, pues la obra dramática está configurada en su mayoría de textos con el ocultamiento de lo que los personajes desean. Todo lo que sucede en el teatro tiene carácter de simbólico y el subtexto contribuye considerablemente en ese sentido. Sí consideramos necesario detenernos en algunos pasajes significativos, pues señalaremos que lo que dicen los personajes no tiene que ver con la verdad o la mentira, sino con su esencia y deseo (Halac, 2007).

En la trama principal, luego de que Anastasio comprenda y exprese que es imposible presentar la obra de teatro, Nora se aferra a continuar con las funciones planteadas. Agregamos la cita correspondiente y luego nos centraremos en las palabras de Nora:

ANASTASIO: ¿Y no se les ha ocurrido suspender las funciones?

NORA: ¡No! Eso nunca. Estamos esperando al público (Guerrero, 163).

Inferimos sobre la primera parte del texto de Nora, «¡No! Eso nunca.», que pretende negar la posibilidad de abandonar sus labores. Ella sostiene la idea que todavía, Nora y Consuelo, son útiles para la puesta en escena. Sobre la segunda parte, «Estamos esperando al público», remarca que se encuentran realizando una tarea importante. El público / lector en esta parte de la historia ya sabe que Nora y Consuelo han estado jugando a actuar de Kalonice y Azá, respectivamente. Es lógico inferir que la labor importante que Nora defiende, está vinculada directamente a la representación de la trama secundaria.

Luego de la interrupción del suministro eléctrico, en el desarrollo de la trama principal, los personajes reaccionan con sorpresa, pero con diferentes matices. Nora y Consuelo quieren abandonar la sala para continuar ensayando en otra parte, mientras que Anastasio quiere arreglar el problema técnico. Entonces, Anastasio insistentemente, les pregunta a las mujeres por la ubicación de la caja de luces y los materiales para que él mismo repare el corte de las luces. Al sugerir revisar la caja de plomos que permite el correcto funcionamiento de la iluminación del escenario, Consuelo le responde de la siguiente manera:

CONSUELO: Uy, no hay plomos de repuesto (Guerrero, 186).

Deducimos que la negativa de la existencia de plomos antecedida por una interjección de asombro, no tiene una función informativa, sino la evidencia de un subtexto. Conocemos con anterioridad los reparos que Consuelo siente ante la presencia

de Anastasio, como en una de las partes cuando ella intenta deshacerse de él tratándolo de impostor. Consecuentemente, esta frase implica desestimar y frenar el ímpetu de Anastasio, más aún cuando su respuesta sucede sin que ella se haya cerciorado de la presencia de repuestos de plomo. La frase de Consuelo trasluce las ganas de deshacerse de Anastasio para continuar los ensayos en otra parte.

Más avanzada la trama principal, figura un pasaje donde Anastasio trae una luz improvisada al escenario y la coloca en un lugar para iluminar a las actrices y así continuar con los ensayos. Sin embargo, Nora y Consuelo le reclaman varias veces por la posición que no las favorece. Anastasio, cansado de tantos reclamos les increpa su actitud e impone la posición de la luz que él considera pertinente. A continuación, citamos el texto de Anastasio:

ANASTASIO: Saben qué, ya basta, si son actrices van a tener que soportar un poco de luz en la cara y que se vean como se vean. La luz queda así porque yo lo digo.

Anastasio coloca definitivamente la luz en un lugar (Guerrero, 192).

Interpretamos que el reclamo de Anastasio a las actrices esconde varias intenciones que superan un simple reclamo. En contraste con las anteriores participaciones, nunca habíamos apreciado a este personaje increpar a otro, con lo cual en este texto aporta en aclarar que él es la nueva autoridad. Por otro lado, está la necesidad de retomar los ensayos antes de que llegue el público y dejar de lado el impase técnico. Por eso, Anastasio apela al sentido de vocación que debe tener una actriz y a la imposición de autoridad.

Por otra parte, en la trama secundaria, aparece un texto donde Kalonice se lamenta, luego de que Azá informe que fracasó en recopilar las obras del artista. La reina le pide a Azá marcharse y reafirma que permanecerá encerrada en su prisión. A continuación, el texto de Kalonice aludido:

KALONICE: Esto es una catástrofe. No hay nada más que hacer, Azá. Puedes marcharte. Yo me quedaré encerrada en esta prisión (Guerrero, 182).

En un análisis del subtexto, encontramos que la reina sabe que la sirvienta es su única ayudante y que buscará todos los medios posibles para no defraudarla. Deducimos entonces, que lo que hace el personaje en estas líneas, es pedir ayuda y toda la sensación de desesperanza que manifiesta es una manera de presionar a Azá. Inclusive, parte del enunciado, de acuerdo a la revisión realizada, es coherentemente asumirla a la inversa. Por ejemplo: «No hay nada más que hacer, Azá» por «haz algo, Azá» o también «Puedes marcharte» por «Debes quedarte».

Más adelante en la trama secundaria, Azá le ofrece a la reina una solución para crear la canción de cuna. Este consiste en traer al propio artista para que las ayude en su objetivo. Sin embargo, existe una condición implícita para que esto suceda, pues al no estar vivo el artista, deberían invocar su espíritu por medio de la brujería. El parlamento de Azá es el siguiente:

AZÁ: Mi cansancio no toca mi lucidez. Le ofrezco traer al propio artista. Solo él podrá ayudarnos (Guerrero, 198).

En una interpretación del subtexto, entendemos que, si lo dividimos en tres partes, comprenderemos mejor la intención de la sirvienta. Al decir «Mi cansancio no toca mi lucidez» implica que a pesar de la presión sometida y lo antes vivido, lo que va a proponer a continuación es algo verdaderamente serio. Luego, expone «Le ofrezco traer al propio artista», que podría entenderse por el contexto en un plan para realizar un acto de brujería o mágico que permita comunicarse con alguien ya fallecido. Finalmente, al concluir con «Solo él podrá ayudarnos» limita a que la sesión de espiritismo es la única opción para tener éxito.

Hacia el final de la trama secundaria figuran las palabras que pronuncia Berbiz traído como espíritu en medio de un ritual de brujería. Estas se convierten la fórmula mágica para salvar el arte del reino. Es importante resaltar, que lo expresado por Berbiz posee un carácter enigmático ya que no es tan sencillo de comprender. Como hemos indicado con anterioridad, los parlamentos de Berbiz corresponden a un lenguaje poético, más cercano a la poesía. Citamos a continuación el texto aludido:

BERBIZ: ...cada gota de aire, cada puñado de agua, y cada ráfaga de tierra encenderá la llama de la pasión del arte que vive en ti (Guerrero, 202).

Inferimos que lo que encierra la frase como subtexto, es que Berbiz apela a que los elementos de la naturaleza son los que van a activar la capacidad artística de cada una de las personas. Es decir, que la solución para la construcción de una canción que salve el arte en el reino, está en las posibilidades de cada uno; solo hace falta percibir la naturaleza con cierta sensibilidad.

Hasta aquí, los ejemplos mostrados permiten entender que los subtextos brindan un tono particular a la pieza dramática. Los intereses de los personajes se esconden en textos que aparentemente tienen otro significado, pero en realidad se utilizan como estrategia para alcanzar sus objetivos. El análisis de descifrar el subtexto, es una práctica que el público / lector debe conseguir a medida que avanza en la obra para la comprensión de la situación planteada. Por consiguiente, la tarea del dramaturgo está enfocada en colocar las pistas suficientes para entender lo que está por debajo del texto, pero a la vez hacer no explícito los fines que los personajes esconden.

3.2.4 Uso de didascalias

Las didascalias son aquellos textos que se incluyen en la dramaturgia, pero que el espectador no observa en la puesta en escena. Es escrito, principalmente, para orientar al lector y a los que trabajan una puesta en escena. Este recurso se utiliza para generar una atmósfera, contribuir con el ritmo y marcar un estilo en la obra. Una de las más recurrentes indicaciones son las pausas y silencios que marcan un corte en el desarrollo de la historia para conseguir una tensión dramática determinada (Alonso de Santos, 1999).

Existen diversos estilos de didascalias y formas de presentarlas. Destacamos dos características que nos permitirán abordar el presente análisis. Están las didascalias sumarias que son breves y concretas; también, están las propulsoras de imágenes, que indica una imagen específica para que se pueda resolver o interpretar en una puesta en escena (Martínez, 2011).

Representando a... (2008) presenta didascalias particulares y escogidas de acuerdo a las necesidades de la historia. La característica común es que todas son de carácter sumario, pues no brindan más información que una referencia práctica de acciones y atmósfera. De igual modo que en el contexto ficcional de la obra hay escasos recursos escénicos, tanto físicos e intelectuales, las indicaciones no pretenden manifestar mayor explicación, por ende, los momentos se construyen principalmente a partir del diálogo de los personajes.

En el siguiente ejemplo, veremos cómo las acotaciones indican las acciones de movimiento y entradas y salidas de los personajes:

CONSUELO: Ya, yo voy pero tú le explicas. O sea, dile que yo no soy profesional ni nada por el estilo y que-
NORA: Ve, encárgate de las luces que yo me encargo de él.

Consuelo sale. Nora vuelve a usar el teléfono.

NORA (Cont.): ¿Ricardo? (Contesta una maquina) ...Hola Ricardo, Código rojo, código rojo, apenas recibas este mensaje comunícate conmigo, te habla Nora...

VOZ DE ADENTRO – ANASTASIO: ¡Luz, luz! ¡No se ve nada!

NORA: ...Juanita, te habla Nora, código rojo, repito, código rojo, apenas puedas comunícate conmigo o ven de frente al teatro, gracias...

Entra Anastasio con gran velocidad.

ANASTASIO: Nora, ¿Qué fue con las luces? (Guerrero, 169).

Aquí vemos cómo resulta importante marcar las entradas y salidas de los personajes. Esto posibilita saber quién se encuentra en escena y cual está ausente. Además, aparece una indicación donde Nora debe usar un teléfono. Nos resultaría imposible entender el contenido del parlamento del personaje, si es que no sabemos con anterioridad que está

hablando por teléfono. Hacia la última indicación, figura la entrada de Anastasio y se agrega «a gran velocidad». Contextualizando la situación, este personaje había salido a traer la escenografía para retomar la puesta en escena original y reclamaba desde lejos iluminación del almacén para poder ver con claridad los objetos a cargar. Sin embargo, la luz nunca se enciende y, presionado por la angustia del poco tiempo, se indica que el personaje Anastasio entra a gran velocidad. Esto aportaría al actor que interprete Anastasio a asumir con mayor urgencia la necesidad de retomar la puesta en escena.

Tal como se mencionó anteriormente, el director y dramaturgo español Agapito Martínez (2011) nos habla de la importancia del uso de las pausas y los silencios en el texto dramático. *Representando a...* (2008) utiliza en varios momentos este recurso que aporta a la tensión del conflicto. Por ejemplo, en plena representación de Kalonice y Azá, llega por primera vez Anastasio reclamando la puesta en escena original y sorprende a las mujeres. Citamos a el momento referido:

ANASTASIO: ¿Qué pasó acá? ¿Dónde está todo? ¿Hoy no hay función?
Silencio.

NORA: Hola. Sí, claro, hoy hay (Guerrero, 155).

El «silencio» aparece entre la llegada de Anastasio y la reacción de Nora. Genera tensión, ya que ante la pregunta de Anastasio por el montaje original se produce una reacción que deja a Nora y Consuelo sin palabras, sin reacción inmediata. La ausencia de diálogo en ese espacio, estimula a inferir que algo fuera de lo común e importante está por suceder. En caso contrario, sin el «silencio» propuesto, no sería verosímil la

respuesta de Nora elaborada e inmediata ante la sorpresa considerable que experimentan.

Es oportuno señalar que también destacan algunas indicaciones ubicadas inmediatamente después del nombre del personaje y antes o dentro de sus parlamentos. La función de las mismas, tiene que ver que lo presentado sucede durante lo dicho en el texto. Aquí figuran estados de ánimos específicos, sorpresas, la direccionalidad a quién se le habla o pequeñas acciones a realizar. A continuación, agregamos unos ejemplos de la obra que grafican lo dicho:

CONSUELO (Decepcionada): Sí claro, justo se saltaron mis líneas de la primera escena (Guerrero, 179).

ANASTASIO: ¿Cómo, ustedes? (Descubriendo) Ah, entonces eso fue lo que vi apenas llegué... (Guerrero, 177).

NORA (Dejando de llamar): Oye, no contesta nadie (Guerrero, 167).

CONSUELO (A Anastasio): Malas noticias, la puerta está cerrada (Guerrero, 172).

En la trama principal se incluye una didascalia que no clasifica dentro de las llamadas sumarias. Aunque es breve, corresponde más al tipo de propulsora de imagen ya que necesita una parte interpretativa para llevarla a cabo por un actor o imaginarla para un lector. Copiamos a cita para luego analizar su significado: “Anastasio sigue pensando con los ojos cerrados” (Guerrero, 181).

Esta indicación se referencia cuando Nora y Consuelo le piden a Anastasio sentir la música de la obra a partir de la imaginación, como una especie de acto de fe. En la historia, es un pasaje particular, pues presenta a Anastasio algo incrédulo o escéptico a

la magia del teatro, y al final de la obra veremos a este personaje inmiscuyéndose totalmente en este nuevo universo. Para colocar una frase sumaria, bastaría solo con apuntar algo como «Anastasio vuelve a cerrar los ojos». Sin embargo, incluir «pensar», cambia el sentido de lo que se quiere decir, pues la forma de ejecutar esa acción está en el terreno de lo subjetivo. Exponer que una persona está pensando en algo, lo involucra de alguna manera y lo aleja de hacer algo por cumplir por la presión de otros. Creemos que mostrar a Anastasio mínimamente involucrado con la magia del teatro, hace más verosímil su inclusión al final como la encarnación de Berbiz.

Representando a... (2008) contiene pocas didascalias y, por consiguiente, la historia se va conociendo casi en su integridad, a través del diálogo de los personajes. Para la elaboración del texto dramático se ha tenido en cuenta, como menciona Martínez (2011), que agregar demasiadas indicaciones, pueden ser obviadas por actores y directores por ser consideradas como invasivas y atentar contra una creatividad escénica particular; además, se ha cuidado que las didascalias se evidencien siempre a través de la acción y / o del diálogo, ya que sino carecerían de relevancia en la dramaturgia.

3.3 Espacio y tiempo

Hablar del espacio y tiempo, nos permite observar la obra desde diferentes ángulos a los expuestos previamente. Según el investigador y teórico teatral chileno, Juan Villegas (1971), abordar los componentes de un aspecto del texto dramático, abre posibilidades amplias de reflexión. La intención del presente análisis no es agotar todo lo que se

pueda referir respecto al tema, sino destacar en el objeto de estudio aquello que consideramos como aporte significativo al drama.

Consideramos que, tal como lo menciona el dramaturgo Ricardo Halac (2007), el tiempo y espacio son componentes inseparables dentro de la propuesta de un texto dramático y que deben ser siempre funcionales a la acción de los personajes. Sin embargo, para facilitar la comprensión de la presente investigación, trataremos los componentes por separado. Nos apoyaremos, tal como hemos venido desarrollando con anterioridad, en ejemplos de la obra *Representando a...* (2008).

3.3.1 Uso del espacio

Tal como se indica en las didascalias iniciales, *Representando a...* (2008) transcurre en dos espacios: en un teatro y en el palacio de Nassekbur. En una primera aproximación, entendemos que en el espacio teatral se desarrolla la trama principal, donde aparecen los personajes Nora, Consuelo y Anastasio; y en el palacio de Nassekbur sucede la trama secundaria, donde aparecen los personajes de Kalonice, Azá y Berbiz. En un análisis más preciso, conociendo el progreso de lo que se sucede en la historia, detectamos que el público / lector solo pueden apreciar a los personajes accionar en un espacio más reducido del mencionado en las didascalias: en la trama principal solo vemos el escenario teatral y en la trama secundaria solo la prisión de la reina. Las acciones externas al escenario teatral y en los alrededores de la prisión, los lectores / espectadores no la atestiguan, solo aparecen referenciadas.

Vale recordar que la escasez, improvisación y crisis que atraviesan los personajes, es un aspecto recurrente a través de la historia. Creemos que el espacio de ambas tramas debe guardar coherencia con la atmósfera que viven los personajes, es por ello la razón del escenario vacío. En la trama principal no hay nada en el escenario (el inmobiliario y utilería de la obra original está guardado en el almacén, nunca se ve); en la secundaria, tampoco hay nada, es una prisión medieval sin ningún tipo de comodidad. Esta idea de espacio incrementa el drama en la obra, ya que los personajes carecen prácticamente de elementos escenográficos o de objetos para ser utilizados como recursos escénicos.

Según el director y dramaturgo español Agapito Martínez (2011), el espacio teatral comprende lo que concretamente existe, pero también nos remite a lo que este simboliza. Si tomamos conciencia que *Representando a...* (2008) se presenta en un escenario teatral, ese espacio va a coincidir inevitablemente con lo propuesto en la trama principal. Además, identificamos que la trama secundaria es una representación que acontece dentro de la trama principal, con lo cual también sería pertinente que el espacio sea un escenario teatral. Deducimos entonces que, a nivel simbólico, la propuesta espacial consiste en el desarrollo de un conflicto dentro de un recinto teatral realizado por dos actrices y un director: una problemática artística desde el interior del teatro, una reflexión de los escénicos sobre su propio quehacer.

A medida que percibimos el avance de las dos tramas de la obra, como explica Martínez (2011), el espacio se convierte en múltiple y fragmentado. Es múltiple en tanto que el mismo espacio es compartido por las dos tramas, sin necesidad de una transformación física particular. Cuando Nora y Consuelo juegan a representar la trama secundaria, Anastasio aparece interrumpiéndolas, con lo cual ellas dejan de ser Kalonice

y Azá. Automáticamente, la zona de la prisión donde estaban las actrices, pasa a ser ahora un escenario teatral (de la trama secundaria a la trama principal). Esto se consigue mediante el reconocimiento de la situación, más no a través de una modificación escenográfica. Del mismo modo, cuando Nora y Consuelo deciden mostrarle a Anastasio la obra que estaban ensayando, automáticamente el espacio deja de ser un escenario teatral para ser la prisión de Kalonice (de la trama principal a la trama secundaria).

El espacio se convierte en fragmentado en varios pasajes de la trama secundaria. Esto lo entendemos en la oportunidad que las mujeres representan a Kalonice y a Azá, ya que Anastasio no sale de escena y lo vemos como un espectador ubicado en la trama principal. Además, hacia el final de la obra, la participación de Berbiz sugiere una entrada y salida de Anastasio en la representación, un ingreso y salida constante de la trama principal a la secundaria.

Según el director y dramaturgo inglés, Alan Ayckbourn (2002), plantear una obra para un escenario único, sin cambios escenográficos, estimula a utilizar elementos propios del lenguaje teatral. Esto se vincula con lo ya antes analizado, pues precisamente, *Representando a...* (2008) propone una valoración de la sencillez en el teatro, que apuesta por una teatralidad complementada por la imaginación del espectador. El propósito del espacio en ambas tramas contribuye a crear una atmósfera que, ante la carencia, la única salida para sacar adelante una puesta en escena es el ingenio desde el lenguaje teatral.

3.3.2 El recurso del tiempo

Realizar un análisis del recurso del tiempo resulta valioso para comprender cómo estas elecciones contribuyen a la manifestación y refuerzo del drama en la obra. Villegas (1971) explica que el momento de un acontecimiento y su ubicación en el texto, cobra gran relevancia para los fines de un dramaturgo. Hay parte de la historia de una obra alude a hechos anteriores que el público / lector no observa, pero que se asume que sí sucedieron. Del escritor depende qué fragmento mostrar y cual ocultar.

Creemos relevante mostrar un conflicto ya empezado o a punto de estallar que uno que se encuentra distante de ocurrir. Muestra de ello es la elección de cuando comienza la obra *Representando a...* (2008), y por consiguiente el inicio de ambas tramas. Citamos el fragmento inicial para luego entender qué está sucediendo en cada trama:

ACTO UNICO

Escena uno

La reina KALONICE aparece sola. No hay nada en el espacio.

KALONICE: La calma cuando todos pierden la cabeza, es una virtud... orgullosa es la dicha de los que esperan siempre lo supremo... Permanezco despacio, suave, sonriendo, sosegada, en silencio...

Se escucha el sonido de unas trompetas.

KALONICE (Cont.): ¿Victoria? ¿Cantan victoria? Justo en el último suspiro del sol, un sonido tan desgraciadamente inesperado ¡Imposible! ¿Qué más desdichas puede sufrir una ilusión, si cuando uno espera el canto dulce de los ruiseñores, escucha unas trompetas cargadas de venganza e intolerancia? Una pieza de arte puede desestabilizar a un reino más que mil guerreros.

Silencio.

KALONICE (Cont.): ¿Silencio? No. Ahora el silencio despierta la angustia, ahora la calma se convierte en exaltación y me asalta la necesidad de conocer más de la semejante profecía de las trompetas (Pausa) ¡Azá! ¡Azá! ¿Dónde se habrá metido esta muchacha cuando más falta hace? ¡Azá!. La mayor penitencia es tener a los pies el reino de Nassekbur y no salir de estas cuatro paredes. Vivo presa de las injusticias del rey, pero jamás quebrará mi voluntad... ¡Azá!... ¿Habrá sido descubierta? ¿Qué le pueden haber hecho? ¡Pobre muchacha! Fiel como ninguna... informante de todo, concedora de nada ¿Y Berbiz? ¿Cómo saber el destino de Berbiz sin su ayuda? (Pausa) ¡No! ¡Basta, basta! Azá debe encontrarse bien y en cualquier momento irrumpirá con su alegría para confirmar que todo ha salido como habíamos pensado... Azá no llega... esa debe ser una buena señal (...) (Guerrero, 150).

Desde el punto de vista de la trama principal, apreciamos a Nora interpretando a Kalonice y a Consuelo esperando entrar a escena como Azá (ella todavía no ingresa en el fragmento citado). Sobre los hechos anteriores podemos señalar que la obra original se encuentra paralizada por la poca afluencia de espectadores y por el abandono del resto equipo de trabajadores de la puesta en escena. Evidenciamos así, que el conflicto ya está iniciado: por un lado, está la necesidad de presentar un espectáculo y por otro, unas mujeres con voluntad de actuar en el teatro, pero sin recursos para hacerlo. Mientras Nora y Consuelo esperan la llegada del público van ensayado otra obra. El conflicto se encuentra pasivo, pues no hay quien impulse la necesidad de presentar el espectáculo original. En ese contexto, la aparición de Anastasio cobra importancia significativa, pues permite que este personaje asuma la fuerza que faltaba: querer presentar la puesta en escena original.

Por lado de la trama secundaria, distinguimos a la reina Kalonice preocupada por el destino de su amigo Berbiz. Ella se encuentra en un espacio del cual no puede salir y espera las noticias que su sirvienta Azá pueda brindar del exterior. Por lo que dice,

deducimos que Kalonice es un personaje, sensible y angustiado pues constantemente reconoce las virtudes del artista, le afecta todo lo que acontece a su alrededor y se muestra con sentimientos contrariados. Entendemos que los sucesos hacen referencia a un pasado donde Berbiz creaba arte en el reino, apadrinado por Kalonice. En ese contexto, el rey, llevado por los celos, manda a encerrar a la reina y a perseguir a Berbiz para asesinarlo. En esta trama, también presumimos que el conflicto está iniciado. Un personaje necesita saber la noticia de un amigo, pero no puede averiguarlo por estar confinado en una prisión. Además, quien debe informar sobre la huida, no aparece. En esa circunstancia, posterior al fragmento citado, la llegada de Azá es fundamental pues es ella quién trae la noticia del destino del artista. Así, el conflicto se acrecienta al tener la fuerza que faltaba y que completaría el misterio del paradero de Berbiz.

El dramaturgo peruano, Alonso Alegría (1987), distingue entre el tiempo real y el tiempo ficticio. El tiempo real corresponde al mismo que discurre en nuestra vida cotidiana; en cambio, el tiempo ficticio es aquel que sucede dentro de la convención de una historia ficcional. En *Representando a...* (2008) la trama principal coincide el tiempo ficticio con el tiempo real. Las acciones que demoran en la vida cotidiana, demoran lo mismo en la trama principal. Por ejemplo, cuando Anastasio sale a revisar los plomos de la caja de luz, ese lapso de tiempo será igual o muy parecido al que una persona en la realidad ejecute esa misma acción. Esa sensación que el público / lector presente del transcurso del tiempo, contribuye a la angustia por exhibir cuanto antes una obra de teatro, ya que los posibles espectadores pueden aparecer en cualquier instante.

Casi al inicio de la obra, luego de que Anastasio irrumpa la representación de la trama secundaria, entendemos que su aparición es para presenciar la puesta en escena original. Es decir, deducimos que el personaje llega unos minutos antes de la hora que debería iniciar la función teatral, minutos antes de las 8:00pm, para así apreciar el espectáculo. Si tomamos en cuenta, que Anastasio es o ha sido parte del equipo de dirección de la obra original, es lógico concluir que este llegaría al recinto teatral, inclusive antes que un espectador regular. Entonces, inferimos que el personaje llega una hora antes de las 8:00pm, sobre las 7:00pm. La historia concluye aproximadamente a las 8:00pm por el anuncio de la tercera llamada y la referencia que los mismos personajes exponen. Este cálculo de tiempo es igual a la duración general de la obra *Representando a...* (2008), ya sea en su versión de montaje en el 2008 por L. Javier Guerrero E. o por una lectura ininterrumpida de todos los parlamentos.

En el caso de la trama secundaria, el uso del tiempo no es el mismo que el de la trama principal. El tiempo de la trama secundaria no coincide con el tiempo real. Desde la primera escena donde vemos a Kalonice esperando noticias de Berbiz hasta el fin del ritual de espiritismo, creemos que han transcurrido varios días. Por ejemplo, la reina ordena a su sirvienta que recupere las obras del artista y esta emprende la búsqueda por diversos lugares del reino; luego, la misma reina le encarga a Azá que recoja las frases que alguna vez pronunció Berbiz en casa de los pobladores. Suponemos que ambas búsquedas han durado algunos días para que se obtenga los resultados que la sirvienta finalmente presenta.

Una de las dificultades que encontramos en la dramaturgia al introducir dos tramas que se entrelazan con distinto uso de tiempo, es el paso de un momento a otro, las

elipsis, esos momentos que no se perciben y solo se aluden. En el concepto de Alegría (1987), las elipsis son esos saltos en el tiempo que permiten al público / lector entender que han pasado horas, días, minutos, años, etc, con una interrupción en línea de lo que se está contando. Uno de los recursos más comunes para conseguir una elipsis, es pasar a otra escena con un corte en la acción. Sin embargo, la trama secundaria no puede incluir una convención de elipsis ya que está adscrita a la lógica de la trama principal; como mencionamos con anterioridad, la trama principal se caracteriza por ser parte de una realidad cotidiana, cercana a las reglas del realismo. Esa es la problemática hallada, pues si la trama principal sucede en tiempo real, no sería válido utilizar elipsis.

Para generar las elipsis necesarias en la trama secundaria se emplearon intervalos. Estos sobrevienen por las interrupciones naturales justificadas dentro del realismo de la trama principal. Vamos a ir analizando cada una de las elipsis para reconocer cual fue la estrategia aplicada en la dramaturgia.

La primera interrupción de la trama secundaria figura en la llegada de Anastasio al recinto teatral. Esta sucede cuando Kalonice instruí a Azá sobre como recoger las obras del artista. Si bien la escena no culmina, se entiende que la tarea ya fue encargada. Luego, continúa la situación de la trama principal, el público / lector queda a la expectativa que la próxima vez que vea la historia de la trama secundaria, la sirvienta tendrá novedades de su búsqueda. En efecto, la próxima vez que la obra de Nora es representada, ya sabemos que Azá, luego de algunos días, fracasó en su labor. En otras palabras, el primer fragmento de la trama principal, sirve como elipsis para la trama secundaria.

La segunda y última elipsis que observamos, es cuando Kalonice informa a Azá dónde ubicar las palabras que alguna vez Berbiz pronunció. Este suceso es interrumpido por un desperfecto eléctrico y las luces del teatro se apagan. Una vez más, un hecho de la realidad de la trama principal, ingresa a la trama secundaria para generar una elipsis. Deducimos que, tal como es verificable más adelante en la historia, la próxima ocasión que se interprete la obra de Nora, Azá tendrá novedades sobre su encargo, pues asumimos que ya habrán transcurrido unos días.

Las elipsis en la obra nos permiten percibir el paso del tiempo de la trama secundaria. Estas aportan al drama en la resolución de la expectativa generada en las escenas. Sin la existencia de ellas, sería imposible avanzar con los hechos de la obra. Las interrupciones surgen como casualidades de la trama principal. Sin embargo, estas son causalidades encubiertas que permiten una coherencia en la ilación de los sucesos de historia en la obra de Nora.

CONCLUSIONES

1. Las marcas del drama permiten reconocer dos aspectos en *Representando a...* (2008): a) el drama determina la complejidad de la obra escrita. Los recursos propios de la dramaturgia y del desempeño general de la escritura se subordinan al drama o conflicto planteado. Así, el drama se potencia y desarrolla. b) El drama permite estructurar la puesta en escena. Los encargados de interpretar una dramaturgia con fines de realizar un montaje escénico, utilizan el drama como eje principal del trabajo escénico y como una guía para ordenar los sucesos de la historia a contar.
2. Composición de las tramas: hallamos en *Representado a...* (2008) dos tramas enlazadas que se van contando por partes, una detrás de la otra. En la trama principal participan personajes en un tiempo actual; la secundaria consiste es una obra de teatro representada por los mismos personajes de la trama principal, pero ubicada en un contexto medieval. Así mismo, hay referencia a una trama oculta en algunos pasajes de la trama principal que alude a otra obra de teatro que nunca se pudo representar.
3. Conflicto central: identificamos que tanto la trama principal como la trama secundaria se conectan con un conflicto principal tal como «manifestar arte en un contexto adverso». A pesar de que en cada trama los sucesos y personajes se muestran distintos, la naturaleza del conflicto es la misma.
4. Detonantes y giros dramáticos significativos: observamos que en ambas tramas figuran detonantes y giros dramáticos independientes. Sin embargo, avanzada la

obra *Representado a...* (2008) sucede un giro dramático que afecta las dos realidades expuestas uniéndolas como una sola historia.

5. El título: descubrimos que el nombre *Representado a...* (2008) sugiere una característica sustancial de ambas tramas como constantes representaciones inconclusas.
6. Acciones y objetivos: encontramos que parte de la configuración dramática de los personajes de la obra *Representado a...* (2008) están correlacionados entre la trama principal y la secundaria. Específicamente esto se observa en los obstáculos internos y objetivos, mas no en el caso de las motivaciones de los personajes.
7. Características de los personajes: hallamos que las características de los personajes de la trama principal, son directamente proporcionales a las de la trama secundaria pues unas son las opuestas de las otras. Esta particularidad da sustento a que los personajes de la trama principal interpreten los de la trama secundaria.
8. Parlamentos: en *Representando a...* (2008) hallamos tres tipos de lenguajes: «diálogo cotidiano» para la trama principal, de «prosa poética» para la trama secundaria y de «verso retórico» para el rito mágico. Cada tipo de lenguaje tiene una justificación en relación a la trama de la obra y permite marcar distintos ritmos y tonos, así como ser un soporte para la generación de un drama verosímil. Adicionalmente advertimos que, sin importar el tipo de lenguaje, la obra *Representando a...* (2008) está configurada en su mayoría de textos con el ocultamiento de lo que los personajes desean, es decir con subtextos.

9. Uso de didascalias: al igual que la precariedad en el contexto de la historia de *Representando a...* (2008), descubrimos que las didascalias son de carácter sumario, pues no pretenden manifestar mayor explicación; por ende, los momentos se construyen principalmente a partir del diálogo de los personajes.
10. El uso del espacio: reconocemos que en *Representando a...* (2008) figuran espacios distintos y separados de manera predominante para cada trama, múltiple en los pasajes que ambas tramas corren en paralelo y fragmentado en el momento que las tramas se mezclan en un solo lugar. Este atributo espacial imposibilita a una puesta en escena cambios escenográficos de un espacio a otro; así, concluimos que desde la dramaturgia se sugiere resolver este tema desde el ingenio propio del lenguaje teatral, situación similar a la que viven los personajes de la obra.
11. El recurso del tiempo: los recursos de tiempo empleados en *Representando a...* (2008) tales como la ubicación de los acontecimientos en la línea de tiempo, la referencias tiempo ficticio coincidente con el tiempo real y las elipsis contribuyen a la manifestación y refuerzo del drama en toda la obra
12. La mayoría de componentes de la obra *Representando a...* (2008) se vinculan directa o indirectamente con el conflicto principal de la historia. Los elementos reconocibles en la dramaturgia son realmente recursos que el escritor ha colocado de manera consciente para ahondar en el drama principal de los personajes. Esta vinculación permite descubrir en la obra una coherencia y lógica causal de los sucesos con el drama.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, C. C. (1994) (2a Ed.). *Análisis del Drama*. México D.F., México: Gaceta.
- Alegría, A. (1987). *Elementos de composición dramática*. Lima, Perú: Quinta Rueda.
- Alonso de Santos, J. (1999) (2a Ed.). *La Escritura Dramática*. Madrid, España: Castalia.
- Ayckbourn, A. (2002). *Arte y oficio del teatro*. Londres, UK: Haydonning.
- Barthes, R. (2003). *Ensayos Críticos*. Buenos Aires, Argentina: Planeta / Seix Barral
- Bentley, E. (1988). *La vida del drama*. México, D.F., México: Paidós.
- Bobes Naves, M. C. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid, España: Arco.
- Brook, (1987). *Provocaciones*. Buenos Aires, Argentina: Fausto.
- Brook, (2004). *Más Allá del Espacio Vacío*. Barcelona, España: Alba.
- Brook, (2012). *El Espacio Vacío*. Barcelona, España: Península.
- Ceballos, E. (1995). *Principios de Construcción Dramática*. México D.F., México: Gaceta.
- Chéjov, A. (2005). *Consejos a un escritor*. Madrid, España: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja.
- Danan, J. (2012) *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México D.F., México: Toma.
- De la Parra, M. A. (1995) *Cartas a un joven dramaturgo*. Santiago de Chile, Chile: Dolmen.
- Dubatti, J. (2008) *Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 2. Escritura teatral y escena: El nuevo concepto de teatro dramático. 2, 7-18*
- Dubatti, J. (2009) *Otro Concepto de Dramaturgia: Agenda Cultural Alma Mater, Universidad de Antioquia, No 158.*
- Eines, J. (2011) *Repetir para no repetir*. Barcelona, España: Gedisa.

- Eines, J. (2015). *Las 25 ventanas*. Barcelona, España: Gedisa.
- García Yebra, V. (1974) *Poética de Aristóteles*. Madrid, España: Gredos.
- Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*. México D.F., México: Siglo Veintiuno.
- Halac, R. (2007). *Escribir Teatro*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor.
- Ionesco, E. (1965). *Notas y Contranotas*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Kane, L. (2005) *Conversaciones con David Mamet*. Barcelona, España: Alba.
- Lawson, J. H. (1976). *Teoría y técnica de la dramaturgia*. La Habana, Cuba: Arte y Literatura.
- Mamet, D. (1998) *Los tres usos del cuchillo*. Barcelona, España: Alba.
- Mamet, D. (2011). *Manifiesto*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Martínez, A. (2011). *Escribir Teatro. Una Guía Práctica para Crear Textos Dramáticos*. Barcelona, España: Alba.
- McKee, R. (2013). *El Guión*. Barcelona, España: Alba.
- Palant, (1968). *Teatro: El Texto Dramático*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Pallottini, R. (1983). *Introducción a la Dramaturgia*. Sao Paulo, Brasil: Editora Brasiliense.
- Pavis, (1996) *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, España: Paidós.
- Pavis, (2000). *Análisis de los espectáculos*. Barcelona, España: Paidós.
- Piga Torres, D. (2002). *Dramaturgia: El Guión Cinematográfico y la Obra Teatral*. Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, España: Espasa Libros.
- Real Academia Española, versión online (2018, 20 de diciembre). www.rae.es
- Rivera, V. A. (1993). *La Composición Dramática*. México D.F., México: Gaceta.
- Ruffini, F. (2010). *El Arte Secreto del Actor*. Lima, Perú: San Marcos.

Stanislavski, K. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona, España: Alba.

Tobias, R. B. (1999). *El Guión y la Trama*. Madrid, España: Ediciones Internacionales Universitarias.

Villegas, J. (1971). *La Interpretación de la obra dramática*. Santiago de Chile, Chile: Editorial Universitaria.

Vogler, C. (2002). *El Viaje del Escritor*. Barcelona, España: Ediciones Robinbook.

ANEXO: Representando a...

L. Javier Guerrero E.

Representando a...

-Comedia-

Sexta versión

Lima

Septiembre de 2008

PERSONAJES:

NORA: Productora ejecutiva. 27 años.

KALONICE: Reina de Nassekbur.

CONSUELO: Jefe de sala. 21 años.

AZÁ: Sirvienta personal de la reina Kalonice.

ANASTASIO: Asistente del asistente de dirección. 28 años.

BERBIZ: Artista del reino.

LUGAR:

Un teatro / Palacio de Nassekbur.

FECHA:

Actual.

*Nora y Kalonice deben ser representadas por la misma actriz.

*Consuelo y Azá deben ser representadas por la misma actriz.

*Anastasio y Berbiz deben ser representados por el mismo actor.

L. Javier Guerrero E.

REPRESENTANDO A...

Comedia

ACTO UNICO

Escena uno

La reina KALONICE aparece sola. No hay nada en el espacio.

KALONICE

La calma cuando todos pierden la cabeza,
es una virtud... orgullosa es la dicha de los
que esperan siempre lo supremo...
Permanezco despacio, suave, sonriendo,
sosegada, en silencio...

Se escucha el sonido de unas trompetas.

KALONICE

(Cont.)

¿Victoria? ¿Cantan victoria? Justo en el
último suspiro del sol, un sonido tan
desgraciadamente inesperado ¡Imposible!
¿Qué más desdichas puede sufrir una
ilusión, si cuando uno espera el canto
dulce de los ruiseñores, escucha unas
trompetas cargadas de venganza e
intolerancia? Una pieza de arte puede
desestabilizar a un reino más que mil
guerreros.

Silencio.

KALONICE (Cont.)

¿Silencio? No. Ahora el silencio despierta la
angustia, ahora la calma se convierte en
exaltación y me asalta la necesidad de
conocer más de la semejante profecía de
las trompetas

(Pausa)

¡Azá! ¡Azá! ¿Dónde se habrá metido esta
muchacha cuando más falta hace? ¡Azá!. La
mayor penitencia es tener a los pies el reino

de Nassekbur y no salir de estas cuatro paredes. Vivo presa de las injusticias del rey, pero jamás quebrará mi voluntad... ¡Azá!... ¿Habrá sido descubierta? ¿Qué le pueden haber hecho? ¡Pobre muchacha! Fiel como ninguna... informante de todo, conoedora de nada ¿Y Berbiz? ¿Cómo saber el destino de Berbiz sin su ayuda?

(Pausa)

¡No! ¡Basta, basta! Azá debe encontrarse bien y en cualquier momento irrumpirá con su alegría para confirmar que todo ha salido como habíamos pensado... Azá no llega... esa debe ser una buena señal. Debe estar ocupada en otros asuntos y Berbiz ya no le debe preocupar. Berbiz debe estar a salvo. Casi lo puedo ver huir por el bosque, burlando la guardia, con su sonrisa amplia, pensando con entusiasmo cuál será su próxima aventura artística... ¡ay Berbiz! Quién tuviera la dicha de conocerte tan bien, no podría alejarse nunca de ti. ¡Azá, no es necesario que vengas! Ya todo está claro. Tu llegada sería la portadora de una mala nueva, así que tu ausencia me asienta bien. La calma retoma su mágico poder inicial y me vuelve a brindar paz y sosiego... todo vuelve a la normalidad, poco a poco, suave, como una brisa en silencio...

Silencio. Aparece Azá con la cabeza gacha trayéndole algo a la reina Kalonice.

KALONICE

(Cont.)

No me digas nada, que sentí tus pasos antes de que los dieras ¿Ves? Estoy tranquila, nada me sucede. Tu llegada debe ser un error, pues nada en particular debe traerte por acá... nada que hacer en esta prisión. Debo retomar a lo que estaba... yo estaba... estaba...

(Pausa)

¿Ah, Sigues ahí? No ves que este espacio es muy pequeño para compartir el aire... vete antes de que... estoy muy ocupada para cualquier cosa que tengas que decir... estoy segura que traes preguntas imprudentes o pedidos sin importancia... y lo siento, pero no puedo atenderte... márchate... márchate y nunca, nunca regreses... ¿No te vas, no? Ten mucho cuidado de mi ira, que en un segundo puedo hacer que desvanezca tu aliento ¿No te das cuenta que no te necesito?

(Pausa)

¡Habla mala mujer, no te quedes callada ante mí que es una falta grave! ¿Dudas? ¿Por qué te demoras en hablar? ¡No! ya no... no digas nada. No debe tener importancia... sí, estoy segura, no veo tanta angustia en tu rostro... claro, claro, una noticia tan desgarradora no podría sostenerte en pie tanto tiempo... ¡eso es! Azá, no pierdo el tiempo en trivialidades, así que te ordeno que me dejes sola.

(Pausa)

¡Vamos! ¿Qué esperas? ¿Pretendes torturarme? ¡Eso se paga con la cabeza! Márchate que no necesito piedras en mi camino...

Azá le entrega a la reina un pañuelo con sangre.

KALONICE (Cont.)

¿Y esto? Esto es de... ¿Qué significa?
¡Habla!

KALONICE mira bien el pañuelo.

KALONICE (Cont.)

¡No! mejor no. No digas nada, que ya todo esta dicho. ¡Déjame! Necesito estar sola.

(Pausa)

Esta sangre caliente en mis manos trae la desgracia de una pérdida. Todo se hace noche, desgracia y penumbra. Recuerdos. Solo quedan recuerdos. Han asesinado a

Berbiz. Ha muerto el arte. Ya no tenemos vida.

(Pausa)

El rey siempre quiso su retrato con peluca púrpura y con zapatos de tacón rojo, pero Berbiz solo pinta con la verdad ¿Qué hubiera sido de un arte sometido a los caprichos del rey? Desdichado Berbiz si no arriesgaba su vida en cada una de sus creaciones.

(Pausa)

Gran muerte has tenido. Una muerte que da vida. Has inmortalizado en tu arte tantas veces tu nombre. Tú que convertías en belleza cada aspecto cotidiano y hablabas con palabras mágicas. Hoy día no se celebrará tu derrota sino tu victoria. Victoria del arte verdadero y hermoso.

(Pausa)

Pero ese arte debe permanecer en un espacio sagrado, donde los hijos de nuestros hijos puedan apreciarlo. Vamos a llenar el palacio de toda su obra: ¡pintura, escultura, poesía, música! Este palacio será su nueva casa y su memoria quedará intacta. Cada cuadro será colgado en una esquina, será un lugar especial. Su arte será intocable y sobre mi cadáver el rey contradecirá mi decisión.

(Pausa)

¡Azá! Ve al pueblo, de casa en casa, de puerta en puerta y pide que te entreguen cada obra de Berbiz que posean. Advierte que en el palacio estarán a buen recaudo, y que yo, la reina Kalonice, estará eternamente agradecida de ese noble gesto. Y a los que se nieguen, ofréceles el doble del precio que pagaron. Y para los que se rehúsen, amenázalos, pues es un mandato de su reina. No me temblará la mano cuando de una causa noble se trate. ¡Ve muchacha! No demores ni un segundo más que el tiempo también nos desampara.

AZÁ se dispone a marcharse. ANASTASIO entra al escenario e interrumpe la representación.

ANASTASIO

¿Qué pasó acá? ¿Dónde está todo? ¿Hoy no hay función?

Silencio.

NORA

Hola. Sí, claro, hoy hay.

ANASTASIO

Hola ¿Qué hacen vestidas así?

NORA

Ah, nada, probando vestuario señor. Tenemos que preparar un poco el espacio... todavía no estábamos esperando al público.

ANASTASIO

Yo no soy cualquier público. ¿No han visto la hora? Es tardísimo.

CONSUELO

¿Y usted quién es?

ANASTASIO

¿Cómo? ¿A caso no sabes quién soy yo?

CONSUELO

(a NORA)

¿No es el director, verdad?

NORA

No.

CONSUELO

Pues, no. No sé quien es.

ANASTASIO

Soy parte del equipo de dirección.

CONSUELO

Ahh, el asistente del director.

ANASTASIO

Bueno, no exactamente. Soy el asistente de Paco.

NORA

¿Paco?... ¿Quién Paco? ¡Ah, paco! ¿Paco?
¿El asistente de dirección Paco?

CONSUELO

O sea... ¿usted es el asistente del asistente de dirección?

ANASTASIO

Algo así...

CONSUELO

¡Eso no existe! Nora, este tipo nos quiere sorprender. Señor, estamos bastante ocupadas, todavía no damos sala, así que por favor...

ANASTASIO

¡Qué atrevimiento!

CONSUELO

Mire, señor, yo soy la jefa de sala, y por lo tanto controlo la entrada del público... así que le pido con mucha amabilidad que se retire.

NORA

¡Consuelo!

ANASTASIO

(A CONSUELO)

Mire, por favor, más respeto

(A NORA)

¿Se encuentra Paco?

NORA

No. Estuvo hace un par de horas pero se fue.

ANASTASIO

¿Y el director?

CONSUELO

¿El director?

(Ríe)

Nunca viene.

NORA

¡Consuelo!

(a ANASTASIO)

Hace unos días dejo de venir. Descuide señor, que ya nos dejaron todo indicado para la función de hoy. Yo le digo a Paco que pasó por acá. Así que... si no se le ofrece nada más...

ANASTASIO

Yo... yo la conozco a usted...

NORA

¿A mí?

ANASTASIO

Usted es la productora ejecutiva.

NORA

Así es...

ANASTASIO

¿Nora, verdad?

NORA

Sí, Nora. Y ella es Consuelo.

ANASTASIO

Bueno, Nora. Usted es la productora y yo, por mi parte, represento a la dirección. Eso supone que en ausencia del director y del asistente, yo estoy a la cabeza del montaje...

CONSUELO

¿Qué?

(A NORA)
Oye, ¿Tienes que escuchar todo esto?

NORA
Es que... creo que tiene razón.

CONSUELO
¿Razón? ¿Cómo que tiene razón?

NORA
(A CONSUELO en secreto)
Sí, Consuelito. Me parece haberlo visto,
por lo menos un par de veces en los
ensayos.

CONSUELO
Pero eso no lo hace nuestro jefe. Además,
ni aparece en el programa de mano.

ANASTASIO
(Escuchó la conversación)
¡Por supuesto que sí!

CONSUELO
Ahh, ¿Ya ves? No hay nadie en este mundo
que sepa más de programas de mano que
yo. Los tengo que repartir todos los días, y
el señor, no aparece.

ANASTASIO
Es una lástima que no sepa leer bien.

CONSUELO
¿No? Ahora mismo lo traigo y me vas a
decir dónde está tu nombre.

NORA
Consuelo, yo no creo que sea necesario...

CONSUELO sale.

NORA (Cont.)
Discúlpela, ella es una chica bien
responsable... lo que pasa es que...

ANASTASIO

Descuide, no hay problema.

NORA

Yo le creo, no hay necesidad.

ANASTASIO

Oh, muchas gracias.

NORA

No hay necesidad que la espere... ya nosotras nos ocupamos de-

ANASTASIO

No, está bien. Yo la espero.

NORA

Claro, como quiera

(Pausa)

¿Y usted... es director?

ANASTASIO

Ah... así es, director, estoy estudiando.

Silencio. Se escucha una voz grabada que dice "Primera llamada"

ANASTASIO

¿Y eso qué fue?

NORA

¿Qué cosa?

ANASTASIO

Ese anuncio.

NORA

¿Anuncio? Yo no escuché nada.

ANASTASIO

Estoy bastante seguro que escuché un anuncio.

NORA

¿Sí?

ANASTASIO

Y decía “primera llamada”.

NORA

¿Sí? ¡Qué raro! No escuché nada.

ANASTASIO

¡Qué raro!

Silencio.

NORA

¿Dentro de sus cursos... ha llevado, por casualidad algo de dramaturgia?

ANASTASIO

Claro, varios cursos. Algunas cosas de dramaturgia.

NORA

¡Qué interesante! Fíjese qué casualidad, porque yo tengo un texto que estoy terminando de escribir y-

Entra CONSUELO con un grueso programa de mano, mirando y leyéndolo.

CONSUELO

Acá está. El misterio se acabó. Aquí en el programa de mano dice... “director”, “asistente”, “el equipo técnico”, bla, bla, bla, y de usted nada.

NORA

¡Consuelo! Si el señor dice que está es porque sí está.

CONSUELO

Bueno, si está debe aparecer su nombre, y según el programa de mano todos los que aparecen acá...

(Buscando nombres)

...lo conozco, lo conozco... lo conozco y lo conozco. Nada de asistente del asistente...

ANASTASIO

¿Ha visto ya la parte final?

CONSUELO

¿Qué parte final?

ANASTASIO

Al final, final.

CONSUELO

En la parte final no hay nada. Solo están los agradecimientos.

ANASTASIO

Exactamente, ahí me encuentras.

CONSUELO

(Buscando)

Pero... ¿en los agradecimientos? Hay un montón de gente.

ANASTASIO

Página 137, tercera columna de la derecha, en la parte de abajo: "Anastasio Rivera".

CONSUELO

¡Anastasio Rivera! ¡Vaya nombre! Con razón lo mandaron al fondo.

ANASTASIO

(No escuchó bien)

¿Perdón?

CONSUELO

Nada, nada.

NORA

(Lee)

"Anastasio Rivera", acá está, todo aclarado.

CONSUELO

¿Pero si es quien dice ser, por qué no estuvo desde el estreno?

ANASTASIO

Es que tuve que viajar.

CONSUELO

Ah, viajar... Muy bonito, usted de viaje mientras su obra estaba en el abandono.

ANASTASIO

Tuve que hacer un viaje por trabajo. De algo tengo que vivir ¿No?

NORA

Eso es verdad, Consuelo.

CONSUELO

(a Nora)

Nora, pero eso no significa que le tenemos que hacer caso.

NORA

¿Bueno, y tú a quién le haces caso?

CONSUELO

A ti, ¿no?

NORA

Entonces, yo te digo que hay que escuchar qué es lo que quiere el señor.

CONSUELO

(A ANASTASIO)

Ok, señor, ¿Qué se trae?

ANASTASIO

Bueno... ¿Qué pasó con la estructura de hierro, los costales, el tobogán y la malla? ¿Dónde está la escenografía? ¿Acaso no hay función hoy?

NORA

Sí, siempre hay función.

CONSUELO

La función nunca se cancela.

ANASTASIO

¿Ah, sí? ¿Y a qué hora pretenden traer todo? ¿A las 7:59?

CONSUELO

(A NORA)

¿Y este qué tiene? Nora, por qué no lo matamos y lo tiramos junto con la utilería.

ANASTASIO

¡¿Qué cosa?!

NORA

(A ANASTASIO)

No le haga caso, está jugando. Yo le explico. En la primera semana, nos fue muy bien, se llenaba la sala.

CONSUELO

Uy, pero la segunda... ¡4 gatos!

NORA

Tuvimos que reducir los jefes de sala a... bueno, a Consuelo.

CONSUELO

Selección natural, le dicen.

NORA

...y en la tercera semana pasó lo que... lo que hoy se ve.

CONSUELO

Nada... absolutamente nada.

ANASTASIO

¿Y eso qué tiene que ver con la escenografía?

CONSUELO

(a NORA)

No se da cuenta.

(a ANASTASIO)

Ya no viene nadie. No hay público.

ANASTASIO

Pero... ¿Cómo así?

CONSUELO

Así es la gente, la gente.

NORA

El público ya no viene a los teatros.

ANASTASIO

¿Y la publicidad?

CONSUELO

La gente, la gente.

NORA

(Ríe)

Con las justas tenemos para darle los pasajes a Consuelo.

ANASTASIO

Pero, no entiendo, con el trabajo que costó hacer la obra, la escenografía, todo...

CONSUELO

La gente.

NORA

Sí, hemos tenido que vender un par de luces para pagarle al teatro.

ANASTASIO

¿Y no se les ha ocurrido suspender las funciones?

NORA

¡No! Eso nunca. Estamos esperando al público.

CONSUELO

La función siempre debe continuar. En cualquier momento pueden llegar.

ANASTASIO

Bien, entonces, con ese espíritu nada está perdido. Llamamos a los actores, armamos la escenografía, bajamos la entrada hasta 50 soles o nos ponemos afuera a ofrecer un 2x1 o 2x3 o qué sé yo, pero esta obra sale sí o sí.

(Pausa)

Nora, por favor, llame a los actores para decirles un par de palabras.

NORA va a salir, pero antes retrocede.

NORA

Es que tenemos un problemita con eso.

CONSUELO

Están indispuestos, con nauseas, diarreas, todo eso, usted sabe...

ANASTASIO

¿Todos?

NORA

No, no, no. Mire, yo le digo la verdad. Lo que pasa es que los actores no están acá. No están en el teatro.

Silencio.

NORA

(Cont.)

Pero pueden venir.

Silencio.

CONSUELO

Vamos, no es tan grave, estamos nosotras.

NORA

Pero pueden venir en cualquier momento. Solo los tengo que llamar. Es que a algunos les salieron trabajitos en la televisión... después de todo, solo cobran la taquilla... y bueno, no le podíamos decir un "NO" rotundo...

ANASTASIO

Claro, claro.

CONSUELO

De algo tenían que vivir...

NORA

Me aseguraron que si viene público o el director o si pasa algo, dejan todo y vienen al toque... solo los tengo que llamar.

NORA saca un celular y comienza a llamar.

ANASTASIO

Está bien, ¿Y qué hay con la escenografía?

CONSUELO

(Señalando para adentro)

Ehh... ahí está.

ANASTASIO

Sí claro, asumo que ahí está. Pero quisiera saber por qué no está acá.

CONSUELO

Ahh... yo no la pienso traer, ese hierro feo pesa un montón.

ANASTASIO

¿Y el jefe de escena?

CONSUELO

Uy, ¿dónde andará ese loco?

ANASTASIO

No hay problema con el hierro, yo lo traigo.

CONSUELO

Ah bueno, si quieres, está en el almacén.
Al fondo a la derecha.

ANASTASIO sale.

CONSUELO

¿Te fijaste en los zapatos del tipo?

NORA

(Sin dejar de intentar comunicarse
por teléfono)

Uff, Sí, pésimo gusto.

CONSUELO

No es que esté mal vestido del todo, el
saquito lo paso, pero ya lo de los zapatos
es "too much".

NORA

(Dejando de llamar)

Oye, no contesta nadie.

CONSUELO

¡Qué feos!

NORA

¿Y ahora? ¡Nos van a despedir!

CONSUELO

Estoy segura que son el único par que
tiene.

NORA

Si conoce bien a Paco debe conocer al
director.

CONSUELO

En su viaje podría haberse comprado un
par de zapatos mejor.

NORA

¡Por supuesto, ya es evidente! Mis días de
productora han acabado.

CONSUELO

Se podría poner algo mejor... digo, por lo menos para venir al teatro.

NORA

Yo hice todo lo posible, pero es que...

VOZ DE ADENTRO - ANASTASIO

¡LUZ, LUZ!

NORA

¡Ay no, la luz!

CONSUELO

¿Qué quiere éste ahora?

NORA

¡Está pidiendo luz, Consuelo, luz!

CONSUELO

¿Qué le vas a hacer? No te preocupes, mejor, ahorita se cansa y se va. Así seguimos con lo nuestro. Me toca hablar a mí.

Aparece ANASTASIO.

ANASTASIO

(A la cabina de luces)

¡LUZ DE SALA, LUZ DE SALA!

(A NORA)

Un favor, Nora, dile al de la cabina que prenda luz de sala, no veo nada.

NORA

Sí, claro, enseguida.

ANASTASIO sale.

NORA (Cont.)

¿Ves? ¿Y ahora?

CONSUELO

Por qué te preocupas tanto. Déjalo, le decimos que no hay y se acabó, no hagas nada.

NORA

Claro, nada. Él se va, decepcionado al no ver la obra, un día se encuentra a Paco, le cuenta todo y ya está.

CONSUELO

Tampoco es como que se va a quedar callado.

NORA

Es el acabose ¿Te das cuenta lo que implica todo esto?

CONSUELO

Mmm... No.

NORA

Consuelo, este señor le va a decir a Paco no solo que no había obra, sino que nosotras no estábamos haciendo nada. Nunca más me van a recomendar para nada, nos botan, nos marcan para siempre... y sobre todo a NUESTRA obra.

CONSUELO

Uy, no ¡Es el acabose!

(Pausa)

¿Y ahora? ¿Qué vamos a hacer? Y si...

NORA

Ni me digas.

CONSUELO

¿Y si voy a cabina?

NORA

¿Tú sabes luces acaso?

CONSUELO

Alguito.

NORA

Bueno, esa es una solución. Adelante.

CONSUELO

Ya, yo voy pero tú le explicas. O sea, dile que yo no soy profesional ni nada por el estilo y que-

NORA

Ve, encárgate de las luces que yo me encargo de él.

CONSUELO Sale. NORA vuelve a usar el teléfono.

NORA (Cont.)

¿Ricardo?

(Contesta una maquina)

...Hola Ricardo, Código rojo, código rojo, apenas recibas este mensaje comunícate conmigo, te habla Nora...

VOZ DE ADENTRO - ANASTASIO

¡Luz, luz! ¡No se ve nada!

NORA

...Juanita, te habla Nora, código rojo, repito, código rojo, apenas puedas comunícate conmigo o ven de frente al teatro, gracias...

Entra ANASTASIO con gran velocidad.

ANASTASIO

Nora, ¿Qué fue con las luces?

NORA

Ah, bueno, sobre las luces...

ANASTASIO

Aja...

NORA

Sí, sí, enseguida, ya fue... Ya fue el técnico justo a prenderlas.

ANASTASIO

Ah, ok, perfecto. Es que sin luces no se ve nada.

NORA

Sí, lo sé, ahoritita las ponen.

ANASTASIO

¿Logro hablar con los actores?

NORA

Ah, sí, sí. Me comuniqué con casi todos. Me dijeron que venían lo más pronto posible.

ANASTASIO

Bueno, por lo menos con algunos actores haremos algo... Esperemos entonces que lleguen rápido.

NORA

Yo creo que sí.

ANASTASIO

Avancemos entonces para cuando lleguen. Hay que sacar este espectáculo cueste lo que cueste.

NORA

Muy bien dicho y yo lo apoyo.

ANASTASIO

¿Y el de las luces?

(A la cabina de luces)

¡LUZ, LUZ! ¡NECESITAMOS LUZ!

(A NORA)

¡Esto de las luces es un problema! Podríamos tener público ahí sentado ahora mismo y nosotros ni enterados porque no vemos nada...una, dos, tres personas o más... ¡la sala llena! y nosotros acá.

Podrían pensar que esta conversación, en este instante, es una obra de teatro ¿Se imagina?

NORA

(Arreglándose)

¿Tanto así? ¿Usted cree?

Entra CONSUELO.

CONSUELO

(A ANASTASIO)

Malas noticias, la puerta está cerrada.

ANASTASIO

¿La puerta? ¿Qué?

CONSUELO

Vaya pensando otra idea brillante, porque no hay quién abra esa puerta.

ANASTASIO

¿Idea? ¿Puerta? ¿De qué habla?

NORA

¿Y las llaves de la puerta no las dejaron en la-

CONSUELO

No, se llevaron esas y también las copias del segundo cajoncito.

ANASTASIO

¿Qué llaves?

NORA

Uy, pero no hay forma de empujar la puerta por-

CONSUELO

Ya intenté todo con la puerta, no hay forma.

ANASTASIO

¿Se puede saber de qué están hablando?

NORA

Es que al técnico se le perdieron las llaves de la cabina, es sólo eso.

ANASTASIO

Ah, ok, yo hablo con el técnico. Él debe saber alguna forma de entrar ahí.

CONSUELO

Nora, ¿Qué técnico? Mire señor no podemos llamar al técnico porque no hay.

ANASTASIO

Pero, Nora, tú me dijiste que el técnico iba a... no entiendo.

NORA

Es que sí, sí estaba yendo.

CONSUELO

Mire señor. Yo soy el técnico.

NORA

Aja, ella es.

ANASTASIO

¡Ah! ¿Tú eres el técnico entonces? ¿Y toda esa cosa de la jefatura de sala?

CONSUELO

No pues, yo no soy el técnico.

ANASTASIO

¿Entonces?

CONSUELO

Pero yo iba a hacer de... ¡Nora! ¿No dijiste que yo...?

NORA

Ay, sí, sí. Ya, de acuerdo
(A ANASTASIO)

Lo que dice Consuelo es verdad. No podemos pagarle al técnico, nadie trabaja gratis. No podemos abrir la cabina y por eso tampoco tenemos luces.

ANASTASIO

No hay luces... está bien, esta bien... todavía se puede. Sí, no es tan grave.

CONSUELO

Exacto, nadie se muere por unas luces tampoco...

ANASTASIO

Con esta luz ponemos a los actores...
(Va mirando el espacio)
Tal vez de este lado para que puedan-

NORA

En el caso de los actores, los llamé y les dejé a algunos un mensaje de voz, pero aun así no creo que vengan a esta hora.

ANASTASIO

O sea no hay nada, no tenemos nada. No hay actores, no hay escenografía, no hay plata, no hay luces...

NORA

Bueno, es que no tenemos nada...

ANASTASIO

Esto es... es... el acabose.

CONSUELO

¡No nos despida, por favor!

ANASTASIO

¿Despedirlas yo? ¡Todos estamos despedidos!

NORA

¿Todos?

ANASTASIO

Lo que quiero decir es que si no tenemos espectáculo, no hay nada que hacer acá.

NORA

Todavía podemos hacer algo... no sé...

ANASTASIO

A menos que alguna de ustedes sepa declamar y por lo menos salvamos el día de hoy con un recital de poemas.

CONSUELO

¡Yo sé declamar! ¡Puede ser el del Río Azaroso!

ANASTASIO

¿El Río Azaroso? ¿Cómo es eso?

CONSUELO

(Declamando apresuradamente)

Río Azaroso que piedras traes,
Lo dejé solito y amarradito,
Y tú te llevaste a mi Ramses.

Cuantas noches de frío he sentido,
Ahogada en llanto estoy,
Sus lamidas en mi cara no olvido.

Río Azaroso, perdona que te mande,
Me quedé sólo con cuatro,
Pero lloro siempre al más grande.

ANASTASIO

Más despacio, más despacio. No entendí nada ¿Quién es este Ramses? Alguien muy querido me imagino. Bueno tenemos que sentir en ti el dolor de esa pérdida.

CONSUELO

¡Ah ya, claro, fácil!

(Declamando con todo el
sentimiento posible)

Río Azaroso que piedras traes,
Lo dejé solito y amarradito,
Y tú te llevaste a mi Ramses.

Cuantas noches de frío he sentido,
Ahogada en llanto estoy,
Sus lamidas en mi cara no olvido.

Río Azaroso, perdona que te mande,
Me quedé sólo con cuatro,
Pero lloro siempre al más grande.

NORA

Mmm... ¿y si es algo así?

(Declamando con sentido)

“Río Azaroso que piedras traes,
Lo dejé solito y amarradito,
Y tú te llevaste a mi Ramses.

Cuantas noches de frío he sentido,
Ahogada en llanto estoy,
Sus lamidas en mi cara no olvido.

Río Azaroso, perdona que te mande,
Me quedé sólo con cuatro,
Pero lloro siempre al más grande.”

ANASTASIO

Creo que Consuelo se acercó más.

NORA

Ah, bueno...

ANASTASIO

(a CONSUELO)

Continúe no más.

CONSUELO

Hasta ahí no más me sé.

ANASTASIO

Pero con eso no llegamos ni al minuto de espectáculo.

CONSUELO

Yo dije que sabía declamar, pero no por horas.

ANASTASIO

¿Qué? ¿Y qué le paso a su perrito ahogado?

CONSUELO

¡Qué perrito! ¡Era su esposo!

ANASTASIO

¡Ah!

NORA

Bueno, no tendremos poemas pero por lo menos tenemos obra.

ANASTASIO

La obra sin actores, sin dinero, sin nada... no gracias.

CONSUELO

¡Esa no! Nora se refiere a que tenemos otra obra.

NORA

Tenemos otra obra y la podemos hacer. No todo está perdido.

ANASTASIO

¿Ah, sí? ¿Pero quienes van a actuar?

CONSUELO

Está viendo a dos actrices.

ANASTASIO

¿Cómo, ustedes?

(Descubriendo)

Ah, entonces eso fue lo que vi apenas llegué...

CONSUELO

Una obra escrita por una joven
dramaturga: ¡Nora!

ANASTASIO

(Impresionado)
¡Caramba!

NORA

Es cierto. No será la gran cosa, pero es
algo... quizá hay algunas cositas, que
deberían ajustarse...

CONSUELO

Si quiere se la contamos ahorita.

NORA

Consuelo, déjalo, tal vez no quiere-

ANASTASIO

No, no, no me la cuenten, muéstrenmela y
luego se la presentamos al público. ¿Qué
cosas necesitan?

NORA

Consuelo, trae lo que hace falta.

CONSUELO sale.

NORA

Por suerte ya nos sabemos la letra.

ANASTASIO

Perfecto, enséñenme y decidimos.

NORA

Como le dije no es la gran cosa, es de mis
primeros escritos. Quizás a la escena final
le falte algo...

ANASTASIO

No importa, si falta tiempo podemos incluir el poemita ese del Río Azaroso y nadie se da cuenta.

CONSUELO trae un cubo con un texto. CONSUELO le entrega el texto a ANASTASIO.

CONSUELO

Esta es la obra.

NORA

Es sobre una reina que acaba de perder al único artista del reino... Fue asesinado por el rey... Entonces la reina...

ANASTASIO

...la reina manda a recolectar toda la obra del artista.

CONSUELO

¿Cómo supo que...

ANASTASIO

Antes de entrar estuve viendo un poco de lo que estaban haciendo.

NORA

Ah, entonces, ¿Prefiere que le mostremos todo o... seguimos donde nos quedamos?

ANASTASIO

No, retomemos... saltemos mejor a la próxima escena. Yo voy siguiéndolas con el texto.

NORA

Ya Consuelo, comencemos entonces...

CONSUELO

(Decepcionada)

Sí claro, justo se saltaron mis líneas de la primera escena.

ANASTASIO

¿Pero su obra no tiene música, han pensado en algo?

NORA

La música nos la imaginamos, la música hay que sentirla, de adentro.

CONSUELO

La música viene de acá...

ANASTASIO

¿Pero no hay un radio un equipo, algo para poner un disco?

CONSUELO

La cabina esta cerrada ¿te acuerdas?

ANASTASIO

Me quieres decir que con mi imaginación puede aparecer una música. Eso no funciona así.

NORA

Por supuesto sí. Pruébelo.

Silencio. ANASTASIO cierra los ojos.

ANASTASIO

Estoy imaginando, pero no aparece nada.

CONSUELO

Pero si no cree no aparece nada.

NORA

Tenga fe, crea de verdad, sienta, no piense...

ANASTASIO

(Con los ojos cerrados)

Mmm... nada, nada...

CONSUELO

¡Sigue, sigue, no lo abandones! Pruebe respirar profundo... ¿Y?

ANASTASIO sigue pensando con los ojos cerrados.

ANASTASIO

En verdad, nada. No importa, ustedes imaginen su música, sientan... lo que ustedes sienten. Yo simplemente me siento, pero acá, a mirar.

La representación vuelve a suceder. La reina KALONICE está en el medio del escenario con una bolsa con lazos dorados esperando a su sirvienta. Entra corriendo AZÁ con una gota de sangre por la frente.

AZÁ

Señora, mi señora reina, una catástrofe acaba de suceder.

KALONICE

Por dios, voy a prohibir tu ingreso al palacio. Cada vez que apareces traes una mala noticia. Parece que un pájaro negro se posa en mi ventana cada vez que te veo venir.

AZÁ

Perdón mi reina, yo solo obedecía sus órdenes.

KALONICE

Qué mayor catástrofe puede estar ocurriendo que la que el destino nos obliga a vivir. Piensa bien lo que vas a decir, escoge bien las palabras Azá que mi corazón no soporta más pena.

AZÁ

Lamento ser la portadora de tan mala noticia. Mi reina, comprobada mi lealtad está ante sus demandas por más de una década, nunca he deseado más que alegrías la rodeen y sufro tanto su pena-

KALONICE

Probada está tu lealtad hacia mí, pero en el nombre de Dios, habla de una vez que mi impaciencia no descansa ni un segundo.

AZÁ

Al salir del palacio, reuní a todos los sirvientes fieles a mi reina, dispuestos a acatar su mandato, saqué hasta los cocineros de su labor. Empezamos por la zona norte, pasamos de casa en casa, de puerta en puerta y no encontramos casi nada. Tuvimos suerte al final y recuperamos dos cuadros y un escrito. Luego, nos dirigimos hacia la zona más poblada, a la zona sur. Allí sucedió la catástrofe. Muchos guardias del palacio con su cara de palo quemaban algo grande en el medio de la plaza. Yo me aventuré a pesar del mal olor y me acerqué y vi que se trataban de todas las obras del artista. Los guardias habían despojado todas las obras, casa por casa, no dejaron nada. El rey había ordenado saquear todo rastro de lo que alguna vez fue arte en el pueblo.

KALONICE

¡No! No sigas Azá, que destruyes la poca esperanza que vive en mí. El rey es muy astuto. Por fortuna te quedaste con algo. Colgaremos esos cuadros y enmarcaremos ese escrito. Los pondremos en memoria del artista.

AZÁ

No, mi señora reina. Ni los cuadros ni los escritos los tengo en mi poder. Lo siento mucho, mi señora.

Silencio.

KALONICE

¡Repíteme eso otra vez Azá!

AZÁ

No, mi señora reina. Ni los cuadros ni los escritos los tengo en mi poder. Lo siento mucho, mi señora.

KALONICE

¡Pues yo lo siento más! Explica de una vez mujer desdichada, cómo es que perdiste la única posibilidad de recordar lo más grande que este pueblo ha tenido en todos los tiempos. Habla que este error se paga con la cabeza.

AZÁ

No se enfade mi reina. Entiendo que pueda confundirse esto con una deslealtad o con uno de mis olvidos. Pero le aseguro que eso está muy lejos de ser cierto. Luego de ver todo, decidí huir con los sirvientes, pero fue en vano. Ellos eran un poco torpes para correr, los guardias del palacio nos reconocieron y nos interceptaron en el camino. Golpearon duro a dos que cargaban los cuadros hasta que se los arrebataron. Yo corrí entre los arbustos con el escrito, tan rápido como mis piernas pudieron resistir. Pero fue inútil. Un guardia me alcanzó con un garrotazo en la cabeza. Cuando desperté, ya todo había acabado. Los guardias se llevaron lo que teníamos.

KALONICE

Esto es una catástrofe. No hay nada más que hacer, Azá. Puedes marcharte. Yo me quedaré encerrada en esta prisión.

AZÁ

Mi reina, señora mía. No pierda las esperanzas.

KALONICE

Creo haberte ordenado que te marches. Traes problemas, ya los escuché. Pero en

ninguna de tus palabras hay una solución.
Debe ser porque no existe.

AZÁ

Cómo usted ordene mi reina. Tenía una
idea para compartir con usted pero si su
deseo es prescindir de mí, así será.

AZÁ comienza a marcharse. Silencio.

KALONICE

Juegas conmigo.

AZÁ

Incapaz mi reina. Con su permiso.

AZÁ sigue marchándose. Silencio.

KALONICE

¡Habla ya! No te hagas de rogar.

AZÁ

(Incorporándose)

Sabía que lo reconsideraría mi reina. Mi
idea se trata de crear una gran canción de
cuna... una canción de cuna del artista
Berbiz. Recopilaremos por todo el reino las
palabras y las frases bellas que
mencionaba y cantaba. Iré de casa en
casa, de puerta en puerta, de persona en
persona y las juntaremos creando una
hermosa poesía cantada. Les enseñaremos
a todas las madres de Nassekbur a
cantarles a sus hijos una bella canción...

KALONICE

... ¡Y así las palabras de Berbiz quedarán
inmortalizadas!

AZÁ

Y quizás nazca algún otro artista en el
pueblo.

KALONICE

Creo que es lo más lúcido que te he escuchado decir desde que abriste los ojos, Azá.

AZÁ

Muchas gracias mi reina.

KALONICE

¡Pues qué esperas, adelante! Habla con la bordadora que tiene más de diez hijos, pregúntale bien al herrero que era su amigo cercano, busca al carpintero que enmarcaba sus cuadros, visita al tonelero; no olvides del sembrador que fue fuente de tantas de sus inspiraciones, pero sobre todo ve a la casa del zapatero donde estuvo escondido por muy buen tiempo. También a la maestra, a la pastora, al escriba, al cura y al cantero que son-

Se escucha una voz grabada que dice "Segunda llamada" pero se distorsiona.

ANASTASIO

¿Qué pasó ahora?

Un corto circuito cruza las luces del escenario y todo queda a oscuras.

ANASTASIO

(Cont.)

¡Increíble!

CONSUELO

¡Ay, qué miedo!

NORA

Consuelo ¿qué puede haber pasado?

CONSUELO

No sé.

ANASTASIO

Ese anuncio otra vez

NORA

Ah, ese... debe ser los anuncios en automático que dejaron desde cabina.

CONSUELO

Los anuncios cruzaron las luces, entonces.

NORA

Eso es algo de los plomos, ¿no?

ANASTASIO

Los plomos no pueden quemar todas las luces.

CONSUELO

Sí pues.

NORA

¡Ni lo digas! Cada una cuesta una millonada. Cada tacho son como veinte espectadores.

CONSUELO

Bueno, entonces ya fue.

NORA

Así parece.

CONSUELO

¿La seguimos en tu casa como la vez pasada?

NORA

Ya pues. Anastasio, no quisiera ir usted también a-

ANASTASIO

Ahora se derrotan porque se apagaron las luces ¿No piensan hacer nada más? Todavía nos queda tiempo solo fue la segunda llamada.

CONSUELO

¿Qué más podemos hacer? No se ve nada, ya no hay luces, se acabó. El público no puede ver el espectáculo con velas.

ANASTASIO

¿Por qué no?

CONSUELO

Nora, yo sé que quieres que le tenga paciencia, pero no puedo, mejor tú habla con él...

NORA

Anastasio, mire, Consuelo tiene razón...

ANASTASIO

Ah, usted también.

NORA

Comprendo que pueda existir una obra con velas no se lo niego. Pero aún pensando en poner velas para seguir ¿De dónde las vamos a sacar?

ANASTASIO

No tienen que ser velas, podemos revisar los plomos y...

CONSUELO

Uy, no hay plomos de repuesto.

NORA

¡Consuelo!

ANASTASIO

Podemos conectar la luz a otra parte, no se pueden haber volado todos los plomos. Debe haber otra zona con luz. Es cuestión de revisar la caja de luces y probar.

NORA

Ah, bueno, no sabía que se podía... es que yo no sé de esas cosas.

CONSUELO

Ahí está la caja de luces, en el pasadizo pegadas a la izquierda, si crees que tú puedes... dale.

ANASTASIO

No hay problema con las luces, yo las coloco.

CONSUELO

A mí me da mucho miedo meter la mano ahí, en esa caja de plomos, vieja, sucia, llena de polvo con arañas...

ANASTASIO

Tal vez necesite alguna linternita.

CONSUELO

Claro, claro.

ANASTASIO

Ya vengo.

CONSUELO le entrega una linterna. ANASTASIO sale.

NORA

¡Vaya qué hombre tan obstinado!

CONSUELO

¡Terco diría yo!

NORA

Constante.

CONSUELO

Y a veces ridículo.

NORA

Debe tener bastante conocimiento y cariño por el teatro.

CONSUELO

Una persona que no escuche y que no entienda lo que sucede, no debería trabajar en teatro.

NORA

Una persona así meticulosa, empeñosa y llena de detalles nos puede ayudar mucho con la obra.

CONSUELO

Cómo no se nos acercó un director conocido, que nos descubra y vea que somos verdaderas actrices.

VOZ de ADENTRO – ANASTASIO

¡Aaaay!

Silencio.

CONSUELO

Jajajaja

NORA

(Para adentro)

¿Qué paso? ¡ANASTASIO! ¿USTED SE ENCUENTRA BIEN? ¿QUÉ PASÓ?

VOZ de ADENTRO – ANASTASIO

Sí, todo bien, todo bien.

NORA

¡Qué valiente! él va a salvar el espectáculo...

CONSUELO

Seguro que ya se electrocutó el muy torpe...

NORA

...y vamos a poder seguir como si no hubiera pasado nada.

CONSUELO

...y pensar que podríamos estar en la casa de Nora, tranquilos, con un cafecito calentito.

NORA

Me pregunto si será soltero.

CONSUELO

Personas así, deberían quedarse solas toda su vida.

NORA

¿Por qué se está demorando tanto, estará bien?

CONSUELO

Oye Nora, Nora ¿Dónde estás?

NORA

Acá estoy.

CONSUELO

Todavía no le hemos dicho lo que pasa con las luces.

NORA

Sí pues... pero ¿Qué era lo que pasaba?

CONSUELO

¿No te acuerdas?

NORA

Ya me olvidé. Salimos siempre antes de las ocho.

CONSUELO

¿No te acuerdas, lo que pasa con las luces, luego de la tercera llamada?

NORA

¡Uy, verdad!

CONSUELO

¿Y ahora?

NORA

Entonces el pobre está...

CONSUELO

Pobre no, yo ya le advertí.

NORA

Ahora ya no le podemos decir nada.

CONSUELO

De todas formas se va a enterar. Con esto creo que nos mata.

NORA

¿Cómo le explico ahora que me falta terminar la escena final?

CONSUELO

No importa, no le decimos, improvisamos algo y le decimos que así acaba la obra.

NORA

¿Sí? ¿Tú crees? Pero yo no estoy tan segura de que podamos-

CONSUELO

Claro que sí. No te preocupes, yo me encargo. Pero no le digas nada.

NORA

Ya está bien... ¿Y si aun así no nos da tiempo de llegar a la escena final?

CONSUELO

Ah, no sé... ¿Qué hacemos entonces?

NORA

¿Qué nos queda? Actuaremos rápido. Ya no queda casi nada de la obra.

CONSUELO

Sí pues.

NORA

En ocho minutos recién podremos-

Entra ANASTASIO con un tacho de luz y comienza a colocarlo en el escenario.

NORA

(Cont.)

Mira, ¡Cómo ilumina!

ANASTASIO

¿Y, qué les parece? Con esto podemos iluminar el estadio nacional.

CONSUELO

Ya te habíamos dado por muerto.

ANASTASIO

Parece que solo es esta zona. En el pasillo sí había luz.

CONSUELO

Y entonces, no eran los plomos.

ANASTASIO

No los llegue a ver.

CONSUELO

Le dio miedo.

ANASTASIO

No, simplemente no lo consideré necesario.

CONSUELO

(a Nora a parte)

Ahí está tu hombre valiente y salvador del teatro.

ANASTASIO

(Cuadrando la luz)

Ahí creo q está bien ¿no?

NORA

¿No está muy directa? Tampoco quiero que se me vean mucho las arrugas.

ANASTASIO

¿Y así?

CONSUELO

Así creo que me veo muy chiquita.

ANASTASIO

Entonces, mejor así.

NORA

No quisiera caer pesada, pero creo que así nos va a cegar un poco ¿no?

ANASTASIO

Podría llevarla hasta por acá.

CONSUELO

Ya ahí ni se nos ve. Mejor no ponga nada.

ANASTASIO

Saben qué, ya basta, si son actrices van a tener que soportar un poco de luz en la cara y que se vean como se vean. La luz queda así porque yo lo digo.

ANASTASIO coloca definitivamente la luz en un lugar.

NORA

Ahí quedó muy bien.

CONSUELO

Sí verdad, yo no tengo queja.

NORA

Yo menos.

ANASTASIO

Perfecto, entonces retomemos la obra
¿Dónde nos quedamos? ¿O mejor volvemos a ver lo que me mostraron?

NORA

¡No, no hay tiempo! Digo... no, creo que mejor sigamos desde donde nos quedamos.

(a Consuelo)

¡Consuelito!

CONSUELO va a traer lo que falta.

NORA

Nos quedamos ya casi al final, cuando la sirvienta le trae a la reina todas las palabras que reunió en el reino.

ANASTASIO

Ok, perfecto.

NORA

¿Por casualidad escuchó algo de música?

ANASTASIO

No, nada.

NORA

...Ah bueno...

(Pausa)

...y casualmente, justo le quería preguntar que tal le va pareciendo lo que... bueno, hasta ahora quiero decir...

ANASTASIO

Hasta ahora me parece bien.

NORA

Ah, pero, no sea así, adelante aliguito, por lo menos lo que ha visto hasta ahora.

ANASTASIO

Preferiría de verdad terminarla.

NORA

Es que, mire, justo le quería preguntar porque hacia el final de la obra tengo un problemita con-

Entra CONSUELO.

CONSUELO

Ya está, acá está lo que falta. Estamos listos ¿No?

NORA

Sí claro, estamos.

ANASTASIO

Bien, veamos entonces.

NORA

(A CONSUELO)

Ya sabes, actúa rápido.

La representación vuelve a suceder. Entra AZÁ agitada con unos papeles en las manos.

KALONICE

Tres lunas esperándote. Mis esperanzas ya viven en el olvido. Llegas demasiado tarde, mi alma ya agoniza.

AZÁ

(Hablando velozmente)

Mi reina, traigo las noticias que su voluntad ordenó. Lamento tardar tanto, pero me cercioré de recopilar cabalmente cada palabra del artista. Es extenso el reino de Nassekbur. Ni un día me permití a mí misma descansar hasta cumplir con su cometido. Cuidé mucho que cada palabra sea verdaderamente del propio artista. Guardé discretamente el propósito de mi reina. Caí unas cuantas veces de tanto caminar. Crucé ríos y montañas, pasé hambre y frío. Mi llegada no puede ser en vano, mi reina. Todavía le queda vida ahí dentro. Mis ojos lo pueden ver, todavía le queda fuerza a mi reina.

ANASTASIO interrumpe la representación.

ANASTASIO

¿Por qué hablan tan rápido?

NORA
 (a CONSUELO)
 Bájale, bájale que nos descubren

CONSUELO
 (A NORA)
 Está bien, está bien.
 (A ANASTASIO)
 ¡Perdón, error mío! ¿Repetimos?

ANASTASIO
 No, continúen hay que terminar antes que venga público, pero no tan rápido que ya ni puedo leer.

NORA
 Continuamos, continuamos.

La representación vuelve a suceder.

KALONICE
 No demores más y veamos esos papeles.

AZÁ le enseña los papeles a KALONICE.

AZÁ
 Éste es del herrero... esta frase, estas otras tres... ésta pertenece a la bordadora... las otras cinco al tonelero, y las que siguen al carpintero... por acá tenemos las del cura, pero están mezcladas con el pastor...

KALONICE
 Basta Azá, que me canso ¡Esto es un enredo! Dime si lograste recopilar alguna canción.

AZÁ
 Canciones no su majestad, pero tengo frases. Son las frases que alguna vez pronunció el artista:
 (Lee)
 “Luz de la noche que vagas en la penumbra de mi ser, abre mis entrañas

para que mis pesares se disuelvan uno a uno”

(Lee otro)

O... “Entréganos Luz, el reflejo en el arte, que se pinta la sonrisa con una lágrima de afecto, que canta armoniosa la voz, actúa desde aquí, cuando las campanas danzan y llaman al cielo, déjanos ver y sentir, concédenos vivir, míranos tú que somos Luz, ¡mira! cuánto brilla el reflejo.”

(Lee otro)

“Hombre fiel, hombre sincero, haz de la lucha un juego eterno-

KALONICE

Son frases... muy bonitas. ¿Cómo vamos a convertirlas en una canción de cuna, si el único artista del reino ha muerto?

AZÁ

Las juntamos todas y deberían cobrar sentido.

KALONICE

Cómo saber cuál irá antes o después.

AZÁ

Mmm... No sé... Quizás, mi reina, necesitamos ayuda.

KALONICE

¡No hay ayuda Azá! somos solo nosotras la ayuda para el artista. Ya me parecía extraña tu idea.

AZÁ

(Enseñándole unos papeles)

Pero si colocamos ésta primero, luego agregamos un poco de ésta, continuamos con estas dos y...

KALONICE

¡No! ¡Es un disparate! No podemos mezclar palabras al azar y pretender que salga una canción.

AZÁ

Pero su majestad, démosle al pueblo algo que los haga sentirse orgulloso, démosle esperanza, démosle paz-

KALONICE

¿Cómo?

Silencio.

AZÁ

Su majestad, ¿Qué hacemos entonces con las palabras de Berbiz?

KALONICE

Guardémoslas en siete cofres, bajo siete candados, lejos de quien lo quiera dañar. Algún día algún sabio le entregará el valor que nosotras no supimos darle.

AZÁ

Mi reina, pero...

KALONICE

Es mejor así. Nadie podrá dañarlo si escondemos bien el secreto.

AZÁ

Este no puede ser el fin.

KALONICE

Ya lo es.

AZÁ

Perdóneme mi reina por lo que voy a decir. Podemos, todavía hallar una solución: preguntémosle al mismo Berbiz.

KALONICE

Debes estar exhausta, ya hablas incoherencias. Ve a descansar o con tu pretendiente. No me siento bien para tolerar disparates ahora.

AZÁ

Mi cansancio no toca mi lucidez. Le ofrezco traer al propio artista. Solo él podrá ayudarnos.

KALONICE

¿Traer al artista? ¡El artista falleció! Es que pretendes torturarme o quieres que te lo repita. Márchate Azá, ya no quiero verte. Déjame sola.

AZÁ comienza a marcharse.

KALONICE (Cont.)

Muchacha ridícula. ¡Con tu cabeza pagarás el fastidio que me causas! Como si no tuviera suficientes problemas. "Traer al artista"... ¡tonterías! es como traer un muerto... ¿Traer un muerto? ¡Azá! ¡Vuelve acá! Explícame qué quisiste decir con traer al artista ¿Traer a un muerto? ¿Brujería? ¿Eso es? ¿Sabes lo que le pasa al que practica brujería en el reino?

AZÁ

¡No mi reina! No piense mal de mí.

KALONICE

Las leyes del rey son muy claras. Bajo ningún concepto aceptar prácticas de brujería, ni magia de algún tipo que no sea más que la gracia de nuestro Dios.

AZÁ comienza a irse

KALONICE (Cont.)

...aunque quebrar una de sus leyes, no hará gran diferencia de todo el daño que el

rey ha causado. Primera y única vez que harás esto Azá.

AZÁ

(Agradeciendo)

Sabía que mi reina entendería y juro solemnemente aceptar sus órdenes.

AZÁ pone los papeles en el piso. Saca tinta y dibuja una gran estrella (hexagrama) dentro de un círculo en las hojas. Luego saca una bolsa de tela con caracoles dentro.

AZÁ

(Cont.)

Necesito algo de Berbiz para el ritual. Y también de su más alto enemigo: el rey.

KALONICE

Del rey tengo un retrato. La peor penitencia humana es quedarse cautiva con su retrato. Pero de Berbiz solo tengo su pañuelo ensangrentado.

AZÁ

Nada que tenga que ver con violencia. Debe ser otra cosa... un pedazo de ropa o un vaso o un cabello basta.

KALONICE

Nada... solo están sus palabras.

Pausa.

AZÁ

De acuerdo mi reina.

(Señalándole las hojas)

En cuanto empiece el ritual y la mire a usted a los ojos, comenzará a leer las palabras de Berbiz.

KALONICE

Dios me perdone por este atrevimiento. Leeré los textos dentro de un ritual impropio...

AZÁ

Mi reina, el cuadro.

KALONICE

Ah, está por acá...

AZÁ

Yo empiezo y usted lo coloca al centro...

KALONICE sale y regresa con el cuadro del rey. AZÁ cierra los ojos, entra en trance.

AZÁ

Alabados seáis, espíritus buenos del Señor. Yo, humilde y atrasada criatura, elevo a vosotros mi pensamiento y mi corazón. Tempora si fuerint nubila, ad astra per aspera, cor meum tibi offero domine, promptly et sincere. Incerto exitu victoriæ, si amicus meus adesset auxilio non egerem. Ab alta cuncta, deo iuvante et inferno, bellua insatiabilis, vide cor meum, da mihi Berbiz anima et caetera tolle. Evoco vuestra asistencia en estos momentos sagrados, non est ponderatio contra bonitatem illius. Ecce venio, palmam qui meruit ferat et auferat hora duos eadem: ubi mors ibi spes. Ex corde, ex toto corde, difficile est longum subito deponere amores, et homo sine ars vivere nequit. Veni Berbiz spiritus, animus in consulendo liber. Alis volat propriis, ad eundum quo nemo ante iit, ad verum ducit.

AZÁ mira a los ojos a la reina KALONICE dándole la señal y luego los baja. KALONICE comienza a leer.

AZÁ (Cont. a la vez)

Attende domine, exurge, Berbiz. Memento mei, fac ut ardeat cor meum ¡Exurge Berbiz! et nos cedamus Amori ¡Vivit Berbiz! fortis est ut mors dilectio !Exurge, Berbiz! et nos cedamus amori !Vivit Berbiz! Sic volo.

KALONICE (a la vez, lee)
 “En lo más hondo de tu corazón,
 encuentra tus temores, arranca las dudas,
 saca lo más íntimo de ti y con eso
 construye arte... En la noche hay estrellas
 azules que sienten el amor que vive en el
 mar de tu ser, déjalas pasar... Sabrás que
 amor igual no existirá en ninguna mañana,
 ni en los montes, ni en los ríos, ni en
 ningún espacio remoto.... Entrégnos Luz,
 el reflejo en el arte, que se pinta la sonrisa
 con una lágrima de afecto, que canta
 armoniosa la voz, actúa desde aquí,
 corazón que se llena de Gracia, vida que
 regresa el aliento a quien no conoce su
 sentido, cuando las campanas danzan y
 llaman al cielo, déjanos ver y sentir,
 concédenos vivir, míranos tú que somos
 Luz, ¡mira! cuánto brilla el reflejo...”

AZÁ se detiene por un momento y calla. Igual lo hace la reina
 KALONICE al ver la reacción de la sirvienta. AZÁ levanta la cabeza.

AZÁ
 Segura no estaba del éxito, pero me
 equivoque...

KALONICE
 ¿Dónde, dónde?

AZÁ
 (Con los ojos cerrados)
 Siento su llegada...
 (Abriendo los ojos)
 ¡Ya lo veo, ya lo veo! A lo lejos

KALONICE
 ¡Dios mío, Berbiz! ¡Es él, es él!

AZÁ
 ¡Mi reina, viene hacia nosotras!

AZÁ y KALONICE se quedan esperando, clavan sus miradas donde
 ANASTASIO está sentado mirando la escena, pero éste no reacciona.

AZÁ
 (Con los ojos cerrados)
 Siento su llegada...
 (Abriendo los ojos)
 ¡Ya lo veo, ya lo veo! A lo lejos

KALONICE
 ¡Dios mío, Berbiz! ¡Es él, es él!

AZÁ
 ¡Mi reina, viene hacia nosotras!

AZÁ y KALONICE vuelven a esperar, clavan sus miradas molestas a ANASTASIO que está sentado mirando la escena, pero éste no reacciona.

AZÁ
 (Con los ojos abiertos mirando a ANASTASIO)
 Siento su llegada...
 (Haciendo un gesto, como llamando a ANASTASIO)
 ¡Ya lo veo, ya lo veo! A lo lejos

KALONICE
 (Con los ojos abiertos mirando a ANASTASIO)
 ¡Dios mío, Berbiz! ¡Es él, es él!

AZÁ
 (Con los ojos abiertos mirando a ANASTASIO)
 ¡Mi reina, viene hacia nosotras!

ANASTASIO se da cuenta que se refieren a él, se levanta con el texto en la mano y va hacia AZÁ y KALONICE. En el camino bota el texto y comienza a sonar una música.

BERBIZ
 "...cada gota de aire, cada puñado de agua,
 y cada ráfaga de tierra encenderá la llama
 de la pasión del arte que vive en ti."

ANASTASIO

¡La escucho! ¡La música! Es increíble, es bella, no para de sonar.

AZÁ

¡Es la canción de cuna! ¡Es una canción de amor! ¡Estamos salvados!

KALONICE

Es tu canción Berbiz, así lo quisiste.

ANASTASIO

¿Mi canción?

BERBIZ

Sí, es mi canción para ustedes.

KALONICE

¡Larga vida al arte!

AZÁ

¡Viva el arte!

Se escucha una voz grabada que dice “Tercera llamada, la función va a comenzar” y las luces van bajando la intensidad.

CONSUELO

¡Uy, las ocho!

ANASTASIO

¿Qué le pasa a la luz?

CONSUELO

De todas formas se iba a enterar.

ANASTASIO

¿De qué está hablando Nora?

NORA

No queríamos disgustarlo más, pero... en fin... el sistema de luces se apaga automáticamente luego de la tercera llamada.

ANASTASIO

¿Sin luces quién nos va a ver? ¿Acaso no se vuelve a encender?

CONSUELO

¿Cómo saberlo? Nunca nos hemos quedado después de las ocho.

ANASTASIO

Entonces... ¿Es el fin?

NORA

Pueden volver las luces mañana, en una hora o en un minuto.

ANASTASIO

¿Y el público?

NORA

No sé.

CONSUELO

No sé.

ANASTASIO

...aunque no sepamos si ha habido público mirando esta obra... quizás, quien sabe, cuando regrese la luz, se escuche algún aplauso...

Apagón,

FIN

Magdalena del Mar, 07 de septiembre de 2008