

**PONTIFICIA UNIVERDIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**

**ESCUELA DE POSGRADO**



**La construcción de la violencia en *Los número seis* de Gino Luque a partir de  
mecanismos dramáticos contemporáneos**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN ARTES  
ESCÉNICAS**

**AUTOR**

Rodrigo Yomar Chávez Flores

**ASESORA**

Jessica Fiorella Romero Núñez

Mayo, 2021

A mis padres, Milagros Flores y Luis Chávez, por darme las herramientas y el espacio para crecer y aprender en libertad. Este esfuerzo es totalmente suyo.

A Andrés Flores por el apoyo incondicional y la confianza necesaria para empezar este camino.

A Ana Paula, Arturo y Mauricio por sostenerme con amor en mis momentos más insoportables.

A mi familia, a mis tíos y primos por su aliento constante y el orgullo que me demuestran cada vez que pueden.

A Gabriela y Mario, por las lecturas, las opiniones sinceras, el compañerismo y las risas.

A Alfonso Santistevan, Sergio Llusera, Jorge Villanueva, Piero Fioralisso y Gabriel Gonzalez por su preocupación y palabras de aliento.

A mis maestros de pre grado y profesores de pos grado, siempre los tengo presente.

A Becky, Paola y Juan Carlos por la amistad, confianza y afecto.

Un agradecimiento especial a Gino Luque Bedregal por la generosidad y la paciencia en cada conversación y en cada consejo. Tengo una deuda con este texto que solo pagaré el día del estreno.

A mi asesora, Jessica Romero, por la paciencia, la compañía y sobre todo por el cuidado y precisión que tuviste conmigo. Este trabajo nunca se hubiera podido terminar si no fuera por ti.

## Resumen

La teoría del drama contemporáneo, desarrollado por autores como Jean-Pierre Sarrazac y Carles Batlle, pone a disposición de la investigación teatral herramientas de análisis que permiten lecturas alternativas acerca de textos teatrales peruanos de las últimas dos décadas. Tal es el caso de *Los número seis* de Gino Luque Bedregal, en el cual se pueden identificar mecanismos dramáticos contemporáneos aplicados a la construcción del concepto de violencia objetiva. En ese sentido, la presente investigación plantea reconocer dichos mecanismos e identificar de qué manera construyen diferentes niveles de violencia según la conceptualización del filósofo esloveno Slavoj Žižek. Para ello se revisarán los conceptos de “sujeto rapsódico”, “fragmentación”, “repetición” y “repetición con variación” como articuladores del discurso del texto dramático. El análisis permitirá establecer, con mayor claridad, cómo es que el texto dramático relaciona el contenido temático y el eje formal de manera indivisible y coherente a lo que se puede identificar como “drama contemporáneo”. Finalmente, los mecanismos dramáticos exponen los sistemas de violencia objetiva a partir de la voluntad del sujeto rapsódico en relación con el texto. Ello genera cuestionamientos que sobrepasan el mundo representado, y permiten que dichas problematizaciones sean recibidas por el lector/espectador. La identificación de estos sistemas en su propia realidad da lugar a que el lector/espectador haga el ejercicio reflexivo de distanciarse de la violencia subjetiva visible y concreta, para concentrarse en los mecanismos sociales que generan la violencia simbólica y sistémica.

Palabras clave: Drama contemporáneo, mecanismos, mecanismos dramáticos, violencia, violencia objetiva, sujeto rapsódico, fragmentación.

## Índice

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Introducción</b> .....   | <b>1</b>  |
| <b>Capítulo 1: Anotaciones sobre el drama contemporáneo y la violencia</b> .....                            | <b>14</b> |
| <b>1.1. Antecedentes textuales del drama contemporáneo</b> .....  | <b>14</b> |
| <b>1.2. Mecanismos del drama contemporáneo</b> .....  | <b>17</b> |
| 1.2.1. Sujeto rapsódico.....  | 19        |
| 1.2.2. Fragmentación .....  | 22        |
| 1.2.2.1. Segmentación.....  | 24        |
| 1.2.2.2. Repetición y repetición con variación.....   | 25        |
| <b>1.3. Sobre la violencia</b> .....  | <b>27</b> |
| 1.3.1. Violencia subjetiva .....  | 29        |
| 1.3.2. Violencia objetiva.....  | 30        |
| <b>Capítulo 2. Análisis de la dramaturgia de Los número seis</b> .....                                      | <b>36</b> |
| <b>2.1. La escena 0: introducción al mundo representado</b> .....   | <b>36</b> |
| <b>2.2. La aparente estructura aristotélica de Los número seis: la organización de las escenas</b><br>..... | <b>40</b> |
| <b>2.3. La historia de Los número seis</b> .....  | <b>42</b> |
| 2.3.1. El sujeto rapsódico: <i>La naranja mecánica</i> y otras referencias en <i>Los número seis</i> .....  | 47        |
| 2.3.2. Recopilación de referentes y signos escénicos.....   | 51        |
| <b>2.4. Los personajes de Los número seis</b> .....   | <b>63</b> |
| 2.4.1. Los policías.....  | 64        |
| 2.4.2. La Mujer y el Hombre .....   | 65        |
| 2.4.3. Carlitos.....  | 65        |
| <b>2.5. Las acciones fragmentadas</b> .....   | <b>68</b> |
| 2.5.2. La acción en la repetición y la repetición con variación .....                                       | 71        |
| <b>Conclusiones</b> .....   | <b>76</b> |
| <b>Bibliografía</b> .....   | <b>79</b> |

## Introducción

Considero importante empezar este trabajo haciendo una breve reflexión de lo que significó para mí el proceso de elaboración de esta tesis. Este recorrido no solo implicó la adquisición de conocimientos académicos específicos de las artes escénicas, sino también un arduo aprendizaje que dio lugar a un cambio en mi punto de vista sobre el teatro, desde una mirada o perspectiva de director teatral hacia la perspectiva del investigador teatral. Antes de comenzar la maestría, dentro de mi experiencia en el campo práctico de las artes escénicas, la investigación teatral no estaba dentro de las prioridades para mi desarrollo como director. Sin embargo, al enfrentarme al reto de producir conocimiento a partir del acercamiento teórico en la maestría de Artes Escénicas, pude notar cómo algunos de mis acercamientos intuitivos al texto dramático estaban ampliamente fundamentados en la teoría teatral.

El primer descubrimiento importante fue observar que mis intuiciones y teorizaciones acerca de cómo abordar el texto dramático para la puesta en escena ya se encontraban plenamente desarrolladas en las reflexiones sobre el drama contemporáneo. Fue emocionante descubrir que esas mismas intuiciones, nacidas desde la praxis, podían conversar con los autores que iba descubriendo para contrastarse entre sí, y ampliar significativamente el análisis y la comprensión de un material escénico. Este acercamiento a la teoría me permitió abordar textos que, previamente, me resultaban bastante complejos. Tal es el caso de *Los número seis* de Gino Luque (1979), dramaturgo peruano que cuenta con diferentes textos dramáticos premiados y montados en la escena nacional. Además, es profesor e investigador teatral, y, entre sus áreas de interés académico, destaca la dramaturgia contemporánea.

El interés por la obra surge en el año 2016, cuando me encontraba con un amigo buscando textos para dirigir posibles montajes. En una conversación surgió el texto de Gino Luque. Mi compañero sugirió la obra sin haberla leído. Su acercamiento hacia el texto se dio de manera indirecta. Años atrás, habíamos hecho una obra en la que él debía interpretar a un militar desde una propuesta no naturalista, casi una caricatura que exacerbaba sus características. Entre la búsqueda de referentes, encontró un video promocional de la obra *Los número seis* en YouTube. El video era una nota de prensa del montaje y las entrevistas se sucedían con fragmentos de la obra. Entre estas pequeñas escenas, resaltaba la actuación de Leonardo Torres Villar. Su actuación podía identificarse como

farsesca, absurda, exagerada y bastante alejada del naturalismo. Algo que nos llamó fuertemente la atención fue que los textos dichos por el actor eran extremadamente cuidados y bien organizados, y ello contrastaba con la escenografía en donde predominaba un mundo degradado. La construcción escénica que mezclaba personajes no naturalistas<sup>1</sup>, y un ambiente en donde resaltaba la sensación de suciedad y de caos parecía contradictoria respecto a los textos en donde resaltaba una cuidadosa selección de las palabras y el uso de una sintaxis bastante elaborada, además de ser bastante fluida y adornada.

Estas aparentes contradicciones llamaron inmediatamente mi atención, y así surgió la inquietud por leer el texto dramático. Al hacerlo, me percaté de características que, en un primer momento, había identificado como contrarias, pero que en realidad no lo eran. Desde la dramaturgia se apreciaba que el lenguaje utilizado por los personajes era, efectivamente, exacerbado e intencionalmente complejo, características que alejaban al texto de una construcción naturalista tradicional. La obra, que representa un sistema social violento, trata de una mujer que denuncia, ante dos policías, el haber reconocido a un hombre que la ha torturado veinte años atrás. Los policías y la mujer harán todo lo posible para que el sospechoso, “el número seis”, coincida con la descripción. Este sospechoso es torturado hasta dar una confesión y es acusado como el culpable, aunque la obra nos sugiera que no lo es. Veinte años después, el sujeto que fue torturado identificará a un nuevo “culpable” al reconocer la voz de uno de sus torturadores en el pasado. De esta manera, se sugiere que la tortura se repite de manera cíclica en un sistema que perpetúa la violencia.

Asimismo, del texto se intuye la figura de una sociedad de control, la cual hace referencia a textos literarios clásicos como los de George Orwell y Anthony Burgess. A partir de esta observación, surgió la idea de que el texto de *Los número seis*, al construir un mundo distópico, era también el responsable de la propuesta actoral que devino en el personaje de Torres Villar. Se podría decir

---

<sup>1</sup> Cuando en esta investigación se refiere al naturalismo, o representación naturalista, se describe textos que plantean una estética cercana a la realidad. Se toma en cuenta las descripciones de Patrice Pavis (1998) en el *Diccionario de teatro* y que este a su vez toma como referencia la definición de Bernart Dort que señala que el naturalismo es un “intento de convertir el escenario en un medio coherente y concreto (...) que se presenta al espectador como la realidad misma” (p. 311).

que la imagen que proyectó el actor no era un hecho aislado, no era una construcción que nacía exclusivamente de la inspiración del actor, sino que estaba fuertemente ligada e inspirada a la manera de expresarse del personaje desde el texto mismo, desde la propuesta dramática. Esta propuesta presentaba, entonces, una serie de elementos que formaban una unidad de sentido, la cual respondía a variaciones en torno al modelo aristotélico.

Luego de la primera lectura del texto, surgió, casi instantáneamente, la pregunta sobre el espacio de representación de la obra. Si tomamos en cuenta que el material que nos había acercado a la obra era un espacio publicitario que promocionaba la puesta en escena del Teatro Británico, nos cuestionamos sobre cómo es que una obra con estas características encajaba dentro de la cartelera de este teatro en específico. El Teatro Británico de Miraflores es administrado por la Asociación Cultural Peruano Británica desde el año 2005. En ese año, después de su remodelación, estrenaron *El mercader de Venecia* de William Shakespeare bajo la dirección de Roberto Ángeles. En el libro, *10 años haciendo teatro* (2015), Dante Trujillo, en nombre de la administración del teatro indica que “buscamos una obra atractiva para el público pero que a la vez fuera una declaración de principios: un manifiesto de los estándares con los que planeábamos encarar nuestra actividad futura sobre las tablas” (p. 23). Y lo lograron: el Teatro Británico es un espacio ampliamente reconocido por sus grandes producciones y aproximaciones al teatro de textos clásico. El manifiesto de intenciones de Trujillo dejaba clara la línea que la productora quería desarrollar: obras de textos de autores reconocidos, a cargo de figuras representativas de la escena limeña en la dirección y altos estándares respecto a la calidad de la producción. El propio edificio teatral tiene la disposición muy similar a la de un corral de comedias, la cual incluye balcones y un escenario elevado. Este modelo arquitectónico es asociado con la representación de puestas en escena de teatro tradicional en lo respecta a la estructura dramática convencional. Será por esta condición que un texto como el que analizaremos resaltaba con mayor intensidad ya que, en esos años, era poco usual que una productora como el Teatro Británico le diera un espacio, dentro de su cartelera estelar, a una obra con características dramáticas no aristotélicas y escrita por un autor poco conocido, como lo era Luque en ese momento. Es necesario, entonces, conocer un poco más acerca del nacimiento del texto y la respuesta del público a la obra.

La puesta en escena de *Los número seis* surgió a partir de la primera edición del Concurso de Dramaturgia Peruana: “Ponemos tu obra en escena”, organizado por la Asociación Cultural

Peruano Británica en el año 2007. En una entrevista a Gino Luque, comenta que el texto se gestó con la intención de participar en el concurso (Teatro Británico, 2012). *Los número seis* obtuvo el primer premio y, por consiguiente, el financiamiento completo del montaje. ¿Qué hace de este acontecimiento algo tan particular? Como se mencionó la naturaleza de los montajes teatrales que produce el Teatro Británico hasta la fecha no suelen compartir el estilo dramático de *Los número seis*. Si bien, con los años, la Asociación Cultural Peruano Británica ha ido implementando una mayor apertura a distintas expresiones de las artes escénicas, como las 11 ediciones del Festival Fusiones Contemporáneas y la disposición de sus auditorios al Festival de Artes Escénicas de Lima (FAE Lima), es muy raro encontrar propuestas de dramaturgia contemporánea en la cartelera del teatro que no provengan de un concurso o un festival.

Es importante mencionar, además, que la sede central del Teatro Británico, ubicada en el distrito de Miraflores, aún conserva una tradición en cuanto a propuestas escénicas y de la misma manera sus espectadores regulares esperan este tipo de montajes. A manera de ejemplo, y revisando los registros del propio auditorio en el libro recopilatorio *10 años haciendo teatro* (2015), se ve cómo en el periodo del 2005 al 2015 se estrenaron 25 obras, 17 de ellas de dramaturgia extranjera y solo 8 textos peruanos contemporáneos; de estos últimos, cinco nacieron del concurso.

Resulta fundamental, también, hacer un breve recuento sobre el contexto del concurso que dio lugar al texto que se está analizando y que se diferencia tan radicalmente de la producción habitual del Teatro Británico. Desde sus inicios, el concurso bienal ha sido un hecho excepcional con respecto a la programación habitual del teatro. Las obras ganadoras del concurso, hasta la fecha, han sido, en su mayoría, propuestas con nuevos lenguajes, con atributos que corresponden a lo que esta investigación llama mecanismos dramáticos contemporáneos. Como consta en el acta del jurado, el 7 de setiembre del año 2007 se dio a conocer que se recibieron ochenta y nueve obras participantes. Tal fue la acogida del concurso que se consideró otorgar un tercer premio ante la concurrida convocatoria. Los jurados fueron Cesar De María, Celeste Viale y Roberto Ángeles, todos ellos dramaturgos y directores de reconocida trayectoria. A Gino Luque se le otorgó el primer premio por *Los número seis*. Lucero Medina recibió el segundo lugar con su obra *El arca de Noé* y el tercer premio fue para Mariana de Althaus con *Efímero*. En una pequeña introducción de la publicación de las obras ganadoras, Cesar de María (2008) hace un pequeño recuento sobre la experiencia del concurso, y le dedica a *Los número seis*:



Es un homenaje al teatro y, a la vez, una parodia del mismo. Luque ataca la identidad, la despersonalización, la peligrosa desvalorización de la palabra y la violencia y, a la vez, usa estos temas posmodernos para construir su obra, burlándose de nuestra confusión, mientras intenta explicarnos, con falsa ligereza, una historia de horror (p. 11).

El texto introductorio de la publicación, como indica la cita, valora las temáticas y características “posmodernas” (la identidad, la despersonalización, la peligrosa desvalorización de la palabra). La presente investigación interpreta dichas características como mecanismos dramáticos contemporáneos ya que, no solo responden a fines estéticos, sino además, están fuertemente ligados al contenido de la obra como es el caso de la heterogeneidad y la fragmentación. Sin citar a los autores que revisaremos en esta tesis, De María devela, de manera intuitiva, lo que esta investigación asocia con la profunda crisis dramática que explora el texto, tanto en el tema como en la forma en la que es presentado. Estos valores horadan lo que De María llama “teatro” y que nosotros planteamos como la mirada tradicional, aristotélica; mirada a la que también se identifica la dramaturgia de César De María y que le ha permitido instaurarse como un referente que ayudó a cimentar lo que se conoce como dramaturgia peruana.

Así, pues, esta investigación resalta el trabajo del jurado que valoró el alejamiento del modelo clásico y el riesgo que significó la exploración de lenguajes alternativos, pues este hecho permitió el montaje de un texto contemporáneo en una de las salas más tradicionales de Lima. Entre los valores que apreciaron los jurados resaltan los siguientes: el personaje despersonalizado, la exploración del uso de la palabra y la pérdida de sentido de esta, la autoreferencialidad, la exigencia de un espectador activo y el acercamiento y alejamiento permanente a lo que superficialmente podemos identificar como “[una] sátira del absurdo lenguaje de la violencia en un Estado totalitario” (Trujillo, 2015, p 51).

Después de ganar el concurso, la puesta en escena de la obra fue producida enteramente por el Teatro Británico. No se cuenta con ningún estudio sobre la recepción de la obra por parte del público; sin embargo, se puede recurrir a blogs de crítica teatral independiente para aproximarnos al impacto del montaje. Un caso es el del artículo publicado por Sergio Velarde (2008) en su blog

*Oficio Crítico*. Velarde menciona que la obra resalta por un lenguaje absurdo, de dramaturgia incompleta y de buenas intenciones, pero fallida ejecución:

No puedo ser tan visceral como el “crítico” de *Palmas y palos*, pero no puedo dejar de hacer notar las serias deficiencias dramáticas que el buen director Ricardo Morán no pudo compensar sobre un texto superficial y sin vuelo, que ganó un sorprendente primer lugar en un prestigioso concurso público. La idea no está mal, pero el desarrollo de la historia pierde fuerza conforme la acción avanza.

En esta cita podemos percibir cómo, al cuestionar la progresión de la acción, Velarde contrasta la obra con una lectura tradicional del texto. Específicamente, con la estructura aristotélica que exige un desarrollo y una acción que “avance” hacia algún fin. Además, podemos resaltar un fuerte reclamo ante “un sorprendente primer lugar en un concurso público” (Velarde, 2008) que continúa en la siguiente recomendación: “A tener más cuidado los miembros del jurado para futuras convocatorias” (Velarde, 2008). Creemos que este desatinado comentario proviene del desfase entre las herramientas analíticas del crítico y la propuesta contemporánea que plantea Gino Luque. Con este argumento no pretendemos una mala intención del crítico, sino que buscamos resaltar cómo la hegemonía de la tendencia realista de la acción aristotélica en nuestro medio teatral podría sesgar el análisis de propuestas alternativas. Rescatamos la cita de Velarde no solo por su perspectiva acerca de *Los número seis*, sino también porque se apoya en la crítica de *Palmas y palos*, que en ese momento era escrita por Alonso Alegría, para validar su postura.

Cabe resaltar que Alegría es dramaturgo, director, profesor y crítico teatral de larga trayectoria. La relevancia del este autor proviene de su extensa carrera como dramaturgo, que incluye *El cruce sobre Niágara*, obra que obtiene el Premio Casa de las Américas en 1969. A través de los años, Alegría ha sido ampliamente reconocido por su labor pedagógica, con lo cual ha logrado formar múltiples generaciones de dramaturgos. La notoria influencia de la dramaturgia clásica en el trabajo escénico y pedagógico de Alegría se refleja en su metodología de enseñanza que se desprende de una reinterpretación del modelo aristotélico.

Por otro lado, es importante mencionar que, complementariamente al interés por el análisis dramaturgógico del objeto de estudio, *Los número seis* también resalta por la temática que aborda.

En el contexto peruano, la percepción de violencia cotidiana es reforzada por la corrupción y el deterioro estructural del estado en desmedro de su población. Este contexto violento es marcado por los de conflictos sociales que desencadenaron el Conflicto Armado Interno en el periodo correspondiente entre los 1980 y 2000. La inestabilidad política y social que se generó en esos años es la antesala de la redacción del texto *Los número seis* en el año 2006, lo cual se traduce en su contenido y tratamiento del tema de la violencia.

Esta investigación se plantea como hipótesis que, en *Los número seis* de Gino Luque, se pueden reconocer mecanismos dramáticos que corresponden a la teoría del drama contemporáneo. Estos son el sujeto rapsódico, la fragmentación y la repetición, los cuales construyen y visibilizan la representación de la violencia objetiva, a nivel simbólico y sistémico. De tal manera se observa, en primer lugar, cómo es que el sujeto rapsódico expone la violencia objetiva presente en la obra a partir de las acotaciones, referencias y el ordenamiento de la información. En segundo lugar, la fragmentación es utilizada como herramienta de ruptura y distanciamiento. Ello produce un espacio para la reflexión de la violencia sistémica expuesta. En tercer lugar, el uso de la repetición en las escenas, en el lenguaje y en el bucle temporal del final de la obra remarca la idea de violencia cíclica en la que solo varían los sujetos, pero, a su vez, estos forman parte de un sistema que se retroalimenta infinitamente.

Para el desarrollo de esta investigación se trabajarán conceptos como la teoría de drama contemporáneo que se entiende a partir del “rechazo de la metáfora del “bello animal” aristotélico, la elección de la irregularidad, caleidoscopio de modos épicos y líricos” (Sarrazac, 2009, p.4.) En ese sentido, podemos entender que el drama contemporáneo se aleja de la estructura causal y lineal que, a su vez, está conectada e impulsada por la acción dramática. Lo cual corresponde a la propuesta desarrollada por *Los número seis*. Nuestro objeto de estudio se aleja de la estructura aristotélica, que ha sido la norma canónica en el teatro occidental, por lo que la perspectiva contemporánea nos brinda herramientas alternativas de análisis frente a otros tipos de planteamientos dramáticos. La apertura que se genera, a partir de las experimentaciones desde la dramaturgia que innova frente al drama aristotélico, permite problematizar y cuestionar el material dramático desde una perspectiva flexible y multidisciplinaria. Esto se debe a que, en el drama contemporáneo, la forma dramática puede mezclarse con diferentes variables, lo que permite un collage de estilos y formas teatrales y extrateatrales. De esta manera, el drama contemporáneo

presenta una gama de mecanismos propios de un texto que no deja ser dramático, pero se aleja del modelo aristotélico.

Entre estos mecanismos encontramos al sujeto rapsódico que se entiende como la voz del autor dentro del texto dramático. Esta voz tiene una voluntad que se desarrolla a lo largo de la obra a partir de la organización del relato y se manifiesta en la articulación de la información. Por otro lado, la fragmentación es entendida como la yuxtaposición de elementos que provocan interpretaciones alternativas a lo que se puede entender como una historia lineal. El orden que se genera a partir de esta fragmentación provoca dinámicas particulares desde la perspectiva del drama contemporáneo. Por último, la repetición es un tipo de fragmentación que gana relevancia por el marcado uso que se le da en nuestro objeto de estudio. La reiteración que este mecanismo genera crea metáforas complejas a partir de la conjunción entre la forma y el contenido.

Para los conceptos antes mencionados se revisará el trabajo de Jean Pierre Sarrazac, Jean Pierre Ryngaert y Joseph Danan. Las teorizaciones de estos autores fueron desarrolladas en el Grupo de Investigación de la Poética del Drama Moderno y Contemporáneo de la Universidad Paris III durante los años 1995 al 2010. Complementariamente a ellos también se recurrirá al trabajo del Michel Vinaver y del investigador teatral Carles Batlle entre otros.

Una vez definidos estos mecanismos dramáticos se utilizarán para el análisis de la construcción de la violencia a lo largo de la obra de Luque. Ello debido a que las características del drama contemporáneo conllevan a indagar en el mundo extraño y violento que se representa. Para abordar el concepto de “violencia”, nuestra investigación se centra en la noción de “violencia objetiva”, que es entendida como el medio que propicia la violencia subjetiva o visible. Según Agustín Martínez (2016), la violencia subjetiva se puede entender como el uso de la fuerza por parte de un sujeto hacia otro con el fin de dañar u obligar al segundo a hacer algo que no quiere (p. 10). Como señala Zizek (2017), “la violencia objetiva es precisamente la violencia inherente a este estado de cosas 'normal'. La violencia objetiva es invisible puesto que sostiene la normalidad de nivel cero contra lo que percibimos como subjetivamente violento” (p.10). Zizek remarca que la normalidad es violenta y, por el hecho de considerarse como tal, el reconocimiento de dicha característica es mucho más difícil si es que no se hace el ejercicio de tomar distancia de la misma. Ya que el foco de atención de esta investigación es la violencia objetiva, resulta necesario referir que esta, a su vez, se divide en dos categorías: la primera es la violencia simbólica, que se presenta en el lenguaje,

la sociabilización y el comportamiento cotidiano por medio del que se establecen relaciones de poder que son marcadas por el establecimiento de una normalidad impuesta. La segunda es la violencia sistémica, que se desarrolla a partir de las consecuencias del funcionamiento de los sistemas políticos y económicos. Zizek también se refiere a la violencia subjetiva o visible, que será analizada como el resultado de la violencia objetiva.

No es un secreto que la violencia es un tema fundamental en las reflexiones académicas contemporáneas. Es por ello que resaltamos las discusiones abordadas por autores como Slavoj Zizek y Judith Butler, ya que apuntan a observar el fenómeno de la violencia desde una perspectiva más amplia, dejando, por un momento, en segundo plano actos violentos visibles. Los autores mencionados apuntan a observar los sistemas que construyen y componen la sociabilidad y, por consiguiente, la normalización de la violencia. Ellos señalan que el juicio crítico debe de servir para identificar las estructuras que crean el medio ambiente en donde se desarrolla la violencia. La política, la economía, los medios de comunicación median la cotidianidad de la sociedad en un sistema violento que puede explicar hechos concretos como atentados y manifestaciones que traen consigo la concretización de la violencia sistémica.

El objetivo de esta investigación es explorar el tratamiento de dicha violencia en el mundo representado de la obra y cómo esta se manifiesta a partir de los recursos dramáticos propuestos por el autor. Es por esa razón que surge una pregunta fundamental que alineó la investigación: ¿de qué manera se construye la violencia objetiva en la obra *Los número seis* mediante los mecanismos del drama contemporáneo? Para resolver este cuestionamiento, articulamos nuestro marco teórico en función de las principales características del drama contemporáneo y del entendimiento del concepto de “violencia objetiva”. El resultado de este recuento permitió recoger herramientas de análisis para afrontar un texto contemporáneo como nuestro objeto de estudio.

La profundización de estos conceptos permitió direccionar las preguntas de investigación para relacionar los mecanismos con diferentes niveles de violencia. Para ello, se formularon las siguientes preguntas secundarias:

- ¿De qué manera el sujeto rapsódico articula la historia para exponer la violencia simbólica en *Los número seis*?

- ¿De qué manera la fragmentación y la repetición son usados por el sujeto rapsódico en la representación la violencia sistémica en *Los número seis*?

Estas preguntas están enfocadas al análisis del texto dramático, que es entendido por Anne Ubersfeld (1989) como el sistema de signos textuales compuestos por el dialogo y/o las didascalias (p. 17). Además, como señala la misma Ubersfeld, se trata del texto previo a la representación, es decir, al montaje escénico.

Si bien *Los número seis* no ha sido estudiado hasta el momento, se pueden encontrar estudios sobre los mecanismos dramáticos en el teatro contemporáneo y la representación de la violencia en el teatro. Como antecedentes a esta investigación, existen dos trabajos académicos que llamaron nuestra atención. El primero es la tesis de maestría de la investigadora peruana Gabriela Javier, que lleva el título, *Mecanismos dramáticos para la construcción identitaria en el teatro testimonial: Proyecto 1980-2000. El tiempo que heredé y Pájaros en llamas* (2019). Este trabajo analiza dos obras de teatro testimonial estrenadas en Lima en la última década. El enfoque de esta investigación se basa en la construcción indentitaria de los testificantes en obras de teatro testimonial a partir mecanismos como el manejo de la temporalidad y el empleo del material documental (p.10). Teniendo en cuenta que en el teatro testimonial también hay una dramaturgia previa, podemos establecer puntos de parentesco entre dicho trabajo y la presente investigación. Ello en cuanto a que se puede resaltar la similitud a la hora de aplicar recursos dramáticos en análisis de un material contemporáneo. Sin embargo, la diferencia más resaltante es que nuestro objeto de estudio se centra en el mundo representado en una obra de ficción. El segundo caso es un artículo académico llamado “Violencia y teatro: perspectivas de la representación violenta en escena” (2016) a cargo de las investigadoras Alba Saura Clares y Isabel Guerrero. El artículo desarrolla un breve recorrido histórico de la violencia en relación a las distintas manifestaciones que se pueden abarcar en el hecho escénico. El artículo apunta a observar cómo es la violencia se manifiesta en distintos escenarios. La relevancia de este trabajo, para esta investigación, radica en que abre el panorama sobre una rama de especialización de los estudios en artes escénicas: los estudios sobre la violencia en los cuales se enmarca esta tesis.

Entre los mayores aportes que esta investigación plantea, podemos resaltar la revisión, el análisis y la reflexión que genera este trabajo académico con respecto a un dramaturgo peruano de la generación posterior a los años 2000. En este grupo, podemos encontrar autores como Vanessa

Vizcarra, Patricia Romero, Mariana Silva, Ernesto Barraza, entre otros. Se tratan de autores que se consolidaron, al igual que Gino Luque, debido al auge de concursos dramatúrgicos posteriores al Ponemos tu obra en escena. Esta investigación considera que el premio que recibe Gino Luque marca un punto de quiebre que puede diferenciar a una generación de autores que trabajan los textos y las temáticas de sus obras desde un estilo alternativo a lo aristotélico. Además, marcan distancia de momentos anteriores en el teatro peruano, como el teatro social, de grupo y de creaciones colectivas<sup>2</sup>. Los dramaturgos de inicios del siglo XXI responden a temáticas propias del cambio de siglo, desde “un marcado individualismo, el desencanto ante el presente y una visión desesperada del futuro” (Luque, 2018, p. 246). Entonces, revisar los mecanismos del drama contemporáneo amplía la perspectiva de análisis en relación a la interpretación y valoración de diversas manifestaciones actuales de la dramaturgia nacional contemporánea.

Hasta el momento, la dramaturgia de Gino Luque se encuentra poco estudiada<sup>3</sup> y el trabajo de investigación que esta investigación presenta puede servir como punto de partida para exponer su trabajo a la discusión académica. Resulta importante estudiar la dramaturgia de Luque porque se percibe en su trabajo un alejamiento de las formas dramáticas tradicionales desde una perspectiva reciente. La creación del texto, a mediados de la primera década del nuevo milenio, bajo la influencia del drama contemporáneo, invita al lector/espectador a que adopte una posición activa frente a la problemática de la violencia. Esto se debe a que el texto presenta una dramaturgia fragmentada que permite al espectador asumir una distancia crítica de la historia central. Por otro lado, la fragmentación se ve articulada por la presencia de un sujeto rapsódico que sugiere una comunicación directa con el lector. Estas características del texto contemporáneo dan espacio para

---

<sup>2</sup> Alfonso Santistevan, en su tesis *“La batalla por el teatro”: La creación colectiva en el campo del teatro limeño* (2020), analiza el proceso de la creación colectiva en el periodo de 1971 al 1990 e indica que el término “creación colectiva” hace referencia a “que el colectivo toma el lugar que el autor y el director han ocupado tradicionalmente en la creación teatral (p.11) Agrega, además, que “se inscribe en la crisis de ruptura de la unidad conceptual del teatro y el drama” (p. 11); esto quiere decir que la creación colectiva sigue la línea que propone la performance, el teatro simbolista y la estructura anti-dramática (p.11).

<sup>3</sup> Si bien no se han encontrado estudios académicos sobre la obra de Luque, sí podemos encontrar notas periodísticas que marcan el pulso e impacto del premio con respecto a la publicación de la obra y el montaje realizado por la Asociación Cultural Peruano Británica.

la reflexión durante la lectura del texto. Por ello, una de las reflexiones de esta investigación, es plantear una reflexión sobre la discusión y divulgación de trabajos académicos que abarquen el análisis de textos dramáticos peruanos.

El desarrollo de esta metodología puede ser de utilidad, ya que, como se mencionó anteriormente, actualmente, se pueden encontrar obras peruanas que podrían relacionarse a dichos mecanismos del drama contemporáneo. Una investigación que proponga un acercamiento desde la teoría del drama contemporáneo aporta una mirada alternativa a la dramaturgia nacional. Entre las características de los textos referidos anteriormente, podemos encontrar la ausencia de una estructura de principio, medio y fin y la acción dramática no sigue un recorrido ascendente que estructure el relato. Los recursos de análisis que brindan autores como Sarrazac (2009) o Batlle (2007) dan una perspectiva diferente frente a la aristotélica, y complementaria para un texto de las características mencionadas.

Además, desde un interés personal, es importante mencionar que los resultados de la investigación producirán herramientas para posibles puestas en escena. Esto quiere decir que el análisis dramático enfocado a una temática en específico se tomará como referencia para el trabajo previo al montaje teatral a nivel práctico. La manera en que este trabajo abordará la violencia como eje central del texto se asemeja al proceso previo a la dirección de una puesta en escena para el desarrollo de los ensayos y el montaje escénico. Este análisis generará, entonces, a una propuesta de interpretación y aplicación de herramientas de análisis para tender lazos entre los estudios de artes escénicas y el desarrollo práctico en escena. Podrán plantearse vínculos entre la perspectiva académica y el trabajo práctico en el planteamiento una temática específica respecto de una obra contemporánea. Si bien este último enunciado podría parecer obvio, ya que todo planteamiento de montaje debería de seguir este proceso, no siempre se da el caso. Aplicar una metodología y análisis académico antes de la puesta en escena resultará sugerente y revelador para el proceso de creación y montaje escénico.

Al tomar como objeto de estudio un texto dramático, se plantea realizar una investigación sobre las artes. Como podemos observar en la *Guía de investigación en artes escénicas PUCP* (Ágreda, Mora & Ginocchio, 2018), este tipo de investigación centra la mirada del investigador hacia la revisión y análisis del producto escénico (p. 24). Además, Borgdorff (2005) resalta, en este método, la revisión del objeto de estudio desde una distancia teórica. Nuestro trabajo de



investigación se centrará en el análisis dramático. Por eso, para este trabajo, la interpretación y la reflexión serán fundamentales para el desarrollo del mismo, así como también la aplicación de una metodología de análisis en cuanto a elementos dramáticos convencionales la estructura, la acción y los personajes. Cada uno de estos elementos se revisará desde la perspectiva de la teoría del drama contemporáneo. De esta manera, podremos tener una idea del uso del recurso dramático y podremos interpretar cómo se aborda la temática de la violencia. Cabe precisar que, para el análisis de *Los número seis*, se utilizará la versión publicada por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral CELCIT del año 2010, debido a que esta es la publicación oficial más reciente se puede encontrar.

La investigación se ha dividido en dos capítulos. El primero está dedicado a la construcción del marco conceptual de la investigación. La recolección y comentario de la información se dividirá en dos grandes bloques. En primer lugar, se definirán y analizarán los conceptos correspondientes al drama contemporáneo desde la perspectiva de la teoría escénica. Ello brindará herramientas de análisis que aplicaremos en nuestro objeto de estudio. En segundo lugar, se abordará los distintos tipos de violencia desarrollados por filósofo esloveno Slavoj Žižek.

El segundo capítulo está dedicado al análisis del texto dramático *Los número seis*. Para ello, se parte de las herramientas de análisis que hemos desarrollado en nuestro primer capítulo. De esta manera, el sujeto rapsódico, la fragmentación y la repetición develan cómo se construye el concepto de violencia objetiva y subjetiva en la obra.

En las conclusiones se condensa la información que resulte del análisis y su relación respecto a la creación con el concepto de violencia. De esta manera, se responde a las preguntas de investigación que han generado la presente investigación.

## Capítulo 1: Anotaciones sobre el drama contemporáneo y la violencia

En este capítulo, analizaremos los mecanismos dramáticos que proponen, principalmente, Sarrazac (2009) y Batlle (2007) con respecto al drama contemporáneo que permiten adentrarnos en el posterior análisis de *Los número seis*. Inmediatamente después, se explicaremos los distintos tipos de violencia bajo la perspectiva de Slavoj Žizek (2017).

Esta revisión de conceptos nos brindará herramientas analíticas para reconocer cómo es que los mecanismos dramáticos construyen estéticamente el concepto de violencia, para luego exponer los sistemas que generan el desarrollo de dicha violencia. A partir de la exposición de los sistemas de construcción del hecho escénico, se establecen paralelos entre el mundo representado y la realidad de la que es parte el lector/espectador. Ello visibiliza los sistemas de violencia que se pueden relacionar con el análisis Žizek. El filósofo esloveno dedica su libro *Sobre la violencia* a contextualizar y ejemplificar estos sistemas violentos con el fin de que el lector los pueda reconocer en su contexto. Consideramos que *Los número seis* puede cumplir el mismo rol develador de la violencia normalizada partir del análisis de sus elementos y características.

### 1.1. Antecedentes textuales del drama contemporáneo

En este acápite, se abordará las principales conceptualizaciones del drama que se plantean en diferentes momentos de la historia y que constituyen el drama contemporáneo. Para esto, partimos del drama aristotélico. Al igual que Davide Carnevali, en la introducción de *Forma dramática y representación del mundo* (2017), esta investigación considera el modelo aristotélico como canónico (p. 11), porque establece la medida de referencia que aún hoy se utiliza para la identificación de piezas teatrales tanto en el teatro occidental como en el teatro peruano.

Cuando esta investigación se refiere a los textos dramáticos canónicos, estamos hablando de la conceptualización propuesta por Aristóteles en *La poética* (2010), la primera obra que se conoce en Occidente que reflexiona sobre el drama, por lo que es necesario revisar algunos aspectos relevantes sobre ella. Tratando de sintetizar, podríamos decir que el drama para Aristóteles está compuesto por una estructura lineal guiada por una “una acción elevada, seria y completa” (2010,

p.47). Dicha acción completa “tiene comienzo, medio y fin” (2010, p.52). La acción aristotélica es realizada por los personajes y desarrollada a partir de los diálogos. Estas conceptualizaciones fueron las bases sobre las que se construyeron el drama occidental hegemónico que continúa vigente hasta el día de hoy. Las bases de la estructura aristotélica siguen presentes incluso en medios audiovisuales, como sucede en el cine comercial de Hollywood. Por ello, puede ser la primera referencia para cualquier consumidor de productos audiovisuales de ficción hasta la fecha.

Frente al paradigma aristotélico, han surgido propuestas dramáticas que lo han cuestionado, como las que identifica Peter Szondi, en su libro *Teoría del drama moderno* (2011), en el que investiga los cambios que se produjeron en la dramaturgia europea entre los años 1880 y 1950. Para ejemplificar las transformaciones de dicho periodo, las cuales van desde el realismo hasta las vanguardias, Szondi explica primero el concepto de “drama absoluto” y lo contrasta con el trabajo dramático de autores como Chejov, Ibsen, Strindberg, Maeterlinck y Hauptmann, entre otros. Previamente, Szondi identifica las características del drama absoluto y sus eventuales variaciones por parte de los autores. En primer lugar, reconoce la intersubjetividad del drama que “se funda en el retrato de la relación interpersonal” (p. 74), es decir, que los personajes y el diálogo establecen una dialéctica cerrada en su propio universo de sentido. En segundo lugar, observa la relación entre el espectador y el drama y señala que el drama (absoluto) “solo conoce la separación absoluta” (p. 75), en otras palabras, sin injerencias por parte del espectador ya que tampoco se reconoce la intervención del autor. En tercer lugar, establece que el drama es primigenio, ya que “el transcurso del tiempo en el drama se constituye como una sucesión absoluta de presentes” (p.76). Dicho de otro modo, remarca el tiempo presente como un valor preponderante en la lógica del drama.

Szondi considera que estas tres características son propias del “drama absoluto”, modelo reconocible en la dramática clásica que todavía subsistía a través del drama burgués<sup>4</sup>. Él se cuestiona por la forma de dramaturgia que proponen los autores del cambio de siglo (del XIX al

---

<sup>4</sup> Se desarrolló en Europa en el siglo XVIII. Según Peter Szondi, en su libro *La teoría del drama burgués del siglo XVIII* (2016), es un género que, como su propio nombre lo indica, señala un momento social que refleja el contexto de la gestación de esta clase social (p. 31). Por lo que se entiende que este género dramático acompañó a la consolidación de esta clase social en su desarrollo histórico.

XX) y establece la teoría del drama moderno. A partir de ella, conceptualiza la diferencia entre el drama absoluto<sup>5</sup> y el momento histórico de los autores mencionados que generan la crisis de dicho modelo, lo cual genera lo que se conocerá, en esta tesis, como “crisis del drama”. Victor Viviescas (2005) señala que la crisis del drama “designa un conjunto de determinaciones tanto estéticas como formales y dramáticas que se modifican en la escritura dramática, de manera precisa a partir del final del siglo XIX. Al mismo tiempo, designa este momento de la historia de la escritura dramática” (p. 437). Esta crisis dramática se conceptualizó en dos modelos: el teorizado por Peter Szondi en el año 1976 y, posteriormente, en la investigación realizada por Jean-Pierre Sarrazac (1995 – 2010).

Entre los elementos que se ponen en crisis podemos señalar los tres ejes fundamentales del acontecimiento dramático. Estos son, en palabras de Batlle (2007), “la famosa triada: crisis de la historia, crisis del personaje, crisis del drama” (p. 378). Esto quiere decir que, tanto historia (o fábula, de acuerdo a la terminología de Jean Pierre Sarrazac), como el personaje y el drama (entendido, también, como la crisis de la acción, según Joseph Danan) producen nuevas configuraciones y cuestionamientos en cada uno de estos elementos. Esta perspectiva permite una comunicación directa entre el autor y el espectador. A diferencia del drama absoluto que define Szondi (2011), en donde el espectador era un agente externo que no admite “injerencias por parte del espectador ni tampoco interpelaciones a éste desde el drama” (p. 75) a partir de la crisis se desarrolla un texto dramático que puede contener una voz que le habla directamente al destinatario. Esta diferencia marca una amplitud importante desde lo contemporáneo con respecto al drama absoluto. Al no limitarse (solamente) a lo que ocurra entre los personajes expresado en sus diálogos, el autor no desaparece, gracias a lo que Szondi llama “comentario”. Estas puestas en crisis son manifestadas, entonces, en múltiples recursos o mecanismos que serán explicados a continuación.

---

<sup>5</sup> Según Hélène Kuntz y David Lescot (2013), este concepto acuñado por Szondi se refiere al “drama como un “acontecimiento interhumano” en su presencia, es absoluto en cuanto excluye todo elemento exterior al intercambio personal que expresa el diálogo”. (p. 82)

## 1.2. Mecanismos del drama contemporáneo

En esta sección, se abordará el drama contemporáneo y los mecanismos que se surgen de este, los cuales aplicaremos más adelante en el análisis de *Los número seis*. El drama contemporáneo es una manifestación de las artes escénicas que surge a partir de la crisis del drama. Se caracteriza “por su discontinuidad (fragmentación), su pluralidad (heterogeneidad) o su tendencia a la narratividad” (Batlle, 2007, p. 376). Es decir que en el drama contemporáneo se reconoce un alejamiento de las formas dramáticas tradicionales, en especial, de la acción aristotélica, y de la estructura principio, medio, fin<sup>6</sup>. El drama contemporáneo es una creación dramática no lineal ni causal que cuestiona la condición interhumana desde una “percepción de la textualidad” (Batlle, 2007, p. 325), alternativa frente a la perspectiva aristotélica tradicional. Una de las principales diferencias entre el drama clásico y el contemporáneo la podemos encontrar, precisamente, en la acción. Como señala Sarrazac (2013)

La acción ya no se desarrolla en un presente absoluto, como en una carrera hacia el desenlace (la catástrofe), sino que consiste, cada vez más, en un retorno -reflexivo, interrogativo- sobre un drama pasado y sobre una catástrofe ya acontecida (p. 18).

A partir de esta reflexión se pueden inferir, en primera instancia, dos variaciones importantes: en primer lugar, un replanteamiento en la estructura dramática, antes organizada y ordenada por la resolución de la acción. En segundo lugar, el cuestionamiento de los elementos dramáticos que llevan a cabo la acción desde la perspectiva aristotélica, como lo son los personajes y los diálogos. Dichas variaciones o transformaciones se verán reflejadas en los diferentes mecanismos dramáticos que abordaremos en nuestra investigación.

Por otro lado, con respecto al texto dramático, Carles Batlle (2007) sostiene que el drama contemporáneo ha recuperado la percepción de textualidad en la obra, en la que el texto es un

---

<sup>6</sup> Esto no exime la posibilidad de que el drama contemporáneo también pueda tener elementos de la estructura aristotélica dentro de esta yuxtaposición de técnicas posibles para el ensamblaje del material escénico. He ahí donde se observa la característica de heterogeneidad.

material más del espectáculo teatral. Por lo tanto, se pueden proponer, sin establecer jerarquías, prácticas tomadas de distintas disciplinas artísticas, como las figuras literarias, la composición de escenas o armado tipo collage de las artes plásticas (p. 376). Esto quiere decir que, en el drama contemporáneo, al poder apreciar la construcción del material a partir de distintas disciplinas de forma más explícita, se puede visualizar la voz o la intención del creador con mayor claridad con respecto al hecho teatral<sup>7</sup>.

Esta idea de drama contemporáneo es reforzada por lo expuesto por Sarrazac (2009), quien sostiene que se trata del “ensamblaje de formas teatrales y extrateatrales, que forman el mosaico de una escritura que es el resultado de un montaje dinámico” (p.4). Es decir, en el drama contemporáneo se exploran formas alternativas de contar la historia, las cuales abarcan distintos géneros. No es extraño, entonces, encontrar fragmentos poéticos o líricos en medio de una secuencia aparentemente lineal, o la figura de un narrador que organiza y propone la comunicación entre el espectador y la obra. La conciencia del texto como material que dialoga con el contexto histórico al cual pertenece y, sobre, toda la conciencia de la obra sobre sí misma son ideas que Sarrazac condensa en la idea de “sujeto rapsódico” (Sarrazac, 2013, 191), concepto que será explicado con detalle a continuación.

Entre los mecanismos dramáticos que analizaremos, identificamos tres que ocupan un lugar central dentro de *Los número seis*. En primer lugar, encontramos al sujeto rapsódico, que tiene la función de ente organizador y, por lo tanto, articula tanto el nivel estructural como el poético en el texto. En segundo lugar, observamos la fragmentación o escenas fragmentadas, que provocan un distanciamiento a partir del extrañamiento que propone el sujeto rapsódico. En tercer lugar, observamos que la repetición y la repetición con variación se manifiestan tanto en los diálogos como en la estructura general de la obra, lo cual genera cuestionamientos importantes con respecto a la temática que aborda el texto. A continuación, explicaremos con mayor detalle estos mecanismos.

---

<sup>7</sup> Por “creadores del hecho teatral” se entiende tanto al dramaturgo, el director y a los actores que trabajan con el texto como material. Ambos se encuentran en la misma jerarquía a la hora de generar el acontecimiento escénico.

### 1.2.1. Sujeto rapsódico

En el texto *El drama en devenir*, Jean-Pierre Sarrazac (2009) se dedica a explicar el concepto de “rapsodización del drama”. El autor propone esta idea como una alternativa a la propuesta de Szondi (2011) de epización, la cual asocia con “la evolución del teatro moderno” (p.72). Esto se debe a que, para estudiar las transformaciones del drama en la corriente naturalista, Szondi encuentra en el término un “opuesto”, frente a lo dramático, que define como “épico o narrativo, que recoge el rasgo estructural común a la epopeya, el relato, la novela y otros géneros, consistente en la presencia de lo que ha dado en designarse como 'sujeto de la forma épica' o 'yo épico'” (p.72).

Es importante mencionar que Szondi, al estar influenciado por la dialéctica hegeliana, establece un opuesto al drama para trabajar la dialéctica entre dos términos, con el propósito de poder definirlos y establecer un sentido de superación del segundo sobre el primero. Szondi señala que lo épico no es, técnicamente, el opuesto a lo dramático, pero plantea la relación de oposición entre ambos términos para reconocerlos y analizarlos en los autores que selecciona en su libro *Teoría del drama moderno*. Además, esta oposición le brindaría a Szondi las herramientas para generar una visión de superación de lo épico frente a lo dramático.

Por su parte, Barbolosi y Plana (2013) se refieren al sujeto épico como aquella entidad que “remite a la presencia del autor en el seno de la narración; indica un desplazamiento de la acción en provecho de la narración, en la cual el punto de vista del autor se revela como central” (p. 84). Esto quiere decir, como señalan las autoras, que Szondi observa este comportamiento narrativo como una respuesta al contexto histórico que posiciona al autor y lo revela ante el espectador. Así, se diferencia del drama absoluto, en el que la voz del dramaturgo desaparece para dar preponderancia a la acción dramática y las relaciones intersubjetivas de los personajes. Este contraste, a su vez, provoca la crisis del drama como un paso previo a lo que el investigador anunciaba como la muerte del teatro dramático “en provecho de un teatro épico brechtiano” (Barbolosi & Plana, 2013, p. 85). Vale aclarar que el trabajo de Szondi fue editado por primera vez en 1959 y es cercano temporalmente a Brecht. Así, la investigación de Szondi corresponde a los primeros momentos de la reflexión sobre la creación brechtiana en relación al teatro épico. Sin duda, estas ideas se reforzaron por la diferenciación que hace el propio Brecht con respecto al teatro dramático aristotélico y su teatro épico.

Frente a estas perspectivas, para Sarrazac (2009) lo épico no supone una superación frente al drama o un desplazamiento de uno por el otro. Ambos estilos coexisten en el drama contemporáneo a partir del collage de recursos al que ya se ha hecho mención. Frente a la propuesta de Szondi, Sarrazac propone la idea de la “rapsodización” del drama. Para ello, se basa en la figura del rapsoda, que remite al recitador o pregonero ambulante de la Grecia antigua. Sarrazac lo concibe como una suerte de “cocedor de cantos o de historias” (Hersant & Naugrette, 2013, p. 191), ya que “cose” o “hilvana” no solo historias, sino estilos dentro del armado del hecho escénico contemporáneo. La metáfora de “hilvanar” vista desde la perspectiva de articular una serie de historias, perspectivas y técnicas es una metáfora bastante acertada para describir la creación contemporánea. Desde esta figura, se entiende cómo, en el drama contemporáneo, se articulan elementos épicos, dramáticos y demás juegos textuales. A partir del reconocimiento de la rapsodización, Sarrazac (2013) plantea la figura del “autor rapsoda”, que corresponde a la voz del autor en del drama contemporáneo:

El autor tiende a adoptar la función -podríamos decir el rol- de tramoyista, debido a este salto temporal. Multiplica sus intervenciones, se interpone entre la escena y la sala, entre los personajes y el público. Se trata del surgimiento de una nueva figura, a la que Peter Szondi llama el “sujeto épico” (...) Desde mi punto de vista, prefiero hablar de un sujeto rapsódico o simplemente, de una pulsión rapsódica de la obra en el drama moderno y contemporáneo (p.18).

El autor recurre a la comparación con el tramoyista como otra metáfora que alude a la idea de “rapsoda”, ya que ambos personajes son los encargados de “hilar” las mecánicas para el desarrollo de la obra. Lo que se concluye con estas referencias es que el autor no solo se encarga de narrar la historia, sino que también puede establecer una comunicación directa con su espectador a partir de una voluntad que busca problematizar (con el receptor) el texto con el contexto social por el que atraviesa la obra y la sociedad que la contiene. Dicha característica marca una diferencia fundamental con respecto al drama absoluto. La intención de Sarrazac al establecer el concepto de sujeto rapsódico es diferenciar al autor (persona real) y la imagen de este representada en el texto, y que a este sujeto se le pueda atribuir interacciones con el espectador. Este sujeto o ente escénico



tiene la posibilidad de comunicarse con el espectador de una manera mucho más directa y explícita a partir de “la voz” que mencionan Barbolosi y Plana al referirse al término de Sarrazac (2013).

Esta voz del autor apela a un cuerpo ajeno para mejor hacerse escuchar: ajeno a la acción dramática, este cuerpo del sujeto épico<sup>8</sup> es también exterior a los protagonistas del drama, porque es pura palabra, pura voz (p. 85).

En la cita anterior podemos identificar a la voz de Barbolosi y Plana como la voluntad del sujeto rapsódico con respecto a las ideas que trasmite en el texto. En esta investigación, esta voluntad que construye y articula el universo de sentido del texto dramático, será estudiada como un mecanismo del drama contemporáneo. Es decir, se estudia el sujeto rapsódico como la figura que organiza y configura el mundo representado. Los demás mecanismos dramáticos presentes en el texto son seleccionados y usados por esta voluntad representada en la figura del sujeto rapsódico. Por consiguiente, se puede analizar como un mecanismo más que articula los demás recursos, como la fragmentación, la repetición y la repetición con variación y, por lo tanto, puede ser analizable, pues se manifiesta a través de la irregularidad de voces, estilos, géneros, etc.

La presencia que se encarga de reunir los recursos y elementos del drama contemporáneo se puede entender como la “pulsión rapsódica” de la que habla Sarrazac (2009). Dicha pulsión vuelve a poner sobre la mesa las categorías de drama, épica y lírica. Sarrazac propone que la “rapsodización” es la complementariedad y flexibilidad que podemos encontrar en piezas contemporáneas de “composiciones libres” (2009).

En esta investigación, se usará el concepto del “sujeto rapsódico” para entender cómo se articulan y organizan los diferentes fragmentos presentes en la obra, en especial, de la repetición y repetición con variación. Además, a partir de la presentación de los personajes, por parte del sujeto rapsódico,

---

<sup>8</sup> Si bien las autoras hacen mención al sujeto épico, en el mismo artículo señalan que el sujeto rapsódico de Sarrazac cumple las mismas funciones y “se ajusta de mejor manera a las escrituras contemporáneas”.

se analizará la construcción de tanto de estos como de los diálogos bajo la perspectiva del drama contemporáneo, así como también las referencias culturales que se encuentran en las didascalias.

### **1.2.2. Fragmentación**

Para entender el concepto de fragmentación, primero hay que señalar brevemente cómo se estructura el drama aristotélico. Como hemos mencionado líneas arriba, este se compone por tres partes claramente diferenciadas en “comienzo, medio y fin” (Aristóteles, 2010, p.52). Las palabras que utiliza Aristóteles sirven para describir los momentos por los que pasa la acción dramática y los acontecimientos que provoca su resolución. Es muy importante señalar que dichos acontecimientos se organizan por el principio de causalidad. Por su parte, el teórico Hans-Thies Lehmann (2017) sostiene que “el drama implica un transcurso temporal controlado y commensurable” (p. 70), es decir, el ordenamiento de la obra se da a partir de una acción que causa o provoca un acontecimiento. Este acontecimiento genera una nueva acción y así sucesivamente hasta llegar al fin de la obra, todo esto dentro de un espacio de tiempo que podemos entender y retener en nuestra memoria. En el drama clásico, a partir del principio de causalidad, se organiza la historia en actos y/o escenas.

Carles Battle (2007) señala que la fragmentación teatral es una tendencia contemporánea que desarrolla la creación escénica a partir de la articulación del material aplicando “el uso del montaje y el collage” (p. 379). El concepto de montaje es tomado del cine, y se refiere al ensamblaje de elementos discontinuos y heterogéneos entre distintos elementos de la obra (p. 379). Por otro lado, cuando Battle menciona el término “collage”, se refiere a la yuxtaposición o superposición de “materiales”, en clara referencia a técnicas que son inspiradas de los procesos creativos de las artes plásticas. Para entender esta forma de creación teatral, se debe tener en cuenta que Battle no solo se refiere al hecho formal, sino también al contenido de la obra que se ve reflejado en la mezcla de recursos de distintas expresiones escénicas como pueden ser la épica, el drama y la lírica.

Por otro lado, David Lescot y Jean Pierre Ryngaert (2013) entienden el término “fragmentación” como la “perfecta contradicción con el drama absoluto” (p.102). Esta oposición con respecto al modelo del drama absoluto resulta muy sugerente, ya que polariza la inflexibilidad que identificó

Szondi. Esto se debe a que el fragmento “induce a la pluralidad, la ruptura, la multiplicación de los puntos de vista, la heterogeneidad” (p.102). De esta manera, Ryngaert y Lescot se acercan a Batlle en el reconocimiento de la fragmentación como característica del drama contemporáneo. Por su parte, Duarte (2016) también coincide con lo señalado por Lescot y Ryngaert al contrastar la fragmentación con la trama unitaria del drama absoluto. Para ello, cita a Sarrazac resaltando el “carácter incompleto o inacabado” de un texto contemporáneo, con lo que concluye que, debido a la fragmentación, se valora más “lo que falta” que lo que hay visiblemente en el texto (p. 44). Esto quiere decir que la fragmentación puede entenderse no solo a partir de la presentación de información, sino también en la carencia de la misma.

Al ligar la idea anterior con lo señalado previamente por Batlle (2007), queda claro que, en el teatro contemporáneo, el texto actúa como “material”. Esto quiere decir que no se establece una jerarquía con respecto a los otros elementos de creación (directores, actores, etc.), por lo que, al no tener que respetar estructuras causales, el dramaturgo puede deconstruir el orden de presentación de la información para así generar la oportunidad de cuestionar lo que tradicionalmente llamamos “acto” y/o “escenas”. Batlle, por su parte, utiliza una denominación diferente para establecer la separación del texto dramático contemporáneo y denomina “cuadro” a “la figuración de una situación compleja nueva, relativamente autónoma” (p.377) que “se produce sin la necesidad de un vínculo lógico causal” (p. 377). Esto quiere decir que, gracias a la figura del cuadro, se puede analizar el drama contemporáneo a partir de la fragmentación que generan las divisiones. Ello se da ya que no se responde a criterios uniformes, ni están limitados en relación a la linealidad temporal aristotélica de principio, medio y fin.

Por otro lado, Batlle (2007) resalta que estos criterios de partición toman como referencia procesos inspirados en otras disciplinas que trascienden los recursos teatrales y que pueden llegar a formar figuras literarias que revelan el carácter fragmentado del texto. Entre dichos criterios de partición, el investigador catalán menciona los siguientes: “repeticiones o repetición con variación, la presentación de historias y personajes (aparentemente) independientes, la alternancia difusa entre fragmentos de realidad y fragmentos de ficción” (p. 378). Cuando se refiere a la alternancia entre realidad y ficción, hace mención a los niveles que existen dentro del universo de una obra o de un mundo representado. Es decir, dentro de la ficción, que se establece a partir de reglas convencionales, se puede referenciar a otro nivel de ficción.

Si bien *Los número seis* no presenta dicha alternancia, estos ejemplos nos dan una idea de las diferencias que propone Batlle y cómo estas funcionan en contraposición con lo que tradicionalmente correspondía con las escenas que eran ordenadas de manera lineal. Esta reinterpretación de las escenas o cuadros se puede analizar gracias a una metodología que ofrece Batlle en su artículo “Segmentación del texto dramático contemporáneo (un proceso para el análisis y la creación)” (2007). A continuación, se pasará a explicar a qué se refiere Batlle cuando habla de segmentos y cómo estos pueden guiar una posible interpretación del objeto de investigación.

### 1.2.2.1. Segmentación

Para Batlle (2007), el término “segmento” se refiere al bloque que “conforma una unidad sintagmática que facilita tanto la aproximación a las grandes estructuras como a las microestructuras de una obra” (p. 376). Por unidad sintagmática se entiende el bloque de sentido que puede ser autónomo, tanto del bloque anterior como del que lo suceda. En cuanto a las distintas categorías de secuencias, el autor catalán cita a Anne Ubersfeld (1989) para señalar que existen tres tipos, las grandes secuencias, que se inscribe en lo que podríamos entender por actos (p. 162); las secuencias medianas, que podemos entender como escenas (p. 165) y las microsecuencias que son descritas como “fracción de tiempo teatral en la que ocurre algo que puede ser aislado al resto” (citada en Batlle, 2007, p. 167). Al revisar la propuesta de Ubersfeld, entendemos que la intención de la autora es partir de una lógica temporal causal del relato.

En el análisis se tomará el concepto de segmento y las posibles relaciones que se generen para analizar la fragmentación que propone el sujeto rapsódico en *Los número seis*. La razón por la que se utiliza esta metodología de análisis radica en la identificación de microsecuencias o cuadros de sentido “aparentemente” independiente. Para ello, Batlle recomienda un modelo de secuenciación en donde se define un primer fragmento como el “nivel 1, que tanto puede corresponder a una gran

secuencia como a otro tipo de partición subjetiva”<sup>9</sup> (p. 380) para luego identificar un nivel 2, también elegido arbitrariamente, con las que se pueda establecer una comparación que nos permita identificar sus similitudes o contradicciones. Este proceso puede repetirse según se considere necesario hasta completar el proceso inmersivo que conlleva analizar un drama contemporáneo.

Además, es importante tener en claro desde qué lugar se interpreta el texto. Cada receptor o lector/espectador puede tener distintos objetivos tal y como lo señala el autor: “En calidad de qué lo leemos? ¿Como actores? ¿Como críticos? ¿Traductores? ¿Directores? ¿Filólogos? ¿Una combinación de todo ello?” (Batlle, 2007. p. 381). Ciertamente, Battle se refiere a que se debe de tener conciencia de nuestro lugar de recepción e interpretación del objeto de análisis. En el caso de esta investigación, la perspectiva será dirigida a un análisis académico.

Por lo tanto, el análisis desde la secuenciación se hace pertinente para revisar el tipo de estructura que tiene la obra, las construcciones fragmentadas que se oponen a la estructura aristotélica, y cómo ellas se relacionan y construyen los conceptos de violencia que se articulan, por ejemplo, sobre el tipo de acción y cómo el sujeto rapsódico hace uso de ellas en la forma en que se hilan los hechos o acontecimientos. Bajo esta línea conceptual, esta investigación identifica que uno de los principales tipos de fragmentación que se desarrolla en la obra es la repetición y la repetición con variación. En el siguiente acápite, abordaremos la importancia de este mecanismo y la razón por la que consideramos estudiarlo con mayor especificidad.

### **1.2.2.2. Repetición y repetición con variación**

Para Batlle (2007), la repetición y la repetición con variación corresponden a un tipo de criterio de partición dentro de los distintos tipos de fragmentación en el texto contemporáneo (p. 378). En la presente investigación se le dedicará un acápite aparte, ya que se considera que este recurso o

---

<sup>9</sup> El mismo Batlle advierte que “cada receptor imagina, delimita e interpreta a su manera la situación de enunciación que envuelve determinado enunciado” (p. 380). Por ello, no existe una forma única de partición o segmentación. Todo depende de la recepción del lector/espectador, su contexto y su universo de sentido.

mecanismo dramático es fundamental para la construcción del mundo representado en *Los número seis*. La repetición y la repetición con variación pueden ser identificadas en distintos niveles distintos a lo largo de todo el montaje; ya sea en los diálogos que generan los personajes como en las acotaciones que remiten escenarios determinados. Sin embargo, en donde se aprecia el uso del recurso en su mayor dimensión es en la aplicación del ordenamiento estructural hacia el final de la obra. Pero antes de abordar cómo es que este mecanismo es utilizado en el texto, se recurrirá a Michel Vinaver para entender cómo se interpreta el recurso desde la teoría del drama contemporáneo.

Vinaver (2015) define a la repetición y la repetición con la variación como “la reiteración de un elemento textual pasado, pero con una diferenciación que puede estar en la forma o en el fondo o en ambos” (p. 29). Esta característica es propia del drama contemporáneo, ya que permite la reestructuración de un acontecimiento y por lo tanto la observación del evento desde una perspectiva distinta a la lineal. Esto se da por el simple hecho de reconocer el traslado de una estructura repetida en un momento distinto. La repetición textual e idéntica de un momento pasado puede ser de escenas, palabras y sonidos dentro de un contexto distinto, lo que dota al acontecimiento de varias alternativas en la interpretación del lector/espectador. Como resultado, estas variables permiten focalizar la atención de esta investigación hacia el detalle que varía. Este escenario de repetición con variación es el que se observa en el objeto de estudio en el cual se analizará el uso del mecanismo y cómo este genera un bucle temporal hacia el final de texto que transmite la reiteración de forma y contenido en simultáneo tal y como lo describe Vinaver (2015)<sup>10</sup>.

Por su parte, Hans-Thies Lehmann en *Teatro posdramático* (2017) describe este mecanismo como la “desestructuración y deconstrucción de la fábula<sup>11</sup>, el significado y la totalidad formal” (p. 324). Esto quiere decir que, a partir de una aparente redundancia, se puede reforzar la recepción del

---

<sup>10</sup> Para una mayor profundización de esta idea en relación al texto recomendamos revisar el acápite 2.4 en donde se desarrolla con mayor detalle.

<sup>11</sup> Siguiendo a Pavis (1998), se entiende que el concepto de la fábula como la “serie de hechos que constituyen el elemento narrativo de una obra” (p.197).

espectador de una idea o momento específico. Por lo tanto, la repetición permite una comprensión alternativa del acontecimiento señalado debido a la deconstrucción y la resignificación que se produce al reconocer la repetición. En el drama contemporáneo, al no contribuir con la resolución de una acción aristotélica desde la historia, pasa a ser un cambio de perspectiva que propone el sujeto rapsódico con respecto a dichos hechos narrados y que recae directamente en el lector/espectador.

Desde la perspectiva del lector/espectador, la recepción de la repetición puede generar un efecto de extrañamiento debido a que el recurso siempre será identificado como artificial o inorgánico frente a la expectativa del desarrollo lineal de la historia, debido a que la repetición generará cuestionamientos sobre la naturaleza de la intención de la visualización de este fenómeno. El resultado es que, al reconocer la estructura repetida, se pueda poner especial atención a los detalles repetidos que ganarán mayor relevancia. En el caso de la dramaturgia, teniendo en cuenta los conceptos canónicos que se ha explicado líneas arriba, la generalidad a la que hace referencia el autor correspondería a la linealidad espacio temporal de la teoría aristotélica y por lo tanto lo natural u orgánico.

Así, luego de haber revisado los mecanismos dramáticos más relevantes que se analizarán en *Los número seis*, es fundamental también hacer un recuento de los distintos niveles de violencia que componen la perspectiva de Slavoj Zizek. El filósofo identifica un sistema que alberga niveles de violencia generados en las diferentes capas de la sociedad, desde el más directo y visible hasta los niveles hegemónicos que pasan desapercibidos debido a su normalización. En los siguientes párrafos se revisarán con mayor detenimiento.

### **1.3. Sobre la violencia**

En el siguiente acápite, se analizará el concepto de violencia desde una perspectiva social en relación con el poder político. Se revisará las nociones básicas de su significado, así como también su relación con el ejercicio de poder y las distintas categorías o formas de la violencia. Para este fin, se abordan el planteamiento de Slavoj Zizek (2017) como principal referente; seguidamente,

se establecerá la relación que diferentes autores han asociado sobre el concepto de “violencia” con el de “poder”.

Agustín Martínez (2016) realiza un recuento de las diferentes aproximaciones que se tiene sobre este término y propone una primera definición bajo la forma de “alguien (que) hace daño a alguien intencionalmente mediante el uso de la fuerza física o de otro tipo, y la intención obliga a la(s) persona(s) a algo que no quiere(n)” (p. 10). El autor señala que esta definición es bastante general y primaria, y en su artículo se encargará de problematizar esta conceptualización con el fin de abarcar otros niveles de violencia<sup>12</sup>.

Este primer acercamiento ayuda a visibilizar la presencia de dos elementos fundamentales para el entendimiento del concepto: los dos partes en disputa y la intencionalidad de uno de ellos por subyugar al otro bajo el uso de la fuerza. Esta idea, a su vez, remite al concepto de poder que podemos entender al revisar el trabajo del filósofo francés Michael Foucault en *La historia de la sexualidad* (2007) en donde señala que el poder es el “nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada” (p. 113). Esto quiere decir que el poder no es una propiedad sino es una estrategia que se ejerce en una relación. A su vez, se entiende que esta relación es múltiple, ya que se ejerce en todas las direcciones y en todo momento (p. 112), tanto de las clases jerárquicas, de arriba hacia abajo, como desde abajo hacia arriba, sin que esto indique una sucesión o linealidad del ejercicio de la relación de poder. Esto se debe a que, en donde haya desigualdad o asimetría, habrá relaciones de poder. Además, como ninguna relación es totalmente equitativa, el poder estará presente en todos los campos de la sociedad (p.114). Por último, se debe agregar que, para Foucault, el poder es intencional, ya que busca fines u objetivos para el beneficio de quien lo ejerce (p. 115). Por lo tanto, a partir de los conceptos que se han obtenido al analizar la definición de Martínez, se puede decir que la violencia es el instrumento de la relación de poder que ejerce un sujeto sobre otro para obtener un fin determinado.

---

<sup>12</sup> Los niveles a los que hacemos referencia los define Slavoj Žižek como violencia subjetiva y violencia objetiva. La profundización de estos términos se desarrollará en los siguientes acápite.



Por su parte, Žižek (2017) percibe la violencia a partir de dos categorías; en primer lugar, se encuentra la violencia subjetiva, explícita o visible, que es la capa superficial de lo que para el autor es el real problema con respecto a la violencia. Se puede asociar la violencia subjetiva de Žižek con la descripción que hace Martínez (2016) líneas arriba, ya que, al requerir el uso de la fuerza para su manifestación, es fácilmente reconocible (Žižek, 2017, p. 9). En segundo lugar, se encuentra la violencia objetiva, que es el medio constitutivo de la violencia subjetiva. Como señala Žižek, “la violencia objetiva es precisamente la violencia inherente a este estado de cosas 'normal'.

La violencia objetiva es invisible puesto que sostiene la normalidad de nivel cero contra lo que percibimos como subjetivamente violento” (p.10). Žižek remarca que la normalidad es violenta y, por el hecho de considerarse como tal, el reconocimiento de la característica violenta es mucho más difícil si es que no se hace el ejercicio de alejarnos de la misma.

A su vez, Žižek divide la violencia objetiva en dos subcategorías: la violencia simbólica, que se presenta en el lenguaje, la sociabilización y el comportamiento cotidiano por medio del que se establecen relaciones de poder, que son marcadas por la imposición de una normalidad impuesta; y la violencia sistémica, que se desarrolla a partir de las consecuencias del funcionamiento de los sistemas políticos y económicos. Ambas generan este “caldo de cultivo” que el autor señala como “normal” o, en otras palabras, normalizado por la sociedad. A continuación, se pasará a explicar con detalle cada una de ellas.

### **1.3.1. Violencia subjetiva**

Žižek (2017) entiende este tipo de violencia como los acontecimientos visibles que vulneran la “normalidad” (p. 10). Esta alteración del orden establecido es altamente reconocible por quien observa este tipo de actos. La primera definición que establece Martínez puede servir como referencia para reconocer estos acontecimientos y como ellos ejemplifican o materializan el sistema de violencia que se articula desde la base de la sociedad. Por otra parte, el filósofo esloveno hace hincapié en que la característica “subjetiva” hace mención a lo “directamente visible, practicada por un agente que podemos identificar al instante” (p. 9). Esto quiere decir que dichos actos pueden establecer responsables directos, reconocibles e imputables.

Zizek da como ejemplo el atentado del 11 de septiembre del 2001. Este hecho marcó un antes y un después en relación a la política internacional mundial. Tal y como señala el autor, se puede identificar fácilmente a los que cometieron dicho atentado y también ver el resultado del acontecimiento en cuanto a víctimas mortales y damnificados. Zizek agrega, además, que la sociedad está constantemente expuesta a la divulgación de noticias que resaltan la violencia subjetiva y que dicha exposición puede distraer de lo que, para el autor, es lo realmente necesario: hacer “un análisis crítico de la actual constelación global [...] Esto es lo que deberíamos hacer hoy cuando nos vemos abrumados por tanta imágenes y representaciones mediáticas de la violencia. Necesitamos «aprender, aprender y aprender» qué causa esta violencia” (2017, p. 15).

### **1.3.2. Violencia objetiva**

La violencia objetiva es la cara no visible o la contraparte de la violencia subjetiva que plantea Zizek. Es la violencia que la sociedad genera o el “caldo de cultivo” en donde se produce otros tipos de violencia. Cuando se hace mención a lo “normal” o la “normalidad”, se establece, según Zizek, el nivel cero de violencia. Este nivel cero ya es violento, ya que representa al sistema que condiciona al ser humano a niveles de estrés que generan picos de violencia visible y, como resultado, se manifiesta en daño físico o material de un sujeto a otro. Por ejemplo, cuando se ve a dos conductores insultarse en el tráfico de la mañana, se nota al instante la violencia subjetiva que se manifiesta a través del insulto; lo que no se ve son las circunstancias previas que generan el estrés de ambos conductores, la razón que traspasa la anécdota de que un conductor irrumpió intempestivamente en el carril donde se hallaba otro carro.

Estas condiciones políticas y económicas son aquello a lo refiere Zizek cuando afirma que la violencia objetiva es conformada por ideologías que contribuyen a formas de control social. Por ello, un acontecimiento como el mencionado nos ayuda a identificar el posible detonador de una insatisfacción interna mucho más compleja e invisible que conlleva a la violencia física o verbal. Sin embargo, no es igual de sencillo identificar dicho nivel cero y cómo este fue el que impulsó esa manifestación de violencia. Se vive en una “normalidad” violenta y esta capa inviable e internalizada no nos permite ver cómo se generan los recursos que más adelante se traducirán en violencia subjetiva.

Martínez (2016) reconoce que su primera definición trae consigo limitaciones y remarca que el análisis de la violencia debe tener en cuenta el contexto que la enmarca: “Pareciera que el acto violento se origina y termina en el instante en que se produce [...] al interesarse solo en la situación inmediata buscará las causas de la violencia, pero descuidará el contexto histórico social” (p. 12). El reconocimiento de esta limitación se ejemplifica con la descripción de la violencia doméstica. El daño claramente es visibilizado como subjetivo, pero detrás está un sistema social y cultural, machista y patriarcal que produce las condiciones para la externalización de la violencia. Martínez (2016) y Zizek (2017) coinciden en que, a partir del reconocimiento de las condiciones (objetivas), se puede establecer soluciones mucho más efectivas para evitar dichos comportamientos.

### **1.3.2.1. Violencia simbólica**

Zizek (2017) describe la violencia simbólica como “la construcción e imposición de cierto campo simbólico” (p. 63) en relación de un grupo a otro en donde dicho dominio no tiene por qué ser necesariamente físico, sino que también se puede manifestar de manera indirecta a través del lenguaje y la coacción. Esto quiere decir que la violencia simbólica, a diferencia de la subjetiva, no requiere de la aplicación de fuerza o poder explícito para subyugar al otro. Este tipo de violencia se puede dar a partir de la aplicación de costumbres culturales ya fijadas por un poder hegemónico que invisibiliza estas relaciones de poder. Partiendo de este plano simbólico es que podemos relacionar este acercamiento a la definición de Pierre Bourdieu (2000) en la que señala, nuevamente, que la violencia simbólica es la “violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente del desconocimiento” (p. 12). Esto quiere decir que nos referimos a un tipo de violencia que está incrustada en los niveles más básicos de nuestra sociabilización y que pueden hasta ser trasladados desde el plano simbólico hacia el plano sistémico. A ello es lo que Zizek (2017) llama “normalidad” y constituyen “su imposición de cierto universo de sentido” (p. 10) a través del lenguaje tan arraigado en el uso cotidiano, lo cual lo hace difícil de identificar.

Con respecto al sentido del lenguaje, Judith Butler (2020) destaca una clase maestra dictada por Julio Cortázar en la Universidad de Berkeley en 1980. En dicha clase, el autor argentino advertía a sus alumnos sobre:

La posibilidad de que (el lenguaje) nos engañe, es decir, que nosotros estemos convencidos de que estamos pensando por nuestra cuenta y en realidad el lenguaje esté un poco pensando por nosotros, utilizando estereotipos y fórmulas que vienen del fondo del tiempo y pueden estar completamente podridas (citado en Butler, 2020, p. 38).

Cortázar se refiere al lenguaje pensando por sí mismo y a partir de esta reflexión ejemplifica cómo los sistemas ideológicos pueden condicionar el pensamiento del sujeto, manifestándose en ideas preconstruidas con las que no necesariamente estamos de acuerdo. Butler resalta que, a pesar de que el escritor advertía los peligros del desarrollo de ideologías a través del lenguaje, este nunca se alejó de su uso, ya que promovía el cuestionamiento crítico. Este acto de “movilizar el acto del habla como una forma de combatir el escepticismo y el nihilismo de su época” (2020, p. 39) transformaba, para Cortázar, el uso del lenguaje en un acto de resistencia ante la desidia y la costumbre, e invitaba a estar pendientes de las costumbres a las que nos puede conducir la cultura hegemónica. El cuestionamiento crítico con respecto al lenguaje, además, aleja la posibilidad de brindar legitimidad a los sistemas violentos que nacen a partir de su uso irreflexivo. Una de las maneras de legitimación de la violencia simbólica es definida por Johan Galtung (1990) como “violencia cultural”:

Nos referimos a aquellos aspectos de la cultura, la esfera simbólica y de nuestra existencia -materializado en la religión y la ideología, en el lenguaje y el arte, en la ciencia empírica y la ciencia formal- que puede ser utilizada para justificar o legitimar la violencia directa o la violencia estructural (p. 149).

A partir de esta cita, Galtung se refiere a cualquier sistema que es transmitido por la educación directa de generación en generación y que, a su vez, puede utilizarse como instrumento de

legitimidad para establecer la “normalidad” que menciona Zizek (2017). Si se analiza desde la perspectiva de que la violencia es un instrumento del poder, se puede recurrir a Foucault (2007) para entender cómo se producen verdades o saberes a partir de determinadas prácticas (p. 91). A esta idea se le puede asociar la ya mencionada imposición de cierto universo de sentido que posiciona una “normalidad” violenta pero imperceptible para la sociedad que se rige bajo estos criterios.

Por su parte, Martínez (2016), ante las implicaciones que conlleva analizar la violencia dentro de un sistema de concepciones patriarcales, redefine su concepto de violencia como “una forma de relación social caracterizada por la negación del otro” (p. 16). Esta formulación resulta muy apropiada, ya que amplía el primer concepto de violencia que hemos citado en esta investigación (daño físico e intencional), y le suma el contexto histórico y social en donde se visibiliza una hegemonía dominante que establece su poder con el otro. Entre los ejemplos más evidentes de este tipo de violencia, están el racismo, el clasismo, los crímenes de odio, la discriminación sexual y, por supuesto, el machismo, entre otros. Martínez entiende estas manifestaciones como “violencia ideológica” (2016, p. 18).

Dicho pensamiento se vincula con el concepto de “violencia simbólica” de Zizek (2007), ya que tienen en común la supresión del reconocimiento del otro como igual y la reducción de sus derechos como individuo. También se puede reconocer este tipo de violencia en las reflexiones de Judith Butler (2020) cuando expresa esta pregunta: “¿es posible que algunas de nuestras vidas se consideren llorables y otras no?” (p.40). Este cuestionamiento recae, precisamente, en que las condiciones antes señaladas (racismo, clasismo, machismo) generan un ambiente de desigualdad social que se contradice con el principio que dictamina que todos somos iguales ante la ley y, por consiguiente, todas las vidas valen lo mismo. Evidentemente, dentro del sistema ideológico hegemónico este principio no se cumple en la práctica.

### **1.3.2.2. Violencia sistémica**

La violencia sistémica se refiere al tipo de violencia estructural que está enraizada en los sistemas de dominación de los grupos de poder. Este tipo de violencia, a diferencia de las anteriores, no hace referencia a un sujeto identificable, ya que se refiere a sistemas de pensamiento tanto

económicos como políticos. Para Žižek (2017) la violencia sistémica o estructural es la contraparte natural de la violencia subjetiva y puede entenderse como el desencadenante de la violencia irracional o visible. El filósofo la considera como la “consecuencia catastrófica del funcionamiento homogéneo de nuestro sistema económico y político” (p. 10). Por lo tanto, se refiere a un nivel de violencia ideológico que condiciona el comportamiento de los sujetos que son regidos bajo este sistema.

Estas estructuras son las que generan el medio ambiente para el desarrollo de la violencia simbólica y subjetiva y es necesario entender que todas ellas forman el “triumvirato de violencia” que Žižek denuncia. En su libro *Sobre la violencia* (2017), el autor esloveno procura reflexionar sobre la importancia de identificar, justamente, este tipo de violencia que funciona como la base estructural de todas. Un ejemplo de cómo se despliega este tipo de violencia desde el plano económico es descrito de la siguiente manera:

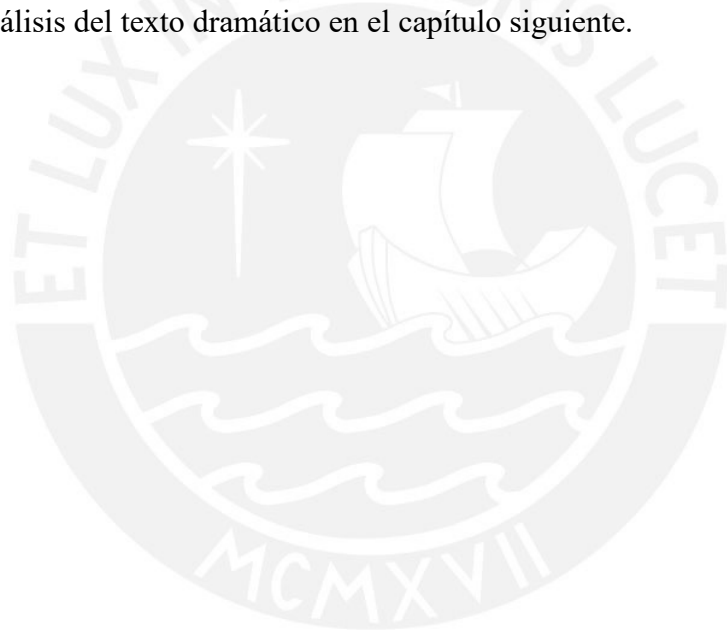
Quando se visita un país donde reina el desorden, donde el deterioro ecológico y la miseria a que se ve expuesta su población están presentes en cada detalle. Sin embargo, los informes económicos sobre dicho país pueden decir lo contrario, su economía puede ser, y de hecho lo es en muchas ocasiones, “financieramente sana”: la realidad no es lo que importa; lo que importa es la situación del capital. (p. 21),

Como se ha mencionado, en el ejemplo no hay un sujeto que vulnera la subjetividad del otro. Es un sistema económico en el que predomina la ganancia del capital por encima de los ciudadanos de este país ficticio. A partir de este ejemplo, es que se puede estructurar los demás tipos de violencia que se generan basándonos en este ejercicio de imaginación. La violencia simbólica, por ejemplo, puede devenir de la brecha económica que genera diferencias sociales entre los ciudadanos de ese país lo que se manifestaría en clasismo. De la misma manera, la agitación social producida por las brechas económicas puede conllevar a revueltas sociales de los habitantes más vulnerados, lo que provocaría violencia subjetiva o visible, como la destrucción de la propiedad privada durante manifestaciones.

A partir de este ejercicio se entiende, entonces, que un hecho violento nunca es aislado, sino que es apropiado decir que es producto de las relaciones violentas que la han generado y, como

menciona Martínez (2016), es necesario “entender el contexto en el que se presentan relaciones de violencia puede ser de ayuda para comprender mejor la violencia” (p.17).

En síntesis, en este capítulo se abarcó las principales características del drama contemporáneo y cómo es que estas generan lecturas alternativas en contraste con el drama clásico. Para ello se ha revisado los mecanismos dramáticos que esta investigación considera más relevantes como el sujeto rapsódico, la fragmentación y la repetición. Por otro lado, se ha revisado la conceptualización que establece Slavoj Žižek con respecto a los distintos niveles de violencia y su reconocimiento tanto en el plano subjetivo como objetivo. La construcción de lo que esta investigación entiende por violencia ha sido complementada con el trabajo de teóricos como Martínez y Foucault. De esta manera se han sintetizado los parámetros conceptuales que se utilizarán para el análisis del texto dramático en el capítulo siguiente.



## Capítulo 2. Análisis de la dramaturgia de *Los número seis*

En este capítulo se analizará la representación de la violencia por medio de los mecanismos dramáticos presentes en el texto *Los número seis* de Gino Luque. Para esto, se utilizarán las herramientas de análisis desde la perspectiva de la teoría del drama contemporáneo. De esta manera, se evidenciará cómo es que la presencia del sujeto rapsódico se observa en la variedad de lenguajes propuestos, en la yuxtaposición de elementos diversos como las referencias a la película *La naranja mecánica*, las canciones de diversos géneros y épocas, el tipo de escenas, etc. Ello permitirá develar la violencia objetiva que existe tanto en el mundo representado por la obra, como en la sociedad occidental bajo la perspectiva de Slavoj Žižek.

En el primer acápite, se abordará la escena 0, que sirve de introducción a la obra. En segundo lugar, se analizará la estructura de las escenas 1 a la 9. Se identificará cómo se ordenan las divisiones por escenas y los acontecimientos. El objetivo de ello es establecer un marco de referencia en función a cómo se direcciona la lectura del texto para el análisis posterior. Además, ello permitirá señalar las características más resaltantes en cuanto a patrones y rupturas con respecto al modelo aristotélico, es decir, los alejamientos que produce el texto en función de la convención que propone el relato, y cómo estos presentan la dramaturgia a nivel estructural. En tercer lugar, se analizarán los tres elementos más representativos de la obra. Estos son la historia, los personajes y la acción dramática.

Cada uno de estos puntos muestra evidencias de la presencia de los mecanismos dramáticos que se ha recogido en el marco teórico, como lo son la presencia del sujeto rapsódico, la fragmentación y la repetición. Estos mecanismos dramáticos condensan, de manera efectiva, una serie de atributos que se desarrollarán en el concepto de violencia que se quiere explorar. Por ello, en cada elemento, se identificará y analizará cómo se desarrolla el concepto de violencia de Žižek en relación al eje formal de la investigación.

### 2.1. La escena 0: introducción al mundo representado

*Los número seis* incluye, dentro de la dramaturgia, los anuncios protocolares y saludo inicial que usualmente son realizados por el teatro o espacio representacional. A dichos anuncios y saludo se



le denomina “escena 0”. Esta investigación considera esta escena como una forma de introducir al lector/espectador al universo estético y formal de la obra. A partir de una comunicación directa por parte de los personajes Policías 1 y Policía 2, el texto expone las características principales de dichos personajes. Estos personajes, al ser los más representativos de la obra, establecen la estética del montaje que se desarrollará a lo largo de las siguientes escenas.

Policía 1: Considerando que ha llegado el momento de informar al público acerca del estado de la primera llamada, se resuelve informar a todos los presentes sin excepción que se dará, es decir, se comunicará o manifestará de forma explícita, la primera llamada. Procediendo: primera llamada, punto, primera llamada, punto. Considérense todos los presentes informados (Luque, 2010, p. 1).

Esta interacción no solo cumple con la función de anunciar los protocolos necesarios y habituales para la visualización de la obra de teatro, sino que también sitúa al lector/espectador en la convención teatral y el universo planteado. Si bien la historia “empieza” con la escena 1, la escena 0 ya establece códigos que se deberá de seguir, le asigna al lector/espectador el rol que desempeñará durante la ficción. La escena 0 presenta un contacto directo de los personajes con los lectores/espectadores y abre la posibilidad de que la obra proponga diversas interacciones con el lector/espectador. Así, al generar esa expectativa de participación del lector/espectador, la obra pretende un grado de atención mayor ante los acontecimientos que se pueden presentar a lo largo de su desarrollo. Este intercambio, que puede atribuírsele a la figura del sujeto rapsódico, indica que, para esta obra en particular, el lector/espectador no es un observador pasivo e invisible a los ojos de los personajes. Ellos los incluyen en el desarrollo de la obra desde la escena 0<sup>13</sup>.

Con respecto a las llamadas, es tradicional que los espectáculos teatrales realicen tres para indicarle al espectador la proximidad del inicio del espectáculo. En algunos casos, este anuncio protocolar

---

<sup>13</sup> Este punto se explicará con más detalle en el siguiente acápite 2.2. cuando se describa los roles que establece el sujeto rapsódico con respecto a la historia y su relación con el lector/espectador.

es realizado por el teatro o la institución cultural encargada del espacio. Cuando es una producción independiente, es más común que este anuncio pueda ser parte de la propuesta escénica. En ambos casos, el anuncio protocolar es agregado al espectáculo desde el espacio escénico. En *Los número seis*, resulta curioso que el texto escrito las incluya, porque revela una conciencia de la representación a través de la enunciación de las llamadas que realiza Policía 1. Como se explicará más adelante al analizar a los personajes<sup>14</sup>, una de las características más resaltantes es la locuacidad del Policía 1. Esta relación del personaje y su particular forma de hablar se ejemplifica en las llamadas.

Se debe tener en cuenta que el objetivo de estas es marcar la proximidad del inicio de la obra, con lo que la frase “primera llamada” o su posible repetición, sería suficiente. Sin embargo, para dicho propósito, Policía 1 se toma exactamente 53 palabras. Si bien este rasgo podría ser meramente estético y anecdótico, para la segunda llamada, Policía 1 vuelve hacer uso de la sobrecarga, redundancia y repetición de palabras para alcanzar su objetivo<sup>15</sup>. Esta vez, la segunda llamada se compone de 106 palabras. Resulta sugerente que la diferencia entre la primera y segunda llamada sea la duplicación de palabras para este fin. Debe ser por eso que, para la tercera llamada, se esperaría un incremento similar; sin embargo, no es así, considerando que la tercera llamada viene acompañada del anuncio protocolar<sup>16</sup>, la progresión que se espera se incrementa a niveles desproporcionados. La tercera llamada está compuesta por 98 palabras y el anuncio protocolar 306. Destacamos la extensión del anuncio. Se va revelando la estética de la obra por venir a partir del lenguaje desbordado de Policía 1, patrones aparentemente repetitivos y predecibles pero que, sin embargo, pueden desarrollarse de manera intempestiva y en proporciones mucho mayores a las esperadas.

---

<sup>14</sup> Este punto se desarrollará con mayor amplitud en el acápite 2.3.

<sup>15</sup> El análisis del uso del lenguaje por Policía 1 se desarrollará con mayor atención en el desarrollo del personaje en el acápite 2.3.

<sup>16</sup> Usualmente en el anuncio protocolar, se menciona el teatro en donde se realiza la presentación, el nombre de la obra, los realizadores del montaje y las restricciones que se necesitan para la visualización de la puesta en escena.

Otro rasgo rescatable de esta introducción es el manejo de la palabra del Policía 1. A partir del uso que hace de las ellas, nos revela el vacío y poca practicidad para dar a conocer un mensaje sencillo y obvio; así, presenta, de manera muy efectiva, el abanico de posibilidades que veremos en el montaje. Otra característica resaltante es que el texto escrito considere los datos reales que corresponden al montaje de la obra a cargo de la Asociación Cultural Peruano Británica.

La Asociación Cultural Peruano Británica, conocida, de ahora en adelante, simplemente como “La Asociación”, presenta la obra *Los número seis*, texto teatral ganador del Primer Concurso de Dramaturgia Peruana, de ahora en adelante conocidos, respectiva y sencillamente, como “El Concurso” y “La Obra”, del dramaturgo Gino Luque Bedregal, sin ningún alias conocido, y dirigida por Ricardo Morán, también sin ningún alias conocido, ambos de paradero menos conocido aún, si fuera posible, claro está, conocer algo en verdad, sobre lo cual existen más que razonadas y sólidamente fundamentadas dudas, lo cual no hace sino revelar el carácter inútil, mas no ocioso, de esta digresión (Luque, 2010, p. 2).

Esta mención de los datos reales por parte del propio dramaturgo resulta importante, pues, más allá de dar cuenta del registro real del primer montaje del texto, sirve como sugerencia para ser complementado por el espacio y tiempo que corresponda para un posible montaje. De esta manera se pretende integrar el nivel de realidad del lector/espectador y como este se fusiona con el nivel de realidad de la representación. Que el propio texto haga referencia al espacio genera proximidad en lector/espectador.

Así, a partir de este momento, la investigación se referirá a esta “conciencia” como la figura del sujeto rapsódico que manifiesta una comunicación directa con el receptor. Como se ha mencionado en el primer capítulo, esta “voz del autor que apela a un cuerpo ajeno” (Barbosi & Plana, 2013, p.85) puede autoreferenciar dicha conciencia de su condición obra escénica. Ello se genera a partir de la ruptura de la convención tradicional. Por lo tanto, en esta investigación se le atribuye al sujeto rapsódico la provocación, que parte de los personajes, evidenciando que la obra se desarrolla tanto en universo representado como, también, en el plano real del espectador. Ello es un primer rasgo

característico del drama contemporáneo que condiciona y prepara al lector/espectador para el resto de la obra.

## **2.2. La aparente estructura aristotélica de *Los número seis*: la organización de las escenas**

En esta investigación se ha generado algunas interpretaciones a partir de la escena 0 que podrían pasar desapercibidas para el lector/espectador. Sin embargo, las ideas que se desarrollarán en este acápite irán formando el sentido general del texto y se verá cómo es que dichas inferencias están fuertemente ligadas a lo que se ha denominado como “introducción”. Para este análisis, primero se debe prestar atención a la estructura de la obra e identificar las características más resaltantes que surgen al revisar escena por escena. Es indiscutible que *Los número seis* está compuesta, temáticamente, por el desarrollo de la violencia en cada una de sus escenas y puede ser que ese sea uno de los pocos puntos en común que comparte la totalidad de la obra.

Debe ser por esa temática tan marcada que quizás se podría interpretar que la obra se desarrolla de manera lineal y dentro de una aparente estructura aristotélica. No obstante, se irá develando cómo la historia lineal se intercala con escenas que rompen con una estructura aristotélica tradicional. Dichas escenas fragmentadas permiten al lector/espectador tomarse pausas, con respecto a la historia lineal, para generar puntos de reflexión con respecto a lo que se está viendo. En esta investigación se le atribuye dichos cortes a la organización que propone el sujeto rapsódico ya que, este cumple la función de “cocedor de historias” (Hersant & Naugrette, 2013, p. 191) tal y como se ha señalado en el acápite 1.2.1. A continuación se pasará a especificar dicho ordenamiento.

La obra se divide en 10 escenas que son enumeradas del 0 al 9. Como ya se ha desarrollado en el acápite anterior, la primera (escena 0) corresponde a las llamadas previas a la obra y el anuncio protocolar. Al presentar las características estéticas que hemos identificado anteriormente, en esta investigación se considera como una escena introductoria. Luego de ello, dentro de las siguientes nueve, podemos identificar dos grandes grupos de escenas que se resuelven de manera distinta.

La primera corresponde a escenas que describen acciones físicas: se presentan largas acotaciones que describen los movimientos de los personajes. Estas son las escenas 1 y 3. En segundo lugar,

identificamos las escenas en las que prima el diálogo entre personajes como principal recurso discursivo. A este grupo corresponden las escenas 2, 4, 5, 7, 8, 9. Las escenas 2, 4, 5 y 7 se estructuran desde una acción dramática lineal que visibilizan la confrontación de Mujer y los policías con el número seis. En esta investigación se considera a esta secuencia como la “línea base”, ya que describe la sinopsis de la obra y, por lo tanto, su acción dramática: una mujer denuncia, ante dos policías, el haber reconocido a un hombre que la ha torturado veinte años atrás. Los policías y la mujer harán todo lo posible para que el sospechoso, “el número seis”, coincida con la descripción y así poder juzgarlo. Dicha acción se organiza desde la linealidad causal, o lo que se entendería como un ordenamiento aristotélico tradicional.

Por otro lado, resaltan tres escenas que, a pesar de ser protagonizadas por los mismos personajes, no comparten la acción dramática que se acaba de describir. En primer lugar, se encuentra la escena 6 que presenta el único un gran monólogo del texto. Si bien este monólogo le corresponde al personaje de Hombre, esta es la única relación que tiene la escena con respecto a la acción dramática general. El contenido del discurso de Hombre no guarda relación causal con ningún acontecimiento previo o posterior de la línea narrativa general. En segundo lugar, la escena 8 destaca como la única escena que menciona un lugar específico dentro de la ficción dramática: un sauna<sup>17</sup> y muestra la relación de Policía 1 con su hijo, Carlitos. Se debe de tener en cuenta que Policía 1 le cuenta a Policía 2 dicha relación en la escena 4, sin embargo, este relato no condiciona la acción dramática general ni la acción que ellos tienen en el interrogatorio del número seis. En tercer lugar, la escena 9 presenta dos nuevos personajes: Policía 3 y Policía 4; y lo que llama la atención es que estos nuevos personajes repiten patrones estructurales casi calcados o muy similares a los de la escena 2. En el siguiente acápite se describirá con mayor detalle los acontecimientos que han permitido el reconocimiento de las diferencias entre los tipos de escenas que se ha mencionado.

---

<sup>17</sup> En el resto de escenas, no se especifica una locación específica, solamente se indica un lugar concreto en el espacio escénico.

Cabe resaltar que se menciona la estructura aristotélica con fines referenciales. En ningún caso se pretende inferir si la obra es aristotélica o no. La relevancia del texto recae en que este genera su propia dinámica y esta se desarrolla directamente con el lector/espectador. Al partir de un ordenamiento aparentemente aristotélico es que se evidencian las fragmentaciones con mayor claridad y ello genera los espacios de reflexión frente al aparato sistémico que presenta el texto.

### **2.3. La historia de *Los número seis***

Como se mencionó en el acápite 2.2., en el que se explicó la estructura de la obra, el texto presenta una multiplicidad de escenas con características diferentes. En esta investigación se identifica la presencia del sujeto rapsódico a partir del rol de articulador y organizador del contenido de las escenas. Por un lado, presenta la línea base con una acción reconocible y, por el otro, las escenas fragmentadas que develan el sistema que contiene el mundo representado. La historia lineal que organiza la obra en general, como ya se ha mencionado, corresponde a la búsqueda de venganza del personaje Mujer y presenta expresiones de violencia visible o subjetiva. Este acontecimiento inicia en la escena 1, en donde se describe la presencia de cuatro hombres con pasamontañas, sentados en un sofá color negro, bebiendo “leche en largos vasos tubulares de vidrio transparente” (Luque, 2010, p.3). Luego de esta presentación de los personajes entra a escena Mujer y:

Tras unos instantes, uno de los hombres con pasamontañas se levanta del sofá, se acerca a la Mujer, se para detrás de ella y le susurra unas palabras al oído. Antes de que esta pueda volverse y confrontarlo, otro de los hombres con pasamontañas la toma firmemente de la cintura y empieza a bailar con ella el tango que está sonando con una maestría impresionante. (Luque, 2010, p. 3)

La escena que se describe es bastante violenta por sí misma. La idea de que cuatro hombres se encuentren en un espacio cerrado con una mujer<sup>18</sup> transmite una atmósfera de sospecha e inseguridad. A esta percepción se le suma el valor simbólico del tango, que es una danza en pareja que se caracteriza por el abrazo estrecho y el dominio del hombre sobre el cuerpo de la mujer. En el caso de la escena son los cuatro hombres los que manipulan el cuerpo de la mujer a partir del movimiento dancístico. Por ello la acción en que los estos individuos “llevan” a Mujer sugiere una situación de desequilibrio perturbador. Esta sensación de peligro se acrecienta gracias a los pasamontañas que usan todos los hombres, a diferencia de la mujer que lleva solo maquillaje en el rostro a modo de antifaz.

La ausencia de rostros reconocibles y la posibilidad de que estén haciendo algo ilícito genera una sensación de impunidad ante cualquier acontecimiento que pudiera pasar. A esto se le suma la sugerencia de que todos los hombres están asociados (o pertenecen al mismo grupo) debido al vestuario que los uniformiza. Además, comparten los mismos códigos y comportamientos con la mujer por medio del control de su cuerpo. Los personajes todavía no dicen una sola palabra, pero la violencia en la escena 1 está presente a través de esta secuencia. Cuando termina la secuencia de baile, Mujer sale del escenario y los hombres se vuelven a sentar en el sillón negro replicando el inicio de la escena 1.

El diálogo empieza en la escena 2, en donde se ve que lo acontecido previamente motivó a la Mujer a buscar justicia ante las figuras de autoridad de este mundo representado: Policía 1 y Policía 2. Estos personajes se encargarán de encontrar un culpable y de acomodar las posibles “evidencias” para que el acusado encaje con la descripción de Mujer. Por lo tanto, desde el inicio de la obra, se percibe inmediatamente que el hecho que desencadena los acontecimientos fue un acto de violencia subjetiva del pasado. Gracias al texto entendemos que, en el desarrollo de la secuencia de la escena 1, la Mujer ha reconocido la voz de su agresor dentro de un grupo de hombres encapuchados y exige justicia sobre el hecho. Se entiende que los representantes del Estado y la

---

<sup>18</sup> Cabe resaltar que, para este análisis me referiré a Mujer, con mayúsculas, cuando me refiera al personaje tal y como lo señala el autor en el texto. Me referiré a mujer, con minúscula, cuando haga referencia al sexo del personaje como en la situación descrita en este ejemplo.

autoridad que maneja el sistema de justicia son los policías. Esto se intuye a falta de una mayor descripción del aparato de gobierno por parte del texto.

La siguiente escena, también de composición netamente física, describe y retoma la imagen del sillón negro de la escena 1, solo que ahora son Policía 1 y Policía 2 los que están sentados bebiendo “leche en largos vasos tubulares de vidrio transparente” (Luque, 2010, p.9). Esta similitud o repetición en la escena 3 resulta inquietante, ya que sugiere que ambas escenas están relacionadas y, como en la primera no hubo rostros reconocibles, no hay información que contradiga la idea de que los policías estuvieron implicados en el primer acontecimiento. Resulta mucho más perturbador debido a que la Mujer acaba de hacer la denuncia frente a sus potenciales agresores. La descripción de la escena 3 continúa con una coreografía por parte de Policía 1 y Policía 2 en la que arman una mesa de ping pong y juegan con gran maestría al ritmo de la obertura de *La gazza ladra*, de Gioachino Rossini. Esta pieza musical resulta bastante sugerente ya que es utilizada en la película *La naranja mecánica*<sup>19</sup> de Stanley Kubrick, por lo que automáticamente se puede hacer la relación directa con la descripción de los largos vasos tubulares de vidrio transparente en la que los protagonistas beben un líquido blanco.

Las tres primeras escenas no solo funcionan como la presentación de los personajes principales; estas, además, muestran la dinámica violenta de la sociedad de control del mundo representado. El sujeto rapsódico deja información ambigua sobre la identidad de los hombres de la primera escena y es en la tercera en donde se sugiere que los policías han podido integrar ese grupo. La repetición de patrones indica una jerarquía de poder que se basa en una posible inmunidad encubierta por la figura de autoridad personificada en los policías.

En la escena 4, a partir de la acusación de Mujer, se desarrolla una metodología altamente cuestionable en la que se devela un sistema que ejerce violencia con el fin de obtener resultados.

---

<sup>19</sup> Las referencias mencionadas en cuanto a *La naranja mecánica* (tanto libro como película) serán desarrolladas con más detalle en el siguiente acápite.



Es en este momento que, a través de una elección, aparentemente al azar, se extrae al personaje del Hombre o “el número seis”, directamente desde las butacas donde se encuentra el público.

El Policía 1 se detiene largo rato y mira de forma prolongada a diferentes espectadores.

Silencio.

Policía 1: Cuando escuchen su nombre, pónganse de pie, cuenten mentalmente “un Mississippi, dos Mississippi, tres Mississippi”, o en su defecto, si tienen algún problema de dicción o alguna aversión hacia el mencionado río o hacia aquello que representa, cuenten “mil uno, mil dos, mil tres”, y, luego, salgan al frente.

Silencio. El Policía 1 saca una pequeña libreta del bolsillo y la abre en una página aparentemente al azar (Luque, 2010, p. 10).

Es significativo que “el número seis” este posicionado en las butacas, pues permite que el lector/espectador se imagine el juego escénico en donde el personaje pudo estar a su lado, observando la obra de la misma manera que lee y observa el espectáculo. La sola idea de que un espectador anónimo pueda ser parte de esta acusación arbitraria genera un ambiente ambiguo, ya que rompe con la convención tradicional de la cuarta pared que, según el *Diccionario de teatro* (2008) de Patrice Pavis es la:

Pared imaginaria que separa el escenario de la sala. En el teatro ilusionista (o naturalista), el espectador asiste a una acción que supuestamente acontece al margen de él, detrás de un muro traslucido. El público es invitado a espiar a los personajes, los cuales a su vez se comportan como si el público no existiese, como si una cuarta pared les protegiese. (p. 106)

La descripción de Pavis ayuda a dar cuenta de lo que significa romper con el “muro translúcido”. Con esta acción se entiende que la interacción de la escena 0 no fue meramente estética o

instrumental ya que, durante la obra, también se indica y refuerza la idea (en el lector/espectador) de que el sujeto rapsódico es consciente de la existencia del público y provoca un involucramiento mayor en este. Ello se debe a que el sujeto rapsódico revela que el espectador forma parte activa del hecho escénico, lo que le permite identificarse como participante de la acción con respecto a la violencia que acontece en escena. Ello da cabida a que el público sea parte del sistema del mundo representado.

Esta reflexión genera dos lecturas o caminos a seguir. La primera es la proximidad que se genera por la posibilidad de tener repercusiones inmediatas en los asistentes que presencian el hecho teatral. La segunda es la distancia que se genera por la conciencia del sentido artificial de la ficción. Ambos casos, aparentemente contradictorios, generan un espectador activo con respecto a la obra.

Volviendo a la escena, luego de esta irrupción en el espacio del espectador, el “número seis” se levantará y se dirigirá de las butacas hacia el escenario para ser procesado, acusado, juzgado y castigado. La historia lineal y causal seguirá su desarrollo en las escenas 5, 7 y 9, en donde este personaje, identificado por el texto como “Hombre”, regresará en la última escena, 20 años después, para denunciar el haber reconocido a uno de sus agresores años atrás. Así, dicho acto rememora con exactitud la escena 2 en el inicio de la obra.

Este orden causal enmarca los tres tipos de violencia que señala Žižek. Se puede identificar la tortura a la que hace referencia Mujer como un hecho de violencia subjetiva; la consecuencia de este acto provoca que se genere más violencia, al forzar el ajusticiamiento de un culpable que no cumple con las características del agresor de Mujer. Ello da lugar a la idea de que el sistema solo puede enfrentar un acto violento provocando uno nuevo. Esta forma de justicia, que “soluciona” el problema, genera violencia simbólica, debido a que la búsqueda de la justicia no recae en la obtención del culpable verdadero, sino, simplemente, en que un “otro” pague por el delito cometido (lo cual es, a su vez, una manifestación de violencia subjetiva).

Por último, debemos tener en cuenta el encubrimiento y la corrupción por parte del poder de justicia expresado en la figura de autoridad (Policía 1 y 2). Estos personajes despliegan su poder sobre el acusado para perpetuar un sistema de justicia que requiere un culpable, distinto a ellos mismos. Este sospechoso, sin importar si ha cometido el delito o no, sirve de metáfora sobre cómo funciona la violencia sistémica que despoja al sujeto de su individualidad para cubrir los crímenes

y falencias del sistema de justicia. Este acontecimiento, reproducido en la obra, contrasta con la noción de justicia que tiene el lector/espectador. Al reconocer el sistema fallido, este puede establecer paralelos con lo que ocurre en su propio contexto social. A su vez, la exposición de la corrupción del sistema genera una sensación de empatía que contrastarla con el conocimiento teórico de la idea de presunción de inocencia en el derecho penal moderno que maneja y conoce el lector/espectador.

Por otro lado, existe un segundo tipo de escenas que no corresponde a la línea dramática antes mencionada. Estas son protagonizadas por los mismos personajes, pero no parten ni tienen relación directa con la acción de la historia base. Las escenas 6 (monólogo del Hombre) y 8 (en el sauna), específicamente, provocan un efecto de discontinuidad frente al resto de las escenas. Es a partir de la escena 9 que se puede observar como se relacionan y se unifican en torno a violencia generalizada y normalizada del mundo representado. Estas escenas presentan acontecimientos violentos que se desarrollan independientemente uno del otro. Sin embargo, cada uno de estos hechos devela un sistema que se ve reflejado en las atmósferas, elementos y reflexiones con respecto a la violencia objetiva. Dicha violencia objetiva, en *Los número seis*, se manifiesta en la exposición de la normalización de los abusos perpetrados por parte de los policías 1 y 2. Estos, además, integran el grupo de hombres encapuchados que generan la primera acusación de la mujer en la escena 1. La clandestinidad de estos abusos es encubierta por parte del propio sistema representado en la figura de los policías. Estos al representar la constitución de un sistema de justicia corrupto son capaces de acusar, procesar y ajusticiar a un miembro de su propio grupo con el fin de perpetuar el sistema que los sostiene.

### **2.3.1. El sujeto rapsódico: *La naranja mecánica* y otras referencias en *Los número seis***

Otro punto importante para seguir desarrollando la relación entre la historia y el concepto de violencia lo conforman las referencias culturales que propone la obra. Estos no solo expresan, claramente, las intenciones del sujeto rapsódico, sino que también describen, con mucha precisión, casi todos los elementos que se necesitan para el montaje de la obra. Es por ello que en este acápite se describirá e identificará las características que presentan las acotaciones y las posibles

referencias que las acompañan. Estas referencias crean atmósferas particulares que son percibidas a niveles sensoriales por el lector/espectador sin la necesidad de relacionarlas directamente con las fuentes originales. Sin embargo, en el caso en que se reconozcan, estos estímulos sonoros y/o visuales de películas y libros, refuerzan y conducen las intuiciones respecto al mundo violento que propone la obra.

La mayor parte de estas referencias las encontramos en las acotaciones del texto. Ellas abren cada una de las escenas y se presentan de la siguiente manera. En primer lugar, describen la disposición escenográfica; la acción empieza “En el medio del escenario”, a excepción de la escena 4, en la que los personajes Policía 1 y Policía 2 están dispuestos en la parte frontal del escenario para poder interactuar con el público. En segundo lugar, la acotación presenta a los personajes de la escena describiendo su posición en el espacio, la actividad física que realizan y su respectivo vestuario. Este último elemento es minuciosamente detallado en cuanto a prendas, colores e indumentos propios de cada personaje. Luego de ello, en el caso de las escenas sin texto, encontramos la descripción de la dinámica escénica y, en el caso de las escenas dialogadas, la escena regular. En todos los casos, la escena siempre termina con “un breve apagón”.

Sobre la descripción de las acotaciones, se puede decir que ellas presentan un universo estético complejo, en donde el sujeto rapsódico describe cada elemento cuidadosamente. Este detalle genera la ilusión de estar leyendo no solo la historia, sino también, la propuesta de dirección del montaje. Ello quiere decir que el sujeto rapsódico parece estar dirigiendo la obra en la mente del lector/espectador, lo cual genera imágenes concretas y bastante reconocibles.

Al respecto, cabe mencionar que Sarrazac (2013) señala que las acotaciones en el drama contemporáneo corresponden a descripciones que no necesariamente se deben atribuir a un intento de dirección; además, relacionará este comportamiento con el fenómeno descrito por Bajtin conocido como la novelización de la forma dramática<sup>20</sup> (p. 149) en donde “el aspecto descriptivo

---

<sup>20</sup> Según Muriel Plana (2013), este término define la influencia de la novela sobre otros géneros literarios. “Cuando se noveliza, el drama no toma prestadas formas a la novela (...) sino que la imita liberándose de “todo lo que es convencional”. (p. 152) Esta cita nos ayuda a relacionar este proceso de novelización con la epización szondiana y,

de estas largas didascalias no carece, sin embargo, de valor dramático” (p. 150). Esta cita, que hace referencia a textos de Ibsen y O’Neill, puede ser fácilmente aplicable a *Los número seis*, ya que debemos entender el texto dramático como el paso previo a la representación. Ello quiere decir que el valor fundamental de estas acotaciones o didascalias radica en su potencialidad representacional. Tal es así que encontramos una descripción como la siguiente:

Al medio del escenario, un sofá de color negro. Sentados en él, cuatro hombres vestidos de la misma manera: ternos negros ceñidos, botines al estilo de los usados por los Beatles en sus primeros vídeos, cinturones con hebillas metálicas bastante grandes e imponentes, y pasamontañas que solo permiten ver los ojos de los individuos. Aunque lucen agotados, siguen viéndose intimidantes. Beben leche en largos vasos tubulares de vidrio transparente. Se escucha “Confesión”, de Enrique Santos Discépolo (Luque, 2010, p. 3).

La descripción de los hombres construye, en el lector/espectador, una imagen bastante precisa de los personajes. A partir de ella es que sabemos cuál es su apariencia, su estado físico y anímico. Además, se mencionan una serie de características que hacen referencia directa a un libro y película en particular. Nos referimos a *La naranja mecánica*, novela de Anthony Burgess escrita en 1962; y también, a la versión cinematográfica dirigida por Stanley Kubrick en 1971.

*La naranja mecánica* nos transporta a una Inglaterra futurista y distópica, en donde se percibe el desgaste de las grandes guerras y el abandono estatal. En este país vive Alex DeLarge, un joven que disfruta de la extrema violencia (vandalismo, maltrato físico, violaciones, asaltos) y la despliega con un grupo de compañeros, amigos o como ellos se denominan: “drugos”. La película muestra la ambivalencia de la vida de Alex que, por la mañana parece ser una persona normal, que

---

por consiguiente, con el carácter rapsódico de collage que presenta el drama contemporáneo ejemplificado en *Los número seis*.

va a la escuela y cumple con las normas establecidas y, en la noche, al reunirse con sus drugos realiza actos delictivos solo por el gusto de hacerlo. Tanto el libro como la película desarrollan el arresto de Alex y la conversión de su personalidad a partir del tratamiento Ludovico. Este tratamiento modifica la conducta de Alex alterando la naturaleza de la persona, lo que provoca daños físicos en el protagonista por el mero hecho de tener pensamientos violentos. Tanto el libro como la película son considerados obras de culto a nivel mundial por tratar el concepto de violencia y libertad desde la perspectiva del “antagonista”. La obra cuestiona la naturaleza del ser humano, el libre albedrío y el rol de la sociedad frente a esta libertad. Es importante notar que, en *La naranja mecánica*, Alex no es el antagonista real. Alex es el resultado de un sistema y es, justamente, ese sistema el que se pone en cuestionamiento al ver cómo se impone por sobre los ciudadanos con el fin del progreso.

*Los número seis* está plagado de referencias que se extraen de la fusión entre la novela y la película. Uno de los primeros ejemplos que se puede apreciar es la descripción de los cuatro hombres con pasamontañas de la escena 1. Quizás, a primera lectura, el vestuario no sea muy revelador, pero, apenas se menciona que “beben leche en largos vasos tubulares de vidrio transparente” recordamos la estética planteada en la primera imagen de la película de Kubrick. A partir de ahí se puede asociar el número de hombres con Alex y sus drugos; aunque el color negro de los vestuarios ceñidos se opone a los vestuarios blancos planteados por Kubrick, basta con revisar el libro escrito por Burgess para darnos cuenta de que el color negro hace referencia a los colores originales de los drugos en la novela: “Los cuatro estábamos vestidos a la última moda, que en esos tiempos era un par de pantalones de malla negra muy ajustada [...] llevábamos chaquetas cortas ajustadas a la cintura, sin solapas [...] y calzábamos botas jorochós para patear” (Burgess, 2018, p.4).

A esto se le suma la complicidad que podemos encontrar en un grupo de cuatro personas que visten atuendos similares, los cuales podemos asociar con uniformes. Además, tal cual describe en la acotación, la sensación de intimidación que generan es reforzada con el conocimiento previo del comportamiento de los drugos. Esta preconcepción que remite a los personajes de Burgess conlleva a la asociación de los personajes de la escena 1 de *Los número seis* con la representación del disfrute de la ultraviolencia que compone la primera parte del relato de *La naranja mecánica*. Como ya se mencionó, la acotación de la escena 2, presenta a los policías que, a su vez, comparten características de vestuario muy similares con respecto a la escena anterior:

Ambos Policías visten camisas y pantalones blancos y ceñidos. Calzan botines negros al estilo de los usados por los Beatles en sus primeros vídeos. Ambos llevan, además, unos vendajes que van desde las manos hasta un poco mas allá de las muñecas y una suerte de brazaletes anchos de tela a la altura de los codos. Tanto los vendajes, como los brazaletes y las corbatas, son de tela satinada. En el caso del Policía 1, son de color turquesa; en el caso del Policía 2, de color rojo. (Luque, 2010. p. 5)

Fue mencionado anteriormente que se podría hacer una relación directa entre los hombres de la primera escena y los de la segunda. Así, estas similitudes asociadas al mundo de *La naranja mecánica* refuerzan la atmósfera de peligro y desconfianza con respecto a las figuras de autoridad que presenta el texto dramático. Ello se debe a que las referencias al universo en cuestión continúan, esta vez en el vestuario de los policías, que remite al usado por los drugos en la versión cinematográfica. A esto se le suman los brazaletes de colores, los cuales también se pueden relacionar con el vestuario del personaje de Alex durante su estadía en prisión hacia la mitad del filme de Kubrick. Nuevamente, la sensación de alerta es alimentada al resaltar el uso de las mismas botas de los hombres de negro de la primera escena.

Así, esta presentación de los personajes principales del texto, que sugiere una relación directa con los sujetos de la primera escena, nos condiciona a pensar que la justicia que apliquen estos policías no conllevará a la resolución del problema. Se genera, entonces, la lectura de un ambiente corrupto dentro de sistema abusivo y violento, gracias a la asociación que podemos hacer por una historia tan icónica como lo es *La naranja mecánica*. A pesar de que, hasta el momento, los personajes no se han comunicado entre ellos, estos ya han generado un ambiente hostil en donde la violencia puede desarrollarse en cualquier momento.

### **2.3.2. Recopilación de referentes y signos escénicos**

En el siguiente acápite se realizará un recuento de los principales referentes que maneja el texto *Los número seis*, así como también los distintos símbolos que van generando la estética particular

que propone la obra. En ellas se verá cómo es que los distintos mecanismos dramáticos van perfilándose hasta generar unidades de sentido, ya sea por las propias referencias culturales, la fragmentación o la repetición.

Desde esta investigación se generarán interpretaciones correspondientes a la construcción de la violencia en el mundo representado. La recopilación de signos escénicos servirá para reconocer y establecer un título para cada escena. Esta metodología de organización de la información proviene de la dirección escénica y corresponde al proceso de análisis previo al montaje. La identificación de títulos por escena consiste en reconocer, gracias a los referentes y signos, el contenido de la escena con respecto al desarrollo de la historia y determinar un nombre que identifique y englobe dicha información. La elección de este nombre se dará a partir de una línea del texto escrita dentro de cada escena.

### **2.3.2.1. Escena 1: El reconocimiento**

La escena empieza en el medio del escenario y se resalta el, ya mencionado, sofá negro que se utilizará en la mayoría de las escenas. En el sofá se encuentran cuatro hombres con ternos negros, botas, cinturones con hebillas y pasamontañas. Beben leche en vasos tubulares de vidrio transparente, en clara referencia a la primera escena de *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick de 1971. Las referencias a la película indican la peligrosidad de los sujetos y crean un ambiente amenazador para lo que puede ocurrir en la escena. Entra la Mujer con un antifaz de color negro pintado en el rostro, indicando el anonimato del personaje. A diferencia de los hombres que llevan pasamontañas removibles, la Mujer lleva pintura que no se borra con facilidad. A ritmo del tango clásico *Confesión* de Enrique Santos Discépolo se produce la interacción entre los hombres y la mujer: Uno de los hombres se acerca a la mujer, le susurra algo al oído y ella, antes de que pueda voltear, es interceptada por otro hombre que baila tango con ella.

Como ya se ha mencionado en anteriores párrafos, esta secuencia física no solo produce un efecto de manipulación por parte de cuerpo de la mujer, sino que, al relacionar la letra del tango se hace referencias a una relación desigual de poder y abuso por parte del hombre hacia la mujer: “El recuerdo que tendrás de mí / Será horroroso / Me verás siempre golpeándote / Como a un malva´o / Y si supieras bien, que generoso / Fue que pagase así / Tu gran amor.” (Santos Discépolo, 1930).



La suma de estos elementos presenta un mundo hostil en donde se abusa del más débil utilizando el anonimato en dos niveles: el primer nivel, y el más evidente, son los pasamontañas que dotan de inmunidad a los agresores. El segundo nivel transforma el antifaz de la víctima en una elección aleatoria y despersonalizada; lo cual genera una sensación de agresividad que puede recaer en cualquier sujeto. El título que se ha escogido para la escena es el nombre del tango: *Confesión*, pues remite a la secuencia física y el susurro de los hombres que describe la acotación.

### **2.3.2.2. Escena 2: La acusación**

La escena empieza en el medio del escenario y esta vez hay tres sillas que dan la espalda al público. la Mujer es reconocible ya que lleva el antifaz de la primera escena y esta acompañada por Policía 1 y Policía 2 que visten camisas y pantalones blancos ceñidos, con brazaletes: turquesa y rojo respectivamente. Policía 1 dicta y Policía 2 transcribe en una máquina de escribir. Se describe una dinámica muy precisa entre el sonido del tecleo del policía y el dictado: algunas veces es simétrica, otras diametralmente opuesta. Tanto lo sincrónico como lo asincrónico resulta evidente y la acotación señala que debe ser tan notorio como se pueda develando el artificio escénico que conlleva esta coordinación/descoordinación de las acciones físicas. Este recurso sonoro, que remite a un tratamiento absurdo de la escena, devela la intencionalidad del sujeto rapsódico con respecto a “la seriedad” de los policías en relación a la acusación de la mujer. El efecto genera una metáfora de la burocracia expresada en el ritmo de las acciones físicas.

En el espacio, al fondo del escenario, se sugiere un espejo de pared a pared permita ver tanto a los personajes como también al público reflejado. Se puede interpretar que tanto personajes como espectadores están siendo observados por otro a través del espejo. Ese otro puede ser interpretado por el propio público al ver su reflejo. En esta oportunidad, la Mujer no está confesando un crimen, sino que está acusando al agresor que cree que ha reconocido en la escena anterior.

El diálogo trata de rescatar la acusación y de precisar la descripción del posible culpable para poder proceder con la captura y procesamiento de un acusado. La Mujer da detalles y referencias que pueden ayudar a identificarlo. Una de ellas es que su torturador cantaba la canción de Edith Piaf *Tu Es Partout*. Tanto la Mujer como los policías abren la posibilidad que puede ser “el numero seis”, y suena la canción *It's my Life* de The Animals, en donde resalta la letra “Es un mundo

difícil, pero es mi vida y haré lo que quiero”. Esta letra en específico parece hacer referencia a lo que acontecerá en adelante. Hacer lo que los personajes quieran implica encontrar un acusado a cualquier precio. Acto seguido aparece un conejito blanco de peluche a cuerda, atraviesa el escenario de lado a lado. El título que se ha escogido para la escena es “Supongamos que es el número seis”, pues revela la búsqueda por un culpable, pero, a su vez, demuestra lo endeble de la investigación, así como la probabilidad de una elección arbitraria.

### **2.3.2.3. Escena 3: El planeamiento y encubrimiento**

En esta escena retomamos la formación de la primera escena con el sofá negro en medio del escenario solo que ahora están Policía 1 y 2. Como ya se mencionó, la posición de los cuerpos y la disposición de los personajes hace creer que hay una relación directa con los hombres de la primera escena. Al igual que ellos, Policía 1 y 2 beben leche en largos vasos tubulares de vidrio transparente en clara referencia a los drugos de *La naranja mecánica*. Del cansancio inicial que presentan los policías vemos cómo se van formando sonrisas con la música que se intensifica. Suena *La gazza ladra* de Gioachino Rossini en la que se relaciona el crescendo de la pieza con los niveles de emoción y sonrisas de los policías. Ambos aumentan el ritmo y la intensidad de sus interacciones en escena.

Lo interesante de esta obertura es que genera una estructura cíclica ascendente. Esta repetición con variación resulta sugerente si es que se establecen paralelos con la estructura de *Los número seis*. La pieza de Rossini es usada, también, en *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick específicamente en la escena en donde Alex ataca a sus compañeros de sorpresa para mostrar su dominación sobre ellos, a través del uso de la ultraviolencia; acto que produce la venganza de estos y el posterior encarcelamiento del protagonista. Esta relación con la película permite interpretar que los planes elaborados por los policías no son loables, por el contrario, son el planeamiento de un encubrimiento ya que se reconoce, en ellos, figuras que participaron en la escena 1.

El texto indica que el espejo del fondo del escenario está apagado, por lo que se puede inferir que todo este momento se da de forma clandestina. De un momento a otro se arma una mesa de ping pong en medio del escenario y delante de sofá. La acotación describe que ambos policías son muy buenos. Tan inesperadamente como se armó el juego, se vuelve a desarmar, todo se guarda

ordenadamente y los policías regresan al sofá a beber leche formando la imagen inicial de la escena. Se interpreta que el juego del ping pong corresponde a la metáfora del planeamiento del juego que los policías arman para la obtención de un culpable. El título que se ha escogido para la escena es “Van apareciendo en sus rostros una sonrisa ambigua”, el cual señala, como bien indica, la ambigüedad de las acciones de estos personajes.

#### **2.3.2.4. Escena 4: Construyendo la culpabilidad**

Para esta escena se plantea un escenario vacío. La acotación señala a Policía 1 y 2 con el mismo vestuario y los mismos colores, pero con máscaras de caballos, lo cual enfatiza la pretensión de clandestinidad de las acciones a realizarse en la escena. Los policías se dirigen al público en actitud amenazante pero controlada y calculadora. Llaman a Lorenzo de Juana y se prenden luces hacia el público. Como ya se han mencionado con anterioridad, este quebrantamiento de la cuarta pared se lleva al extremo. Las luces no solo han revelado a los espectadores, sino que permiten ver el teatro, y rompen con la convención tradicional del observador pasivo. Un hombre que siempre estuvo sentado entre los espectadores se levanta y sube al escenario.

Los policías demandan al hombre que lea una frase: “Todavía tienes edad para morir”, frase que antes le dijeron a la Mujer y que con ella identifico a su torturador, 20 años atrás. Al mismo tiempo, el Policía 1 le cuenta al Policía 2 un episodio que da la impresión de ser la vida íntima del policía en cuestión. Aparentemente un problema con su hijo. Mientras que Policía 1 sigue con su relato, al hombre le hacen repetir la línea de texto múltiples veces. Luego de algunos intentos, Policía 1 le da indicaciones de dicción.

Podría interpretarse que son indicaciones de actuación hacia un actor primerizo. Se crea así un juego en torno a la interpretación y como es que Policía 1 dirige al Hombre para hacer que el proceso sea más eficiente, en clara referencia a un juego meta-teatral. Este guiño refuerza la idea de la autoconciencia del sujeto rapsódico sobre el hecho escénico. Luego, le proponen al Hombre cantar una canción que no conoce. Insisten a pesar de que el hombre les asegura que no conoce la letra de dicha canción *Fuiste mía un verano* de Leonardo Favio. Al no funcionar le hacen repetir otra línea: “Por que sufrimos, comprendemos que somos culpables.”

Claramente el Hombre no entiende los códigos de los policías. La actitud amenazante de los policías se convierte en un maltrato psicológico explícito hacia el Hombre. Sin embargo, los policías justifican su trato como si fuera un procedimiento regular. Ello provoca que le exijan al Hombre a participar activamente y proactivamente a pesar de que el acusado no tiene los recursos para hacerlo. Esta interacción da a entender es que no existe comunicación entre los policías y el acusado. El Hombre no puede colaborar con los policías en ninguno de los procesos de reconocimiento y los policías parecen hacer concesiones y variaciones a la acusación para poder seguir con el procedimiento.

Luego, le piden cantar *Ella ya me olvidó*, también de Leonardo Favio, pero el Hombre nuevamente no conoce la letra. Por último, le piden cantar *Tu Es Partout* de Edith Piaf. Le indican que podría inventarse la letra si quiere. Exactamente igual a la descripción de la Mujer. Para el espectador, es evidente que buscan que el Hombre encaje en la descripción. Sin embargo, el Hombre no conoce la canción. Policía 1 canta en francés en el oído del hombre. Le incitan a cantar. Policía 2 le acerca una grabadora a la boca. Lo obligan “amablemente” a cantar. El Hombre está visiblemente afectado y les hace caso. Así, este interrogatorio se convirtió en una tortura, por más estilizada que esta se presente. Este es un ejemplo de violencia simbólica por parte de una figura de autoridad que, bajo la excusa de cumplir su labor, abusa psicológicamente de un individuo anónimo e indefenso. Luego de muchos intentos, hombre entonces dice “correctamente” la línea “Todavía tienes edad para morir”.

La escena termina con *Carismático* de la banda argentina Babasónicos, en donde resalta la letra “Tengo que aprender a fingir más y a no mostrar lo que siento.” Ello se puede interpretar como un pensamiento verbalizado de Hombre ante la situación que acaba de vivir. Seguido a la música, por un lado, del escenario, entra un conejito blanco de cuerda, empieza a cruzar el escenario, en un instante, llega un grupo numeroso de conejos que parecen perseguir al primero. El título que se ha escogido para la escena es “Todavía tienes edad para morir”, el texto que los policías introducen en el número seis para forzar el “supuesto” reconocimiento.

### 2.3.2.5. Escena 5: Aplicación de la “justicia”

La escena empieza al medio del escenario. Vemos a Policía 1 un escritorio, preparándose un sándwich durante la escena. De pie se encuentra Policía 2, comiendo pistachos. Ninguno lleva ya máscara. La mujer se encuentra al frente del escenario, semidesnuda y poniéndose la ropa. La acotación indica que la luz del espejo del fondo esta apagada. Por las descripciones de la acotación se da a entender de que ha tenido lugar un abuso sexual. Sin embargo, parece que la acusación de la Mujer en relación a su antiguo torturador es más importante y, como ya tienen a un “culpable” deciden y describen lo que será su tortura. Los tres personajes buscan alterar las palabras que describen sus actos, buscando adornar la brutalidad policial con un léxico florido. La tortura, por ejemplo, la denominan “ablandamiento”. La violencia simbólica se expresa, entonces, en la construcción de la normalidad producida por la locuacidad de los Policías 1 y 2, quienes funcionan como si fueran un solo personaje. No existe contradicciones entre ellos. Pueden ser dos personajes, pero bien podría ser solo uno, lo cual se puede interpretar como la unidad que representa la autoridad institucionalizada detrás de un pensamiento único.

Policía 1 le da el sándwich a la mujer que lo come incomoda. Después de comer deciden que la técnica a aplicar será “una extracción ocular”. Policía 1 le ofrece una serie de herramientas punzo cortantes a la Mujer. Esta toma una. Con luz se nos revela que, en el fondo, tras un biombo se encuentra la silueta del hombre atado a una silla con los ojos vendados. La Mujer se acerca al biombo con la herramienta y cuando está cerca del Hombre, se apaga la luz. Se escucha la canción *Back in Baby's Arms* de Patsy Cline. La canción hace referencia a la película *Natural Born Killers* de 1994, dirigida por Oliver Stone y escrita por Quentin Tarantino. Ello recrea una atmósfera de violencia a partir de la referencia sonora a la película. A esto se le suma la luz apagada del espejo del fondo del escenario en un acto clandestino. Tanto los policías como la Mujer están tomando “la justicia” por sus propias manos. La obra muestra que no hay instancias superiores y ello revela la sistematización de violencia de la manera más explícita posible. El título que se ha escogido para la escena es “No tenemos que llamar siempre a las cosas por su nombre”, lo cual revela la contradicción de la escena en la forma de “suavizar” o de darle significados alternativos a la intención de “renombrar la realidad” a través de eufemismos, para que los hechos violentos puedan ser parte de la normalidad.

### **2.3.2.6. Escena 6: Conocemos al número seis.**

La escena es señalada como un *flashback*. No sabemos cuanto tiempo anterior ha pasado, solo vemos una mesa de póquer al medio del escenario y cuatro jugadores. Todos visten como los hombres de la primera escena: pasamontañas, “ternos ceñidos y botines al estilo de los usados por los Beatles en sus primeros videos” (Luque, 2010, p. 23). Suena *Sunshine of Your Love* de Cream, referencia a la película *Goodfellas* de 1990 dirigida por Martin Scorsese. Esta referencia plantea un ambiente sospechoso debido a la relación con una película que trata sobre la Mafia. Los cuatro hombres pueden pertenecer a una mafia corrupta, la cual les garantiza clandestinidad e impunidad. Podemos distinguir al Hombre por su voz.

Como ya se ha mencionado, la escena se compone por un monólogo en donde describe su relación con un perro. Mientras narra su historia, los personajes siguen jugando. El texto es fluido respecto a la dinámica de juego y la pedida de cartas y apuestas. Las apuestas van aumentando progresivamente en una relación de 3, 6, 9, 12, 15, 18, 27, 33. Conforme van subiendo los números, la complejidad emocional del Hombre con su perro aumenta. Se describe una relación conflictiva y la escena termina con la idea de que el Hombre sale del escenario para ir a matar al perro. La escena termina con la canción *The Importance of Being Idle* de Oasis, en donde destaca la letra “Todo va a estar bien”. Paradójicamente se sabe que la vida del hombre cambiará radicalmente en un futuro cercano. El título que se ha escogido para la escena es “Me he comprado un perro”, ya que revela la anécdota del hombre que revela una conexión emocional que es destruida violentamente.

### **2.3.2.7. Escena 7: La construcción del culpable.**

La escena empieza al medio del escenario, solo hay una silla frontal al público. La luz del espejo de fondo está apagada. En ella está el Hombre, quien solo tiene puesto su ropa interior. Lleva una venda negra, un pañuelo rojo en el cuello y está enmarcado por la espalda. Lo han torturado. Se entiende que esta es la escena que sigue cronológicamente a los eventos de la escena 5. Entre las marcas del maltrato aparece un corte en la parte derecha del rostro, correspondiente a la angulación que describió la Mujer a la hora de describir a su torturador. También están los policías, vestidos como siempre, pero con las mascararas de caballos de la cuarta escena. Ellos revisan que el Hombre

“cumpla” con las descripciones que necesitan. Revisan y anotan todo en una libreta, la misma que usaron con la Mujer. Cada punto es marcado como positivo en su registro. Al llegar al punto del canto de *Tu Es Partout*, el hombre sí se sabe la letra. Los policías indican que tiene un problema de memoria que no le permite seguir con la “convención”, así que tendrán que “hacerle acordar” con un ejercicio de mnemotecnia. Se ponen guantes, indicando que la tortura seguirá.

La escena termina con *Tu Es Partout*. Según el texto, por el lado izquierdo del escenario cruza la manada de conejos. A los pocos segundos el único conejito blanco a cuerda los persigue. El título que se ha escogido para la escena es “Debemos recordar, una vez más, que hemos establecido una convención”, frase que revela el maltrato físico y psicológico llevado a cabo por los policías contra el Hombre. Ellos estilizan la violencia que ejecutan de la misma manera en que lo hace *La naranja mecánica* de Kubrick.

#### **2.3.2.8. Escena 8: el traspaso generacional de la violencia: Carlitos**

La acotación de la escena describe un sauna y, al medio del escenario, una banca de madera. En la banca está Carlitos, único personaje de la obra con nombre. No podemos verle el rostro porque tiene puesta una bata de felpa con capucha. Tampoco ver el espejo de fondo.

El diálogo de la escena se divide en dos partes, cada uno correspondiente a lo que quiere cada personaje. Policía 1 quiere saber que ha pasado con Carlitos ya que este ha tenido problemas en el colegio. Carlitos, por su parte, quiere saber si su madre también compartía el sadismo y la violencia que comparte con su padre, Policía 1. El diálogo no prospera para el padre y al final terminan discutiendo las formas de tortura animal que Carlitos lleva a cabo con sus mascotas. El padre parece enseñarle estos procedimientos y es evidente que se genera una transferencia pedagógica de la violencia. Este acontecimiento permite interpretar que la violencia, al ser transmitida de generación en generación, es sistematizada a partir de la normalización y de la pérdida de sensibilidad de los personajes. Tal es el caso de la pérdida de sensibilidad en la escena que la idea de violencia solamente es percibida por el lector o el espectador. Luego de la explicación del padre de cómo torturar a un humano vuelven a hablar de la cotidianidad del día siguiente, del colegio y del descanso. Se termina la escena con *Una furtiva lágrima*, de la ópera *L'elisir d'amore* de Gaetano Donizetti, interpretada por Enrico Caruso; en una nueva referencia a la estilización de la

violencia de *La naranja mecánica* de Kubrick. El título que se ha escogido para la escena es “¿Cómo desapareces un cuerpo?”, frase que revela el interés de Carlitos por recibir los conocimientos del padre.

### **2.3.2.9. Escena 9: Supongamos que es el número seis. (nuevamente)**

La acotación de la escena indica que ha transcurrido un tiempo entre diez y veinte años. La repetición palabra por palabra es muy evidente. En ella solo cambian los nombres de los personajes, pero mantiene la misma estructura de lectura en cuanto a presentación de información y detalles a resaltar:

Al medio del escenario, tres sillas que dan la espalda al público. Sentados en ellas están el Hombre, el Policía 3, y ligeramente más alejado de ellos, el Policía 4, quien tiene delante, además, una pequeña mesa sobre la cual hay una maquina de escribir y varias carpetas con papeles de diferentes tipos y tamaños revueltos y desordenados. El Policía 4, durante toda la escena, transcribirá la conversación en la máquina de escribir. (Luque, 2010, p. 34)

La luz que ilumina el espejo del fondo del escenario está encendida. Es interesante notar el detalle que se toma para la lectura de la acotación de la escena. Quizás más claramente que en la representación, vemos un caso de repetición con variación cuidado hasta el detalle más mínimo. La interpretación inmediata es que el ordenamiento del mundo representado, a partir de los sistemas de autoridad, es bastante sólido y, por más tiempo que pase, este es un sistema cerrado que consolida la idea de que el sistema se sostiene a si mismo. Después de la acotación que se acaba de citar sigue la descripción de los vestuarios de los policías tal cual fueron descritos en la escena 2. La única diferencia radica en el color de las vendas de sus brazos. En el caso del Policía 3 es verde, y morada para el Policía 4. Además, se presenta al Hombre con una venda negra dibujada a la altura de los ojos, maquillaje remite a la caracterización de la Mujer en la escena 2. A partir de este momento se entiende que es el Hombre, quien denuncia ante Policía 3 y Policía 4 las torturas que vivió en el pasado.



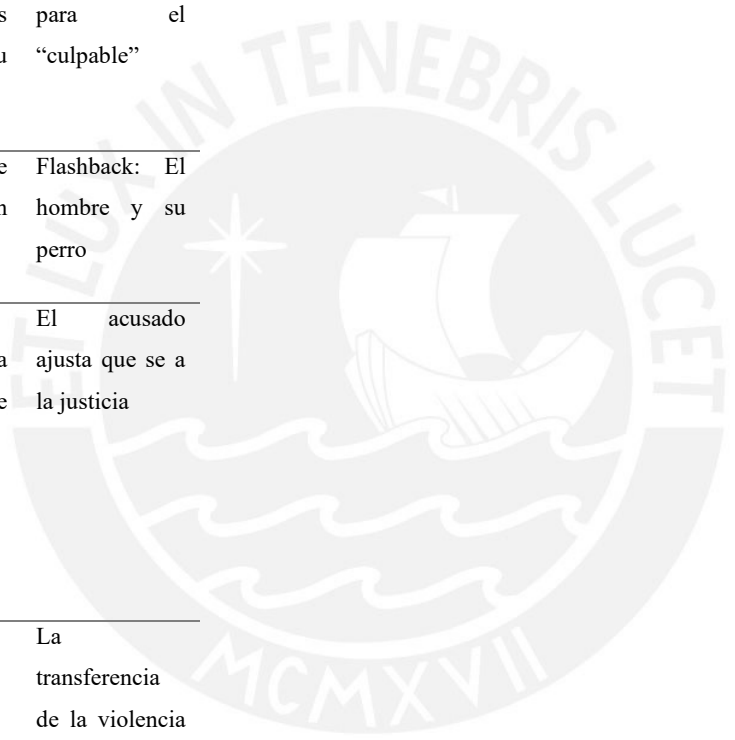
La escena se desarrolla de la misma manera que la escena 2, texto por texto y acción por acción. Lo único que varía son algunos datos específicos como la actividad que realizaba el Hombre a la hora del reconocimiento del “nuevo” número seis. La escena termina con el texto “Supongamos, entonces, que es el número seis”, texto que sugiere que la obra podría seguir el mismo proceso que ha llevado al lector/espectador hasta este momento. Suena la canción *You Really Got Me* de The Kinks y, de acuerdo al texto, “Por ambos lados del escenario, entran decenas o quizá centenares de conejitos blancos de peluche a cuerda. Llenan todo el espacio dando pequeños y desordenados saltitos. El espejo multiplica la imagen. Apagón.” (Luque, 2010, p. 38). El título que se ha escogido para la escena es “Supongamos, entonces, que es el número seis”.

A continuación, se muestra un recuento de los títulos extraídos de las escenas y su relación con el contenido de cada una de ellas. El fin de este cuadro es visibilizar las líneas de acción que se han extraído del análisis de los referentes y la simbología de la obra. Ello se da a partir del ejercicio de interpretar los títulos uno después de otro y percibir las relaciones, lineales o fragmentadas, que se generan entre ellos.

**Tabla 1: Recuento de títulos y contenidos de las escenas**

| <b>Escena:</b> | <b>Título de escena:</b>                      | <b>Contenido:</b>                          |
|----------------|---|--|
| <b>0</b>       | “Considérense todos los presentes informados” | Llamadas y anuncio protocolar              |
| <b>1</b>       | “Confesión” de Discípulo                      | El reconocimiento del “culpable”           |
| <b>2</b>       | “Supongamos que es el número seis”            | La denuncia y el acomodo de la descripción |

|   |   |   |
|---|---|---|
| 3 | “Van apareciendo en sus rostros una sonrisa ambigua”                  | El planeamiento y encubrimiento                         |
| 4 | “Todavía tienes edad para morir”                                      | La confesión del “culpable”                             |
| 5 | “No tenemos que llamar siempre a las cosas por su nombre”             | La decisión de castigo/tortura para el “culpable”       |
| 6 | “Me he comprado un perro”   | Flashback: El hombre y su perro                         |
| 7 | “Debemos recordar, una vez más, que hemos establecido una convención” | El acusado ajusta que se a la justicia                  |
| 8 | “¿Cómo desapareces un cuerpo?”  | La transferencia de la violencia (Policía 1 a Carlitos) |
| 9 | “Supongamos que es el número seis” (nuevamente)                       | El ciclo de la violencia                                |



## 2.4. Los personajes de *Los número seis*

Luego de haber revisado la historia del texto a profundidad y la presentación de las principales referencias culturales, en este acápite se abordará las relaciones y características de los personajes en función de la construcción de la violencia y los distintos niveles que estas relaciones conforman. La primera característica que resalta es la carencia de nombres de la mayoría de los personajes. Si revisamos la distribución de roles, en la primera página del texto, encontramos la siguiente descripción:

Personajes: M (6) / F (1)

Mujer

Policía 1

Policía 2

Hombre

Carlitos

Policía 3

Policía 4

Varios: Hombres con pasamontañas (Luque, 2010. p. 0)

Ryngaert y Sermon (2016) describen este tipo de caracterización como “identidades genéricas” (p.75), y explican que es un rasgo contemporáneo que viene desarrollándose en las últimas décadas. Los autores destacan la propuesta de los dramaturgos por presentar personajes “serializados” cuyas características se encuentran reducidas a un atributo en particular (como el sexo, la edad o su identidad profesional). La idea detrás de esta forma de llamar a los personajes es posicionarlos dentro de una realidad referencial (p. 75) la cual establece que la obra es una

fábula que presenta arquetipos indefinidos. De esta manera, la falta de una descripción más profunda ayuda a focalizar el atributo más importante del personaje que el sujeto rapsódico quiere destacar. El resultado es que la característica señalada focaliza nuestra atención en reconocer este atributo en función a las relaciones con los otros personajes y ante las circunstancias dadas en la escena. Este recurso es muy eficaz cuando los policías se encuentran cumpliendo los roles que indican sus cargos. Aplicado directamente al mundo representado de *Los número seis* nos ayuda a entender que los personajes no necesitan nombres para cumplir los roles que les corresponden. Un nombre o características específicas no cambiaría el resultado de los acontecimientos. De esta manera, la carencia de nombres propios cumple el mismo rol que las máscaras, los pasamontañas y los antifaces: establecer que las personas son piezas intercambiables.

#### **2.4.1. Los policías**

Los policías 1 y 2 cumplen el rol de la administración de la justicia dentro del mundo representado en la obra. Son presentados como una unidad y sus personalidades son complementarias. Nunca presentan contradicciones y siempre que estén trabajando son indivisibles. Son ellos los que reciben las denuncias y los encargados del procesamiento del acusado. Además, el sujeto rapsódico revela que ellos también forman parte del grupo que ocasionó la acusación inicial. Producto de ello es que aplican la justicia por su cuenta, sin importar que para ello acusen a un individuo aparentemente inocente. Los policías reproducen características estructurales bastante rígidas que corresponden a lo que se espera del rol que indica su nombre. Estos personajes son los encargados de llevar la acción principal de la obra en las escenas 2, 3, 4, 5, 7.

Ambos policías comparten un alto grado de complicidad. En cada escena se puede percibir como es que ellos tienen bajo control a la Mujer y al Hombre. Se entiende, por las interacciones que estos realizan, que el sistema los favorece, y hasta puede interpretarse que disfrutan de ese poder. La obra devela que estos personajes componen un sistema violento de abuso de poder y corrupción. Ante ellos, tanto la Mujer como el Hombre, son víctimas de los abusos que estos perpetran. Cada acción ejecutada por los policías se ampara dentro del sistema. Sin embargo, también existe un grado de clandestinidad en sus acciones y esto se reafirma cuando la acotación indica que la luz del espejo del fondo del escenario está apagada. El sujeto rapsódico se encarga de develar estos

sistemas y de mostrar que, ante estos abusos de poder, no hay solución aparente, pues los policías encarnan el máximo grado de autoridad en el mundo de la obra.

### **2.4.2. La Mujer y el Hombre**

La Mujer y el Hombre tampoco presentan características definidas. Ni siquiera presentan una descripción en cuanto a profesión u ocupación, en contraste con los policías. El anonimato de estos personajes los coloca como víctimas perfectas para el sistema de búsqueda de justicia que se ha implantado en la sociedad de la obra. Esto se visibiliza en la descripción de un “antifaz negro dibujado en el rostro” que lleva la mujer a lo largo de sus apariciones. Este mismo símbolo de anonimato y pérdida de identidad la retomará el Hombre en la escena 9. Por ello, se puede interpretar que este antifaz no ha sido colocado por el personaje, sino que es el símbolo del abuso que han sufrido tanto la Mujer como el Hombre.

La primera interpretación que se desprende de la falta de nombres y descripciones se da a partir de la idea de que los personajes en *Los número seis* no representan individualidades, sino arquetipos que, debido a su generalidad, pueden ser interpretados y entendidos desde una variedad de criterios, perspectivas y puntos de vista, lo que da cuenta de la amplitud de versiones que podrían abarcar una descripción como la de Mujer u Hombre. Sin embargo, el anonimato es un punto en común que se genera a partir de la idea de que el abuso es perpetrado por el propio sistema.

### **2.4.3. Carlitos**

Dentro de los personajes, hay uno en particular al que sí se le ha asignado un nombre propio: Carlitos. Este personaje genera una serie de cuestionamientos alrededor de su presencia en la ficción debido a su diferencia: ¿Cuál es el sentido de que Carlitos sea el único personaje con nombre propio? ¿Cuál es el impacto en la historia del personaje de Carlitos? ¿Quién es Carlitos?

El análisis del personaje nos arroja una serie de datos interesantes sobre la obra y el manejo del sujeto rapsódico<sup>21</sup> respecto de la distribución de roles y funciones en el texto.

El personaje de Carlitos aparece en la escena 8 junto con Policía 1, en una sauna. En escenas anteriores, gracias a algunos textos dichos por Policía 1, se puede interpretar que la relación entre ambos personajes es de padre a hijo; relación que vemos desarrollado en la escena. Este vínculo filial es la único que se da en toda la obra<sup>22</sup>. La presencia del Carlitos nos permite ver al personaje Policía 1 desde otra perspectiva. Previamente solo hemos podido ver sus interacciones como fuerza de seguridad; sin embargo, ahora lo vemos en una relación íntima y pedagógica con su hijo.

En la escena 8, el diálogo muestra cómo es que el Policía 1 le enseña a Carlitos formas efectivas de tortura y asesinato. Carlitos practica estas técnicas con sus mascotas y, conforme pasa la escena, se observa cómo, tanto el padre como el hijo, manejan los mismos códigos en cuanto a pensamiento y comportamiento. Esto se revela debido a la naturalidad con que Policía 1 escucha las descripciones de tortura que practica Carlitos con sus animales. En la escena el padre repasa con Carlitos, pero se deja en claro que, cuando Policía 1 lo menciona, no está hablando de mascotas sino de humanos. Esta percepción se refuerza ya que en la escena anterior se entiende que el Hombre ha sido víctima de estas técnicas. Policía 1, con el fin de transmitir esta información a su hijo ejemplifica el movimiento de ahorcamiento en el cuello de Carlitos.

La única discusión importante de estos dos personajes en la escena se da cuando Carlitos le pregunta a Policía 1 por su madre. Policía 1 no quiere recordarla y hace varios intentos por hacer que su hijo desista en su interés. En ningún momento de la escena estos comportamientos son cuestionados o calificados como hechos violentos desde la perspectiva de los personajes, por lo que se puede interpretar como un altísimo grado de tolerancia al concepto de violencia. Podríamos

---

<sup>21</sup> No debemos de perder de vista de que es el sujeto rapsódico el que distribuye la información y asigna los roles a cada uno de los personajes.

<sup>22</sup> Entre los policías se mantienen relaciones estrictamente laborales y, en el caso de Mujer y Hombre, se puede interpretar las relaciones que sostienen con los policías como impersonales.

decir, incluso que el estado de normalidad se afianza gracias a las descripciones de torturas en la escena.

Como lectores/espectadores podemos interpretar que la tolerancia ante la violencia subjetiva, por parte Policía 1 y Carlitos, es muy alta en comparación a la sensibilidad convencional. Lo que provoca este contraste es descifrar que, dentro de este mundo representado, actos como estos no se considerarían violentos y por consiguiente están integrados al sistema, el cual ha establecido qué es lo que constituye la normalidad. Incluso podemos decir que los personajes no identifican estos comportamientos como negativos sino, por el contrario, son vistos desde una mirada marcadamente racional y hasta científica. Este conocimiento parece enorgullecer a los personajes por el grado de efectividad del método de tortura. Este efecto es mucho mayor si consideramos que en la escena 5 y 7, Policía 1 planifica y lleva a cabo una metodología de tortura bastante explícita con el Hombre. Para el lector/espectador, la información que se comparte en las escenas 5, 7 y 8 resulta perturbadora, e incluso puede ser más perturbador, todavía, la cotidianidad con la que se discute, en la escena 8, cómo quitarle la vida a un ser vivo.

Bajo la perspectiva de los niveles de violencia, notamos cómo es que el sujeto rapsódico exagera la normalización de la violencia subjetiva, transformándola en el sistema imperante y cotidiano de los personajes. Este sistema se manifiesta en las reacciones de los personajes ante los acontecimientos violentos que ocurren en todas las escenas. La poca reacción de estos o las respuestas no convencionales frente a los hechos violentos le permite al lector/espectador marcar una distancia frente a lo que acontece en escena y, gracias a ello, establecer una reflexión al respecto. Un ejemplo evidente de este distanciamiento lo encontramos en la acción de “enseñar” o transmitir conocimiento sobre cómo aplicar la violencia de generación en generación. Los personajes establecen, claramente, una transferencia sistémica de la violencia. Este intercambio no solo se da de padres a hijos sino, también, entre los que acusan y la figura de autoridad que recibe esta acusación. Esto quiere decir que la violencia no solo forma parte de las vidas subjetivas de todos los personajes, sino que se encuentran enmarcados en un sistema violento que se mantiene en el tiempo a través de la educación.

## 2.5. Las acciones fragmentadas

El sujeto rapsódico, haciendo uso de la yuxtaposición de elementos como las acotaciones, la distribución de las escenas, la composición de los personajes, los referentes culturales, entre otros, genera una comunicación directa con el lector/espectador. Gracias a estos elementos, se pueden reconocer dos tipos de acciones paralelas que son utilizadas para la narración del hecho teatral. La primera es la acción dramática de la historia base que es llevada por los personajes en búsqueda de sus objetivos dentro del mundo representado. Esta acción fue descrita en el acápite que analizó la historia de *Los número seis* y corresponde a lo que en esta investigación se ha denominado la gran secuencia. La segunda acción que se encuentra en el texto corresponde a la voluntad del sujeto rapsódico en develar los sistemas escénicos que presentan la construcción de la violencia en el mundo representado. Ello se da a partir de las acotaciones (descritas y analizadas en el acápite 2.3.2.) y presentación de escenas fragmentadas que distancian al lector/espectador de la gran secuencia. En el siguiente acápite se analizarán las acciones fragmentadas de las escenas 6, 8 y 9.

Esta investigación se refiere a este tipo de acciones como fragmentadas, pues no corresponden a lo que les pasa directamente a los personajes en escena, sino que corresponden a las intenciones comunicativas que desarrolla el sujeto rapsódico con respecto al lector/espectador. La aparente desconexión de las escenas 6 y 8 generan lo que Batlle (2007) se refiere como la discontinuidad.

La discontinuidad tiene como objetivo distanciar al lector/espectador lo suficiente como para que la historia central no los absorba y les reduzca la perspectiva para reconocer los sistemas de poder que establecen la violencia en la obra. Estas escenas recurren a elementos de extrañamiento que ponen a disposición del lector/espectador espacios temporales suficientes como para decodificar los sistemas sociales presentes en el texto. Por ejemplo, la impunidad de los policías involucrados en la acusación inicial devela un aparato de justicia que toma sujetos anónimos para el cumplimiento de un castigo sin nombre, así como la recurrencia de dicho sistema en el tiempo. Ello se da a partir de las escenas fragmentadas que se podrían identificar como “dificultades presentadas por el texto” pero que, en realidad, son oportunidades para problematizar los sistemas de construcción del mundo representado y, seguidamente, relacionarlas con nuestro plano de realidad que comparte estructuras similares, pero en distintos niveles.



En las escenas 6 y 8 se observan alejamientos radicales en relación a la estructura que plantean las acciones de los personajes en la línea de la historia base. Si bien son los mismos personajes, estos son presentados en diferentes tiempos y contextos y nada de lo que ocurre en estas escenas altera la linealidad o causalidad de las ya mencionadas escenas 2, 4, 5, 7. Nuevamente, como señala Batlle (2007), estas escenas son mejor entendidas bajo el concepto de cuadros o figuras independientes que se producen “sin la necesidad de un vínculo lógico causal” (p. 377). Debido al desarrollo de las escenas, es que nos podemos permitir cuestionarnos sobre el posicionamiento de estas en relación a la obra en general. El sujeto rapsódico decide la ubicación de las escenas 6, 8 y 9 independientemente al desarrollo de la información que estas presentan y, sobre todo, independientemente a que ellas conlleven, o no, a la resolución de las acciones de las escenas 2, 4, 5, 7.

Si bien todas las escenas pueden presentar acciones independientemente, es importante cuestionar por la utilidad de dichas acciones independientes en función del gran relato. Es así que llegamos al caso de la escena 6, formada por un monólogo del personaje Hombre. Lo único que sabemos con respecto al tiempo es que “La acción transcurre en algún momento temporal anterior al del resto de escenas vistas hasta el momento” (Luque, 2010. p. 21). Este monólogo aparece justo después de la tortura que ha recibido el Hombre. Hasta este momento, siguiendo con la línea de la historia base, como lectores/espectadores notamos que Hombre es una víctima evidente del sistema de administración de justicia de este mundo representado, por lo que no es raro que hasta la escena 5 podamos empatizar con un personaje que ha demostrado rasgos evidentes de inocencia.

Esta inocencia es cuestionada en la escena 6 tanto por la acotación y descripción de la escena, como por el monólogo mismo en donde se devela que Hombre también es un sujeto violento y potencial culpable de la acusación de Mujer. En la acotación leemos como es que Hombre perteneció al grupo de hombres encapuchados que participaron de la escena 1 y violentaron conjuntamente a la Mujer.

La descripción del vestuario de Hombre en la escena 6 es una repetición exacta del vestuario de los hombres de la escena 1. Además, todos ellos siguen usando los mismos pasamontañas, y el texto nos sugiere que la única forma de identificar a Hombre es a través de su voz. Por ello, podemos inferir que, si bien Hombre no coincide con la descripción física que da la Mujer, ni tampoco parece reconocer ninguna circunstancia relacionada al delito, es parte del grupo de

personas entre las que se encontraría el verdadero culpable. Otro punto importante es el monólogo en sí mismo, y la información que nos da con respecto al Hombre. A través de lo narrado en el texto se da a conocer la humanidad del personaje, se exhibe un grado de intimidad, a partir de sus pensamientos verbalizados. Se lee el modo en que piensa y su relación con una mascota que aprecia, pero que al mismo tiempo le trae problemas. La escena termina con una idea que ronda en la cabeza Hombre desde la mitad del monólogo: la disciplina. Esta disciplina, que es un valor que se puede reconocer en los diálogos de los policías, será aplicada a la mascota del Hombre y se concretiza con una descripción que sugiere la realización de una acción violenta que no vemos:

Hombre: (El hombre se abre ligeramente el saco. Lleva un enorme cuchillo de carnicero, casi un machete, en una funda que porta en el flanco izquierdo. Lo saca y lo coloca sobre la mesa). Y es que, en el fondo, aunque a algunos les cueste aceptarlo, no es más que un animal, y, como tal, hay que disciplinarlo... o disciplinarla, para ser mas exactos. (pausa) Y ya fue suficiente.

El Hombre coge el cuchillo, se pone de pie y sale de escena. (Luque, 2010, p. 24)

La sugerencia de que el Hombre acabará con la vida de su mascota es impactante, sobre todo por la descripción y el vínculo emocional que se construyó a lo largo del monólogo. Lo que indica, nuevamente, es que en el mundo representado de *Los número seis* tiene lugar un nivel de tolerancia ante la violencia bastante alto. La acción que establece el sujeto rapsódico para la escena 6 es mostrar un ángulo diferente respecto al personaje que se ha conocido íntimamente. Se exhibe sin contemplaciones que el Hombre también forma parte de ese sistema. El alejamiento de este cuadro con respecto a las acciones de la línea de la historia base es evidente, pero, temáticamente seguimos recibiendo la información del mundo representado y cómo todos sus agentes comparten niveles de violencia dentro de un sistema que se sustenta en sí mismo.

Por otro lado, volviendo la escena 8, la cual tiene lugar el traspaso generacional de la violencia, se puede observar también la sistematización de esta por medio de la educación. La normalización de la violencia no es gratuita, y nos permite poner en contexto cualquier la idea específica que pueda surgir respecto a Policía 1. El observar que Policía 1 transmite a su hogar los mismos

principios que mantiene en su trabajo evidencia el nivel de violencia simbólica que está presente en todos los aspectos de la vida del funcionario público. Para esta investigación es claro que la exacerbación de la violencia es un rasgo que el sujeto rapsódico emplea para accionar frente al lector/espectador. Las sensaciones que se pueden generar en la escena son reconocibles, exclusivamente, por agentes externos. Al preguntarnos por la relación entre la escena 8 con respecto a la obra en su totalidad, podemos ver que esta escena no responde a la linealidad que marca la acción dramática del nivel 1. Sin embargo, la acción de la escena es exponer el grado de intimidad de la interacción del Policía 1, el acomodo a y reproducción de practicas violentas y el nulo reconocimiento de la gravedad de los acontecimientos producto de la normalización de dicha violencia.

### **2.5.2. La acción en la repetición y la repetición con variación**

Por último, en esta investigación se considera que la escena 9 tiene un grado de importancia mayor respecto del resto de las escenas, ya que ejemplifica, mejor que cualquier otra, la relación entre forma y contenido presente en el texto. Si bien el significado, la potencia y relevancia de la misma se debe al desarrollo sistemático de todas las escenas anteriores, es el uso del mecanismo fragmentado de la repetición y la repetición con variación el que compone la escena. Este mecanismo le da una acción específica y reconocible en función de la totalidad del montaje. Por su parte, esta acción le da coherencia estructural a toda la obra. A continuación, pasaremos a explicar esta afirmación.

Durante el transcurso de la obra, se ha podido leer y diferenciar distintas acciones y, lo más importante, distintas perspectivas con respecto a la temática de la violencia<sup>23</sup>. Frente a ello, el tratamiento formal de la escena 9 termina de afianzar la idea y presencia del drama contemporáneo

---

<sup>23</sup> Al mencionar distintas perspectivas nos referimos a la intervención de acotaciones y escenas que fragmentan e intervienen la historia lineal o perspectiva aristotélica del relato y como estas intervienen por el desarrollo de la historia.

en el texto. El sujeto rapsódico ha dispuesto la sospecha de que Carlitos puede ser, potencialmente, el nuevo Policía 3. Si bien esta afirmación no se hace explícita en el texto, esta es una interpretación que se genera en esta investigación debido a las coincidencias con respecto a la figura del Policía 1.

Esto se debe a que los textos y movimientos de Policía 3 son exactamente iguales a los que realizó Policía 1 en la segunda escena. Si se toma en cuenta del carácter pedagógico que tiene la escena 8 en donde se establece claramente la transmisión de conocimiento de padre e hijo, se puede interpretar que Carlitos llega a asumir el rol de Policía 3. Esta lectura, además, implica una conclusión fundamental: Carlitos ha perdido su nombre y se ha serializado en el sistema burocrático del mundo planteado por la obra. La supresión del nombre propio del personaje no solo cumple la función de estandarizar al sujeto despojándolo de su identidad y sus características individuales, sino que, además, aporta la idea de herencia, de la transferencia inevitable de padre a hijo.

Teniendo claro el punto anterior es que se puede profundizar el detalle más relevante de la escena: la repetición que se generan entre las escenas 2 y 9. A continuación, pasaremos a mostrar la potencia de la escena que radica en esta característica.

Al comenzar el análisis de la escena se percibe que, quizá, el punto diferencial más explícito entre ambas, la primera línea de la acotación. Luego de ello, las palabras se repiten salvo por la introducción de dos nuevos personajes: Policía 3 y Policía 4.

Escena 2:

*Al medio del escenario, tres sillas que dan la espalda al público. Sentados en ellas, están la Mujer, el Policía1 y, ligeramente más alejado de ellos, el Policía 2, quien tiene delante, además, una pequeña mesa sobre la cual hay una maquina de escribir*

*y varias carpetas con papeles de diferentes tipos y tamaños revueltos y desordenados*<sup>24</sup> [Cursivas propias] (Luque, 2010. p.4).

Escena 9:

Ha transcurrido un cierto lapso de tiempo, quizá diez o veinte años. *Al medio del escenario, tres sillas que dan la espalda al público. Sentados en ellas, están el Hombre, el Policía 3 y, ligeramente más alejado de ellos, el Policía 4, quien tiene delante, además, una pequeña mesa sobre la cual hay una máquina de escribir y varias carpetas con papeles de diferentes tipos y tamaños revueltos y desordenados.*

[Cursivas propias] (Luque, 2010. p.34)

A partir de este momento las dos escenas se desarrollarán de la misma manera, la única diferencia apreciable serán los nombres propios y la actividad que realizaban los agraviados al momento de identificar a su agresor. En el caso de Mujer, el hecho se realizó en una clase de baile y, en el caso de Hombre, en una clase de canto. En ambos casos, la última línea de la escena (y en el caso de la escena 9, la última línea de la obra) será dicha el policía que corresponda: “Supongamos, entonces, que es el número seis.” (Luque, 2010. p. 38)

Como ya hemos mencionado anteriormente, gracias a los alcances de Michel Vinaver, la repetición genera en el lector/espectador un efecto de extrañamiento que, al reconocer los patrones repetidos, permite la agudización de la atención en los detalles o los cambios más ligeros o imperceptibles. Reconocer esos detalles genera, a su vez, la oportunidad de reconstruir la escena captando la temática general que esta trata de transmitir. Al hacer ese ejercicio en la escena 9 se nota como es que todos los nombres propios han cambiado con el tiempo, y, aunque estos elementos siguen

---

<sup>24</sup> Las cursivas añadidas han sido realizadas por el investigador para resaltar la repetición exacta de las palabras en mención.

dispuestos de la misma manera que en la escena 2, el cambio de nombres propios nos sugiere que los sistemas de gobierno y aplicación de justicia no han variado.

La violencia institucional del mundo representado es la misma, ya sea que hayan pasado diez o veinte años, ya sea que se hayan reemplazado la mayoría de sujetos envueltos en la operación. El sistema es el mismo y, por lo tanto, tendrá los mismos resultados. Debe ser por esa razón que las escenas mantienen la mención del número seis. El número seis es el resultado del sistema, la suma de diferentes elementos aplicados a la misma operación dará como resultado un número prefijado.

Así, el sujeto rapsódico demuestra que, sea cual sea la constitución de los actantes en la situación descrita, el resultado será el número seis. Este, al ser extraído de entre los asistentes a la obra, da la noción de que podría ser cualquiera de los espectadores. El rol del número seis será cumplido de cualquier manera dentro de este sistema circular cerrado. Siguiendo la lógica que propone la escena, este ciclo no tiene una alternativa de un resultado diferente.

Rescatando la idea anterior, entonces, queda claro cómo se construye la estructura cíclica del texto. Al integrar la escena 9 y el resto de la obra, corresponde hacer el ejercicio de relacionar la parte al todo y definir qué significa dicha circularidad. En este ejercicio de abstracción, alcanzar el final de la obra y notar la repetición con variación que remite a la escena 2, permite cuestionar dicha escena en retrospectiva. Al ser capaces de seguir la ilación de las escenas que nos ha llevado hasta este punto, es válida la pregunta si es que este no sería el inicio de un nuevo ciclo de violencia que haría repetir el montaje nuevamente. Ante esta idea, entonces, queda planteada la pregunta si es que la propia escena 2 correspondería al fin de un ciclo previo. Estas interpretaciones colocan al lector/espectador en el medio de un ciclo que no tiene fin; ciclo que a su vez, se transforma de una metáfora que permite reconocer los sistemas violentos presentes en nuestro propio nivel de realidad.

De esta manera se ha recorrido y analizado las acciones de las escenas fragmentadas que propone el texto, y se ha visto cómo estas comparten el concepto de violencia como el común denominador presente en la obra. Por un lado, en el caso de los personajes y sus acciones individuales, es reconocible la violencia como violencia subjetiva y simbólica. Por el otro, se observa la acción general llevada a cabo por el sujeto rapsódico y la voluntad de visibilizar un sistema social violento, el cual se manifiesta en múltiples niveles y formas. El sujeto rapsódico permite la

observación de la problemática e, implícitamente, plantea un cuestionamiento sobre la realidad del lector/espectador. De esta manera, la obra da la oportunidad de hacer el ejercicio mental que propone Slavoj Žižek en su libro *Sobre la violencia* (2017). El objetivo de este libro es justamente dotarnos de herramientas que nos permitan hacer estas preguntas. Es así como, la presencia del sujeto rapsódico y el uso de mecanismos dramáticos en *Los número seis* amplían la perspectiva desde su exacerbación de la discontinuidad para provocar la problematización desde distintos ángulos tal y como lo hace el filósofo esloveno.



## Conclusiones

Como se ha demostrado a lo largo de esa investigación, la representación de la violencia objetiva a nivel simbólico y sistémico se construye y visibiliza a partir de los recursos y elementos del drama contemporáneo que presenta *Los número seis*. En ese sentido, la presente investigación identifica tres mecanismos dramáticos que articulan el concepto de violencia. Estos son: el sujeto rapsódico, la fragmentación y la repetición. El primero de ellos es una figura dramática que devela la conciencia del dramaturgo con respecto a su contexto social en la construcción de la violencia en el mundo representado. Este sujeto acciona directamente hacia el lector/espectador, haciendo uso de otros mecanismos como la fragmentación y la repetición. Producto de ello es que se generan códigos y convenciones que provocan una recepción activa por parte el lector/espectador. Esta comunicación texto – receptor se da a partir de las referencias culturales y sociales que se pueden construir desde la estética de la propuesta, pero, sobre todo, gracias a la conciencia del montaje en sí mismo reflejado en la acción del sujeto rapsódico a la hora de develar estos sistemas.

Se debe tener en cuenta que la violencia subjetiva es explícita y está presente a lo largo de todas las escenas de la obra. Sin embargo, esta jamás es cuestionada por ningún personaje. Esto revela que el carácter subjetivo es normalizado e invita al lector/espectador a cuestionarse sobre las estructuras y sistemas que componen el medio que permite el desarrollo de la misma. La obra permite cuestionar la sociabilización de los personajes y como estos han perdido la sensibilidad ante acontecimientos violentos. Cuestiona, también, la pasividad de las víctimas y el abuso de poder por parte de los que administran la vigilancia y la justicia en el mundo representado. *Los número seis* expone, además, el sistema en el que los policías son amparados, y permite problematizar el sistema de justicia en general.

Todas estas preguntas pueden aplicarse en el contexto social del lector/espectador. Ello se da a partir de que la obra funciona como una fábula que exagera un mundo representado en el que es reconocible la sociedad contemporánea y en lo que se puede convertir si es que esta problemática no es atendida la ciudadanía. Estos cuestionamientos son motivados por el sujeto rapsódico, quien articula la presentación de la información de la obra con el fin de visibilizar dichas estructuras y



la violencia simbólica que se desarrolla a través de las relaciones que se establecen entre los personajes.

De igual manera, el sujeto rapsódico dispone de otros mecanismos para la visibilización de la de violencia estructural o sistémica, a través de las acotaciones que referencian permanentemente simbología, música, películas y novelas literarias que comparten las atmósferas y temáticas sobre la violencia. Estas acompañan a momentos específicos de la obra que generan metáforas entre el mundo de *Los número seis* y el contexto social del lector/espectador. Por otro lado, se observa cómo la fragmentación es utilizada por el sujeto rapsódico como herramienta de ruptura y distanciamiento, como mecanismo que devela las estructuras dramáticas y, por consecuencia, los sistemas violentos que las componen. Ello produce un espacio para la reflexión sobre la violencia sistémica expuesta. Esta última se exhibe a través de las estructuras sociales que establecen los policías, y cómo estos concentran el único poder político y de justicia en el mundo representado. Por último, el uso de la repetición, tanto en los diálogos como en el bucle temporal del final, remarca un sistema violento que no requiere de nombres en específico, sino de cargos y puestos que son ocupados por las generaciones siguientes.

En conclusión, el despliegue de estos mecanismos expone no solo la autoreferencialidad del sujeto rapsódico en relación con el texto, sino que despliega una serie de cuestionamientos que sobrepasan el mundo representado y permiten que dichas problematizaciones generen, en lector/espectador, la identificación de estos sistemas en su propia realidad. Esta reflexión conlleva a que el lector/espectador haga el ejercicio de distanciarse de la violencia subjetiva visible y concreta para concentrarse en los mecanismos sociales que generan la violencia simbólica y sistémica.

La voluntad del sujeto rapsódico (o acción dramática con respecto al espectador) se relaciona con las reflexiones de Slavoj Žižek en *Sobre la violencia* (2007) debido a que, en ambos casos, se plantea alejarse de la emoción inicial que conlleva el presenciar un acontecimiento violento concreto y hacer el ejercicio de pensar en las causas simbólicas y sistémicas que han generado esa manifestación de violencia. Para el filósofo esloveno, es de vital importancia aplicar el pensamiento crítico en las estructuras sociales que generan la violencia con el fin de prevenir y reparar una sociedad que ha normalizado este primer nivel sistémico. En el caso de la violencia

objetiva en *Los número seis*, esta se manifiesta en la exposición de la normalización de los abusos perpetrados por parte de los Policías 1 y 2. Estos, además, integran el grupo de hombres encapuchados que generan la primera acusación de la Mujer en la escena 1. La clandestinidad de estos abusos es encubierta por el propio sistema, representado en la figura de los policías. Estos, al representar la constitución de un sistema de justicia corrupto son capaces de acusar, procesar y ajusticiar a un miembro de su propio grupo con el fin de perpetuar el sistema que los sostiene. Además, se observa que la normalización de la violencia no solo se aplica en el sistema laboral de los policías en relación de denunciante – acusado sino, también, en la enseñanza de padre a hijo, como se manifiesta en la escena 8. Una interpretación válida y posible es que este hijo ocupará el cargo de policía 3 en la escena 9, perpetuando así este sistema de violencia que no tiene fin.

Esta investigación plantea que la reflexión en torno a los conceptos expuestos por Zizek y los mecanismos dramáticos presentes en *Los número seis* permiten la representación de la violencia objetiva que se acaba de describir y, por consiguiente, agudizan el enfoque a la hora de entender un texto dramático contemporáneo. Este ejercicio de investigación no solo se limita al análisis dramático, sino también permite abordar el texto desde una perspectiva académica que puede ser aplicada para un eventual montaje del mismo. La posibilidad de entrecruzar conceptos de autores fundamentales para el análisis social actual en el planteamiento de la reproducción de un montaje escénico, es un aporte que en esta investigación se valora de sobremanera. Además, el enfoque de la tesis en el análisis de una obra en concreto resulta de vital importancia, en tanto permite la especificación y profundización de la teoría del drama contemporáneo y sus mecanismos dramáticos en un caso en particular.

## Bibliografía

- Aristóteles. (2010). *Poética*. Madrid: Aguilar.
- Battle, C. (2007). “La segmentación del texto dramático”. En M. F. Vieites, *Interpretación y an lisis del texto dram tico*. 68-86. Gijón: Trea.
- Benjamin, W. (2001). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Borgdoff, H. (2010). “El debate sobre la investigación en artes”. En *CAIRON. Revista de Estudios de Danza*. 25-46. Madrid: Universidad de Alcalá.
- Brecht, B. (2010). *Escritos sobre teatro*. Barcelona. Alba Editorial.
- Burgess, A. (2008). *La naranja mecánica*. Lima: Minotauro.
- Butler, J. (2020). *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Madrid: Taurus.
- De Maria, C. (2008). “Una especie de prólogo”. En De Vinatea, M.E. (Ed.) *Primer concurso de dramaturga peruana 2007: Ponemos tu obra en escena*. 9-12. Lima: Atenea EIRL.
- Duarte, C. (2016). “Fragmentación y sentido en cuatro textos teatrales chilenos contemporáneos”. *Telon de fondo*, [24]. 42-52. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Guerrero, I & Saura, A. (2016) “Violencia y teatro: perspectivas de la representación violenta en escena”. En Cartaphilus. *Revista de investigación y crítica estética* [14]. 238-246.  
Recuperado en:  
[https://www.researchgate.net/publication/322302510\\_Violencia\\_y\\_teatro\\_perspectivas\\_de\\_la\\_representacion\\_violenta\\_en\\_escena](https://www.researchgate.net/publication/322302510_Violencia_y_teatro_perspectivas_de_la_representacion_violenta_en_escena).
- Javier, G. (2019). *Mecanismos dramáticos para la construcción identitaria en el teatro testimonial: Proyecto 1980-2000. El tiempo que heredé y Pájaros en llamas*. [Tesis de maestría no publicada]. Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Foucault, M. (2007). *La historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. México, D. F.: Siglo XXI editores.
- Galtung, J. (1990). “La violencia: cultural, estructural y directa”. En *Journal of Peace Research* [27] 291-305.
- Lehmann, H.T. (2017) *Teatro posdramático*. Murcia: Centro de Documentación de Arte Contemporáneo (CENDEAC).
- Luque, G (2010). *Los número seis. Dramática Latinoamericana* [326]. Buenos Aires: CELCIT. Recuperado en: <https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/326/>
- Martínez, A. (2016) “La violencia. Conceptualización y elementos para su estudio.” *Política y Cultura*, (46), 7-31. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México, D.F.: Paso de Gato.
- Ryngaert, J.-P. (2013). *Nuevos territorios del dialogo*. México, D.F.: Paso de Gato.
- Ryngaert, J.-P. & Sermon, J. (2016). *El personaje teatral contemporáneo: Descomposición, recomposición*. México, D.F.: Paso de Gato.
- Santistevan. L. (2020) *La batalla por el teatro: La creación colectiva en el campo del teatro limeño* [Tesis de doctorado no publicada]. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Santos Discépolo E. (1961). Confesión [Canción]. En *El poeta del tango*
- Sarrazac, J.-P. (2006). “El impersonaje: Una relectura de la crisis del personaje”. *Literatura: teoría, historia, crítica* [8], 353-369 Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Sarrazac, J.-P. (2009). *El drama en devenir. Apostilla a L'avenir du drame*. México, D.F.: Paso de Gato.
- Sarrazac, J.-P. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México, D.F.: Paso de Gato.

Sorel, G. (2016). *Reflexiones sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial.

Szondi, P. (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950): Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Dykinson.

Szondi, P. (2016). *La teoría del drama burgés del siglo XVIII*. Buenos Aires: Prometeo.

Teatro Británico. (23 agosto 2012). *Ganadores del Concurso de Dramaturgia Peruana PONEMOS TU OBRA EN ESCENA* [Archivo de video]. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=rzKn1otqaFY>

Trujillo, D. (2015). *10 años haciendo teatro. Asociación Cultural Peruano Británica (2005-2015)*. Lima: Asociación Cultural Peruano Británica.

Viviescas, V. (2005). “La crisis de la representación y de la forma dramática”. En *Ciencias Sociales*, 437-465. Bogotá: Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico.

Zizek, S. (2017). *Sobre la violencia*. Bogotá: Paidós.

