

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



La dramaturgia rapsódica y sus posibilidades escénicas de representación. Una reflexión a partir de la composición de la partitura teatral *Quimera*

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Creación y Producción Escénica que presenta:

*Renzo Renato Abrill Chumbiriza*

Asesor:

*Gino Luque Bedregal*

Lima, 2022

## Resumen

En el Perú, aunque cada vez menos, aún existe la concepción de que el texto previo es un enemigo/obstáculo para la autonomía o libertad del director/actor en la escena. Esta concepción logocéntrica y determinista del texto teatral está ligada a un entendimiento del texto previo como contenedor de un modelo de representación único, cerrado y completo. Las nociones que se exploran en esta tesis ofrecen alternativas para entender/construir un texto que no conlleve ni al textocentrismo ni a la reducción de un “material” posdramático. Así, el análisis presentado en este documento recoge los conceptos de rapsodia y partitura teatral, términos relevantes en el debate teatral contemporáneo debido a su uso para reflejar nuevas relaciones con el mundo a través de la forma dramática, en el primer caso, y para entender al texto escrito previo como un elemento que pueda convivir con la autonomía que la escena contemporánea requiere, en el segundo caso. La aplicación y análisis de estas nociones en mi propia labor artística, que da como resultado la creación de *Quimera* y la presente investigación, buscan indagar, mediante las reflexiones de mi proceso creativo en contraste con la teoría y recepción del texto por parte de terceros, la relación de las formas rapsódicas con su contenido y el aporte que genera en diversificar sus posibilidades escénicas de representación. De esta manera, se describe cómo los procedimientos rapsódicos apuntan a que existan concepciones más “libres” o “abiertas” del texto (partituras) que, sin la necesidad de ser deformado en materiales “posdramáticos” (dado la prevalencia de su espíritu/sentido/relato), puedan encontrar su lugar en la escena contemporánea al no suponer una visión logocéntrica o textocentrista.

Palabras clave: teatro contemporáneo, crisis del drama, dramaturgia contemporánea, rapsodia, partitura, emancipación del texto.

## Agradecimientos

A mis padres, Heber Abrill y Zullim Chumbiriza, por haberme brindado su incondicional amor y apoyo todos estos años. Su inagotable esfuerzo y soporte fueron los impulsos que me permitieron llegar hasta aquí.

A mis hermanos, Piero Abrill y Nicolle Abrill, con quienes pasé la mejor infancia; atesoro todos nuestros momentos.

A todos mis compañeros y compañeras de la Facultad de Artes Escénicas con quienes he coincidido en esta vocación. Todos nuestros proyectos y conversaciones a lo largo de los años contribuyeron mi formación como artista. En especial a Gabriela, Analucía y Miguel quienes me acompañaron en esta última etapa de investigación.

A la especialidad de Creación y Producción, a todos sus profesores y personal administrativo quienes se esforzaron por brindarnos un espacio amigable de formación y creación.

A mi asesor, Gino Luque, quien, gracias a sus conocimientos y amplia disposición, fue esencial para esclarecer mis dudas y completar esta investigación.

## Índice

Resumen .....	ii
Agradecimientos .....	iii
Índice de tablas .....	ivi
Índice de anexos.....	ivi
Introducción.....	1
Preguntas de investigación.....	4
Objetivos de investigación.....	4
Capítulo 1. Marco conceptual y estado del arte.....	6
1.1 Marco conceptual.....	6
1.1.1 Rapsodia.....	6
1.1.2 Partitura.....	34
1.2 Estado del arte.....	40
Capítulo 2. Diseño metodológico .....	52
2.1 Proceso creativo.....	52
2.2 Análisis de procedimientos rapsódicos respecto a sus contenidos .....	67
2.2.1 Objetivo.....	67
2.2.2 Método .....	67
2.3 3. Análisis de las posibilidades de representación a partir de los procedimientos rapsódicos .....	68
2.3.1 Objetivo.....	68
2.3.2 Método .....	69
2.3.3 Selección de participantes .....	70
Capítulo 3. Diálogo entre los mecanismos rapsódicos y sus contenidos .....	71
3.1 Nivel macro .....	71

3.1.1	Voz rapsódica .....	71
3.1.2	Fragmentación y montaje .....	72
3.1.3	Hibridación heterogénea .....	78
3.2	Nivel micro .....	82
3.3	Conclusiones.....	129
Capítulo 4. La generación de distintas posibilidades de representación a partir de los procedimientos rapsódicos .....		133
4.1	Procedimientos y sus posibilidades de representación .....	134
4.1.1	Voz rapsódica .....	134
4.1.2	Fragmentación e hibridación heterogénea.....	135
4.1.3	Voz.....	136
4.1.4	Dislocación y collage .....	137
4.1.5	Alteración del tiempo.....	139
4.1.6	Expresiones épicas/líricas .....	139
4.2	Un caso a considerar .....	141
4.3	Conclusiones.....	142
Conclusiones .....		144
Referencias bibliográficas .....		148
Anexos.....		150

## Índice de tablas

Tabla 1. Relación de islas en los cuadros de Quimera

61



## Índice de anexos

Anexo 1. Preguntas y respuestas del primer cuestionario	150
Anexo 2. Preguntas y respuestas del segundo cuestionario	153
Anexo 3. Preguntas y respuestas del tercer cuestionario	162
Anexo 4. Partitura teatral Quimera	186
Anexo 5. Borradores	227



## Introducción

En el Perú, aunque cada vez menos, aún existe la concepción de que el texto previo es un enemigo/obstáculo para la autonomía o libertad del director/actor en la escena; esto es producto de la reacción al textocentrismo del teatro peruano en la década de 1960 que ocasionó un movimiento (en el cual la creación colectiva se volvió el modelo de composición predominante) para liberarse del yugo creativo/discursivo que el texto suponía (Luque, 2018, p. 241). Ahora, también hay posturas que indican que la creación colectiva no nació solo de un rechazo al texto sino a partir de determinadas circunstancias sociales del momento, como menciona Santistevan: “Salazar entiende que el teatro de creación colectiva es expresión de los tiempos: “Los 70 peruanos en más de un aspecto son de refundación y de proposición. El proyecto nacional seguía enunciándose. El teatro no se quedó inerte frente a ello” (1998j: 89)” (Santistevan, 2020, p. 19). Sin embargo, sea cual fuera la postura, el texto previo en la creación colectiva, a pesar de que existía, era visto como un material más al cual el grupo podía desarticular/deformar o incluso desaparecer en los procesos creativos; así se alejaban del texto como eje central y determinista del acontecimiento teatral.

Esta concepción logocéntrica y determinista del texto teatral está ligada a un entendimiento del texto previo como contenedor de un modelo de representación único, completo y cerrado; cabe señalar que referimos a modelo de representación como “cualquier previsión por parte del autor textual de lo que sería la composición de la escena” (Batlle, 2015, p. 1). Esto conllevó a la erradicación del texto previo o a un tratamiento de este como un “material” (despojada de cualquier modelo de representación) que la escena podía desarticular, transformar o desaparecer según sus intereses; de esta manera, la escena ganaba en autonomía y ya no se limitaba a ser una traducción del modelo de representación (único y cerrado) del texto previo. Como se detallará más adelante, esta concepción del texto como poseedor de un modelo de representación único y cerrado está normalmente asociado con

“los modelos representacionales fijos o asumidos de la dramaturgia clásica” (Batlle, 2015, p. 4). En otras palabras, según Batlle, la forma clásica (entendida como un microcosmos perfecto, unitario y cerrado en el cual solo existe la acción intersubjetiva en presente que genera una progresión orgánica y causal) contiene, por sus características, modelos de representación convencionales, únicos y cerrados que la escena contemporánea (que ha ganado en autonomía) anula o transforma.

Por ello, las nociones que se exploran en esta tesis ofrecen alternativas para entender/construir un texto que no conlleve ni al textocentrismo (debido a sus modelos de representación únicos y cerrados) ni a la reducción del mismo a un “material” posdramático (despojando de todo modelo de representación). Así, el análisis presentado en este documento recoge los conceptos de rapsodia y partitura teatral, términos relevantes en el debate teatral contemporáneo debido a su uso para reflejar nuevas relaciones con el mundo a través de la forma dramática, en el primer caso, y para potenciar al texto escrito como un elemento de valor en tiempos posdramáticos (concepto que se desarrollará más adelante), en el segundo caso (dado los modelos de representación singulares, abiertos e incompletos que incorpora).

A pesar de que existen casos del ejercicio de los conceptos de rapsodia y partitura en el plano artístico peruano (bajo otros nombres o sin ser conceptualizados), todavía hay un reducido análisis (y conocimiento) de estos conceptos (tanto en la academia como en los mismos creadores). Así, los términos rapsodia y partitura (como la relación que existe entre ambos) son, generalmente, poco entendidos (o incluso desconocidos) dentro de nuestro circuito teatral. Si bien es cierto que los artistas no tienen que conocer estos conceptos para sus creaciones, y, como ya lo mencioné, existen varios ejemplos de rapsodia y partitura en el teatro limeño que no han pasado necesariamente por una conceptualización previa de estos términos, considero (porque es algo que me ha pasado a mí como artista) que un mayor alcance y entendimiento de los mismos podría promover su ejercicio, a quienes les interese,

al observar con mayor claridad el potencial que tienen ambos conceptos para revelar otras formas de constitución del texto previo (alejadas de un modelo de representación único y cerrado) que le permita convivir con la autonomía que la escena contemporánea requiere.

Por otro lado, es importante señalar que las formas dramáticas corresponden a nuestras maneras de interpretar nuestra experiencia en el mundo; por ello, la forma dramática clásica que responde a un ideal de orden lineal, progresión, coherencia, dominio, completitud, positivismo, razón pura, etc., se ha visto insuficiente o imprecisa para plasmar otras concepciones y sensibilidades de nuestra realidad actual. Estas nuevas concepciones sobre el mundo (como lo difuso, “dionisiaco”, fragmentado, retrospectivo, subjetivo, mutante, incontrolable, etc.) que empiezan a surgir a finales del siglo XIX y, en consecuencia, provocan la llamada “crisis del drama”, necesitan de otras formas (alejadas de la forma clásica) que las plasmen de una manera más coherente; de ahí es que Sarrazac propone la rapsodia como un concepto que reúne las características de estas nuevas formas que aparecen desde los autores del drama moderno hasta la contemporaneidad. De esta manera, como artista-investigador, considero que este proceso me ha permitido experimentar estas nuevas formas de expresión que dialogan con la perspectiva que tengo del mundo. Así, la aplicación y análisis de las nociones de rapsodia y partitura en mi propia labor artística, que da como resultado la creación de *Quimera* y la presente investigación, buscan reflejar, mediante las reflexiones de mi proceso creativo en contraste con la teoría y recepción del texto por parte de terceros, la relación de las formas rapsódicas con su contenido y el aporte que genera en diversificar sus posibilidades escénicas de representación de acuerdo a la emancipación de la escena contemporánea (es decir en la construcción de modelos de representación singulares, incompletos y abiertos). Por todo ello, considero que esta investigación es relevante para nuestra sociedad en la medida en que esclarece estos conceptos con el fin de que los que lo deseen profundicen en su análisis y/o lo incorporen a

su labor dramaturgica como otra manera de expresar su realidad y de convivir con la autonomía de la escena actual.

Finalmente, queda recalcar que el tipo de investigación que se propone es una analítica desde las artes escénicas en la cual, a partir de la propia práctica artística del investigador, se compone y analiza la obra teatral *Quimera* a partir de los conceptos de rapsodia y partitura. Así, se ha escogido como tema de la presente investigación el siguiente: La correspondencia forma/contenido y sus posibilidades escénicas de representación a partir de la composición de la partitura teatral rapsódica *Quimera*. Las preguntas y objetivo que guían el proceso de investigación se presentan a continuación:

### **Preguntas de investigación**

#### **Pregunta general**

¿Cómo se constituye la correspondencia forma/contenido de la partitura teatral rapsódica *Quimera*?

#### **Preguntas específicas:**

1. ¿Cuáles son los procedimientos rapsódicos a través de los cuales se construye el relato de *Quimera*?
2. ¿Cómo los procedimientos rapsódicos dialogan con los contenidos expresados por medio de ellos?
3. ¿Cómo los procedimientos rapsódicos generan distintas posibilidades escénicas de representación en la partitura teatral *Quimera*?

### **Objetivos de investigación**

#### **Objetivo general**

Analizar la correspondencia forma/contenido de la partitura teatral rapsódica *Quimera*.

**Objetivos específicos:**

1. Describir los procedimientos rapsódicos a través de los cuáles se construye el relato de *Quimera*.
2. Analizar el diálogo entre los procedimientos rapsódicos y los contenidos expresados por medio de ellos.
3. Analizar las posibilidades escénicas de representación de la partitura teatral *Quimera* generadas a partir de los procedimientos rapsódicos inscritos en ella.



## Capítulo 1. Marco conceptual y estado del arte

### 1.1 Marco conceptual

#### 1.1.1 *Rapsodia*

La rapsodia es un término desarrollado por el investigador y dramaturgo francés Jean Pierre Sarrazac para describir un cierto tipo de mutación que ha sufrido la escritura de la forma dramática en el drama moderno y contemporáneo. Este término, que será descrito a profundidad más adelante, da cuenta de la aparición de una voz rapsódica (épica y dramática a la vez) que genera una secundarización del drama (un drama filtrado/mediado/manipulado/comentado/organizado artificialmente) caracterizado por la apertura de la escena, la fragmentación del relato, y la hibridación heterogénea (tanto de modos épico, líricos y dramáticos, como con otros materiales extratextuales o teatrales); todo esto provoca la manifestación de una escritura “monstruosa” que se aleja del “bello animal” aristotélico. Esta transformación surge a partir de la denominada “crisis del drama”, expuesta por Szondi, quien explica cómo el drama ve cuestionado su carácter absoluto. (Carnevali, 2017, pp. 45-53). De esta manera, para comprender el contexto por el que surge la rapsodia, se hará un repaso de cómo se ha ido transformado el drama en el último siglo.

#### **Breve repaso de la crisis del drama**

##### *Drama absoluto y el bello animal*

Szondi menciona que antes de este cambio predomina en la escritura teatral lo que él considera “el drama absoluto”, o clásico. Este se concibe como un modo de organizar relatos en el cual se pretende constituir un microcosmos a imagen y semejanza del mundo real; es decir, la formación de una realidad alternativa que funcione como un reemplazo de la original (verosimilitud con esta), y, por tanto, que no admita nada que exista fuera de sí misma.

Esta consideración dialoga con el carácter mimético de la representación que ha sido extendida, casi como norma, desde Aristóteles hasta Hegel. “La mimesis, que viene del griego *mimesisthai*, “imitar”, designa en efecto la imitación de la realidad, es decir el mecanismo recurrente según el cual la ficción artística se estructura desde hace más de dos milenios” (Sarrazac, 2013, p. 128). Debido a esto, el drama clásico, por su carácter mimético, responde, según Viviescas, a cuatro características esenciales:

Por un lado, la integración de actor, personaje y texto, que se funden en una única entidad que los amalgama; en segundo lugar, la invisibilidad de la estructura, que aparece como principio integrador y formador de la representación, pero que está destinada a desaparecer detrás de la representación misma; en tercer lugar, el principio de progresión orgánica, con base en el impulso dinámico del conflicto; y en cuarto lugar la identidad y unicidad del personaje (Viviescas, 2005, p. 441).

De esta manera, el drama debe ser construido y percibido como realidad, y no como un artificio. “Por tanto, el espectador debería asistir al diálogo entre dos personajes del drama *con la misma actitud que tendría si aquellos fuesen dos personas por la calle*” (Carnevali, 2017, p. 47).

El dramaturgo es “mudo” con respecto al drama; el actor es “transparente”, se funde con el personaje y deja que sea únicamente éste quien aparezca; el espectador es extraño a lo que sucede en el drama; el escenario es un espacio “a parte”, separado del patio de butacas (Carnevali, 2017, p. 47).

Lo real, sin embargo, necesita ser adaptado para ser representado. Como menciona Viviescas: “Es gracias a la formalización que se opera sobre lo real mediante la asunción de un principio orgánico de unidad que lo real se torna disponible en la escena para el espectador” (Viviescas, 2005, p. 440). Tanto Aristóteles como Hegel proponen la

constitución de un drama que se rija bajo los valores de unidad de acción, tiempo y lugar. “El esfuerzo de encontrar una metáfora estructural que sintetice toda la extensión de la vida de un hombre -de la vida de los hombres- a los límites precisos de un evento puntual como es la representación teatral” (Viviescas, 2005, p. 441). Es decir, se da una forma a la “informe y heteróclita” realidad para que pueda ser representado y racionalizado.

De esta manera, Aristóteles propone en su poética la configuración de un drama bajo la figura del “bello animal” en la cual hay una sola acción completa y ordenada (causalmente) desarrollada en un inicio, desarrollo y fin. “La metáfora del bello animal implica, sobre todo, una concepción de la fábula como totalidad ordenada, que sirve para garantizar una regla de encadenamiento lógico de la que se habla contantemente en la poética” (Sarrazac, 2013, p. 42). El público, entonces, debido a su ordenamiento lógico y a su completitud, es capaz de comprenderla.

Esta racionalización llega a su máxima expresión en Hegel, quien postula que “el fin al que apunta la obra de arte es el de conducir el espíritu a *“desentrañar el aspecto racional de las cosas”* (Viviescas, 2005, p. 447). Hegel ve al drama (y al conflicto principalmente) como una forma en la cual el hombre es capaz de superar sus pasiones y dominar sus condiciones exteriores para conseguir un objetivo.

La concepción de lo dramático en Hegel aparece como negación de lo íntimo subjetivo y, al tiempo, como negación de la dominación o la imposición de la naturaleza sobre el hombre. Es decir, como superación de estas dos negaciones en el principio de *“subjetividad objetivada mediante la acción”*. Esto significa que, en la ficción dramática, el hombre renueva su voluntad de dominio de la naturaleza –aquí incluidos los otros, el Otro-, como ejercicio de su libertad; que el personaje garantiza su unicidad, porque se mantiene fiel a sí mismo, y fundada su identidad; y, finalmente, que el hombre domina el lenguaje a su

arbitrio, es decir, que el sujeto es configurador del sentido en el diálogo (Viviescas, 2005, p. 447- 448).

Asimismo, para Hegel, el hombre puede objetivar (y racionalizar) cualquier problemática mediante la relación intersubjetiva: “su relación con lo divino, con lo extramundano, con el otro o consigo mismo deben ser puestas en el espacio de lo interpersonal, para que el sujeto, puesto a distancia de sí mismo, como principio ordenador, las pueda comprender y controlar” (Viviescas, 2005, p. 448). Así también, el teatro es una forma en la cual el espectador puede observar y comprender racionalmente su condición humana y el mundo. Por ello, hay una exclusión de lo irracional en la representación escénica. “Esta conjura de lo irracional restablece el dominio de la razón y la supremacía del individuo” (Viviescas, 2005, p. 446).

Al respecto, Carnevali menciona que “Para Szondi, el drama expresa sólo los actos decisionales del sujeto, en la medida en que estos actos lo ponen en relación con otros sujetos; por eso, el medio de expresión del drama es esencialmente el diálogo” (2017, p. 45). Asimismo, la forma dramática se refiere al “al presente de una acción que siempre está en curso, de una tensión siempre sin resolver, a ese “algo” que “sigue su curso”” (Sarrazac, 2009a, p.5). El drama absoluto, entonces, para Szondi, es una configuración en la que prevalece exclusivamente la formulación de “un acontecimiento que se desarrolla en el presente en el espacio de las relaciones intersubjetivas mediante el recurso del diálogo” (Viviescas. 2005, p. 444).

La sucesión de las escenas debe, por lo tanto, darse como una cronología que procede en sentido lineal del pasado al futuro, desde un arké hasta un télos, siempre focalizada en el presente: el espectador es consciente únicamente de lo que está aconteciendo en aquel momento. (Carnevali, 2017, p. 49).

Resumiendo, el drama absoluto es construido y percibido como un microcosmos perfecto y cerrado (un bello animal) en el que existe solo la forma dramática pura, entendida como la acción intersubjetiva en presente. Por tanto, todos los contenidos expresados debían ajustarse a esta forma dramática. Así, la narración (lo épico) o la expresión de la intimidad (lo lírico) estaban vetados. Los únicos contenidos aceptados eran los que el individuo podía exteriorizar intersubjetivamente, para así poder objetivarlos y racionalizarlos.

### *Crisis del drama y epización*

A finales del siglo XIX, el drama absoluto entra en crisis. En el mundo se fortalecen las dudas respecto al positivismo y la razón pura, y con esto se debilitan los preceptos que sostenían al drama clásico. “La crisis del positivismo y del humanismo es también la crisis de la filosofía de la razón, del progreso, de la ilustración, del dominio de la naturaleza y del desarrollo continuo y universal” (Viviescas, 2005, p. 450). La realidad (y el hombre), que antes se podía delimitar y racionalizar, ahora se ve difusa, mutante, incomprensible, incontrolable. El hombre se ve desbordado por una realidad externa, así como por su propia interioridad.

al lado del desarrollo de las fuerzas de producción se generan procesos de empobrecimiento de grandes capas de la población, el poblamiento urbano de las grandes ciudades genera relaciones angustiosas de los individuos con la urbe y con la masa, los intensos procesos de proletarización aumentan la angustia y promueven el anonimato y la masificación; el desenmascaramiento del sujeto racional en la crítica psicológica revela dimensiones insospechadas en el individuo, los fenómenos del inconsciente densifican la profundidad del hombre, al tiempo que ponen en crisis su capacidad de autocontrol mediante la razón; las fuerzas de la angustia hacen pensar en un mundo que se mueve por la fatalidad, por la acción de fuerzas oscuras e irracionales; la producción

industrial tiene el efecto de crear un mundo que muda constantemente su fisonomía y que no fija un rostro que sea aprehensible ni por el hombre común ni por el artista (Viviescas, 2005, p. 449).

Asimismo, se produce una crisis de la mimesis. “Las estéticas del siglo XX rechazan la idea de una relación mimética con el mundo” (Sarrazac, 2013, p. 129). Nietzsche postula que el arte ya no puede regirse bajo los parámetros de la mimesis, enfocada en la racionalidad, sino en su carácter dionisiaco. Todo esto debido a la descolocación de la realidad.

Nietzsche toma aquí nota de la profunda desestabilización de lo real que afecta a la conciencia europea de la época. El regreso de Dionisos se hace sobre los escombros de un realismo superado por la conmoción del mundo moderno; si él denuncia el carácter mentiroso de la composición apolínea a la cual tiende la mimesis es porque una composición como esta se vuelve problemática en un mundo en que la inteligibilidad misma está en quiebra. La crisis de la mimesis no podría ser comprendida desde un punto de vista histórico, sin este segundo plano ideológico que pone por delante el derrumbamiento de lo real y la confusión entre los límites del yo y el mundo. (Sarrazac, 2013, p. 129)

Por tanto, el teatro se propone a dar cuenta de esta nueva concepción de la realidad; una realidad múltiple, fracturada, impredecible, incompleta. El bello animal único, completo, ordenado, encadenado lógicamente ya no es coherente con las nuevas perspectivas. Se buscan nuevas formas (en plural) que den cuenta de las múltiples realidades del mundo actual y que favorezcan a los nuevos contenidos que se quieran expresar. Esto debido a que el drama absoluto se vuelve insuficiente para expresar las problemáticas o temáticas del mundo moderno. “La forma empieza a ser vista como algo mutable, histórico (o al menos

historicizable), y el drama empieza a hablar no sólo por medio de su contenido, sino también por medio de su forma” (Carnevali, 2017, p. 53).

Viviescas expone esta crisis del teatro como “un movimiento de fuga, de huida de la dramaturgia del espacio de las determinaciones filosóficas, estéticas y formales de la obra de estructura clásica” (Viviescas, 2005, p. 439). La primera es la fuga de la plenitud de la objetivización de lo humano en lo intersubjetivo, es decir una desconfianza en que lo humano y el drama “no puede conocer nada de lo que caiga por fuera de este espacio interpersonal” (Viviescas, 2005, p. 454). La crisis provoca un abandono de lo intersubjetivo hacia lo épico/intrasubjetivo.

Para Szondi, la crisis del drama se abre justo cuando el “espíritu de su tiempo”, con sus temas “problemáticos”, afecta la forma tradicional del drama, mostrando en cierto sentido su insuficiencia como medio de expresión (así como, para Hegel, el arte era insuficiente para expresar el espíritu moderno). Estos temas, por así decir “peligrosos”, son aquellos que requerirían a la forma un tratamiento épico y ya no dramático. Se trata básicamente de cuestiones de carácter subjetivo que no pueden revelarse por medio de la exposición a otros sujetos, sino que permanecen esencialmente en el ámbito del yo (Carnevali, 2017, p. 54).

La pérdida de agencia del individuo hacia lo externo provoca un proceso de subjetivización. En las obras de Ibsen, por ejemplo, a los personajes se les hace difícil generar una progresión dramática, no pueden modificar su presente, por el hecho de que hay un pasado (y una culpa) que los determina y en el cual están ensimismados. “El efecto principal de la intersubjetividad es hacer avanzar el presente de la acción; pero este “vivir volcado al pasado” del personaje ibseniano obstaculiza toda progresión y solución del drama” (Viviescas, 2005, p. 456). La acción intersubjetiva se problematiza y es reemplazada por una

abstracción al pasado que “en el momento en el que es recordado, sigue actuando en lo íntimo del individuo” (Carnevali, 2017, p. 55). Asimismo, en Chéjov también hay un abandono del presente dramático no solo hacia el pasado, sino también hacia el futuro. Este revivir, recordar, analizar, visionar el pasado y el futuro, requieren “para ser tratados, una técnica puramente narrativa, es decir, épica” (Carnevali, 2017, p. 55).

Este análisis continuo de su propio destino por parte de los personajes (un análisis que, por supuesto, no los lleva a ninguna parte) les abstrae de la evolución temporal y, por eso mismo, requiere una interpretación épica. El acontecer se vuelve incidental y secundario, y el diálogo, que es la forma de expresión intersubjetiva, se convierte en una excusa para la exteriorización de consideraciones monológicas, meros “ejercicios de resignada introspección” (Carnevali, 2017, p. 55).

En Maeterlinck también se percibe un abandono de la acción interpersonal dado que hay condiciones externas (como la muerte, el destino del hombre) que no pueden ser resueltas por el conflicto (lógico) dramático y que pertenecen más a un ámbito subjetivo. “Para Maeterlinck el único drama de lo humano se resuelve en el momento de arribo de la muerte que nos llega inexorablemente de forma fatal, y este drama es una tragedia de gestos mínimos e interiores, de un *teatro estático*” (Viviescas, 2005, p. 455).

El drama estático de Maeterlinck renuncia a la acción y prefiere la descripción; su ser *statique* destaca precisamente el hecho paradójico de que el drama ya no es dramático en el sentido etimológico del término. En *Los ciegos* (1890), por ejemplo, el elemento dinámico ya no reside en lo que los personajes hacen, sino en lo que dicen. Desvinculadas de la acción, sus palabras sirven sobre todo para hablar poéticamente de la situación en la que

se encuentran. Las réplicas ya no son expresión directa de la psicología del personaje, sino que son descriptivas, analíticas (Carnevali, 2017, p. 56).

La dramaturgia social de Hauptmann también está regida por la idea de que hay factores externos determinantes que sublevan el accionar humano. “La tradición del teatro social que inaugura G. Hauptmann con *Los tejedores* sustrae de manera radical el drama de la esfera de las relaciones interpersonales, al introducir la determinación de lo social en el desenvolvimiento de la acción” (Viviescas, 2005, p. 457). Aquí lo primordial son las circunstancias problemáticas externas más que el conflicto individual interpersonal, los personajes existen en la medida que dan cuenta de ello. “El drama deja de ser un microcosmos autónomo de relaciones y se convierte en un microcosmos construido para ser desmembrado con actitud crítica” (Carnevali, 2017, p. 57).

Por otro lado, al considerar que la realidad ya no es única (y por tanto, objetiva), se hace más necesario la instauración de una mirada subjetiva que actué sobre ella. Este proceso es llevado a cabo de una manera más profunda por Strindberg. “En Strindberg, la relación intersubjetiva está suprimida o es visualizada a través de la lente subjetiva de un *yo* central” (Carnevali, 2017, p. 56). Así, la realidad depende de la interioridad del sujeto que la observe de manera que “la historia ya no podrá presentarse como un proceso dinámico y dialéctico y será más bien relativizada al personaje o, mejor dicho: *focalizada* en él” (Carnevali, 2017, p. 56). Asimismo, la subjetivización en Strindberg pone en relieve la presencia del autor (y su perspectiva).

La condición prioritaria del modo dramático es la de volver invisible al autor, la de escamotear su presencia en el texto. En esa medida es una de las condiciones del drama absoluto que define Szondi. Strindberg, en cambio, se pone a sí mismo en escena y hace ostentación de su presencia. Con un

atractivo adicional, cual es el de que esta presencia del autor es doble: en tanto protagonista y en tanto espectador de sí mismo (Viviescas, 2005, p. 456).

Asimismo, este proceso supone no solo la existencia de múltiples realidades sino la fractura de la unicidad del individuo. Viviescas menciona justamente que la segunda fuga del teatro moderno sobre los ideales clásicos es la fuga del imperativo de la identidad y unicidad del sujeto (Viviescas, 2005, p. 459). Strindberg, por ejemplo, en su trabajo de adentrarse al interior del individuo para revelar su intimidad revela la fractura del mismo: “En ese auscultamiento del fondo del alma humana Strindberg no encuentra asomo de identidad ni de unicidad, al contrario, multiplicidad de retazos, un yo heterogéneo y compuesto de restos” (Viviescas, 2005, p. 460). Esta división también explica la fractura del sujeto y su lenguaje. La palabra aparece sin el control consciente del emisor. En Beckett, por ejemplo, el personaje “la imposición de un habla que se interpone entre su voluntad de silencio y el silencio mismo. (Viviescas, 2005, p. 458).

Finalmente, Viviescas menciona la tercera fuga que es la fuga de la autonomía de la obra de arte y del teatro de ilusión (Viviescas, 2005, p. 461). En efecto, el teatro pierde autonomía, en primer lugar, respecto a la realidad. En el teatro clásico se pretendía que el teatro forme un microcosmos completo y cerrado que sirva como reemplazo de la realidad, sin embargo, como ya se mencionó, esto ya no es posible porque “el arte no puede expresar la multiplicidad de la vida, de allí el conflicto entre la vida que se mueve y el intento vano de fijarla en una forma” (Viviescas, 2005, p. 462). Por ello, el teatro encuentra otra manera de relacionarse con la realidad: “Esta nueva legalidad, a nuestro juicio, la busca la obra moderna en la crítica de la realidad. Una crítica que, probablemente, aún recurre a la mimesis, pero no para detenerse en la expresión de lo real, sino para operar sobre ello y provocar su crítica” (Viviescas, 2005, p. 462). Es decir, el teatro ya no representa una realidad, sino una crítica

(mirada) hacia la realidad. Por ello, se hace importante la presencia de motivos épicos o íntimos.

Los autores que Szondi analiza en su ensayo problematizan esta forma [el drama absoluto] introduciendo elementos épicos, subjetivos, en el drama; sin rechazar aún la forma clásica, estos autores preparan la llegada de una nueva forma que ofrece ahora también una visión *desde el interior*, es decir, la de un personaje que puede expresar su opinión sobre la situación en que se encuentra. En el momento en que el personaje puede permitirse “el lujo” de comentar la situación que está viviendo, ésta se vuelve potencialmente modificable (Carnevali, 2017, p. 64-65).

Por ello, el microcosmos se destruye; el drama deja de ser percibido como algo primario, sino como una secundarización (un objeto) de la escena o del relator épico. “La forma dramática se abre, lo que provoca que el drama deje de ser primigenio y admita, y a menudo subraye, su relación con una realidad externa.” (Carnevali, 2017, p. 64).

El drama ya no puede presumir de ser percibido como una realidad, antes que nada porque esto [la inserción del yo épico] implicaría algo externo a la realidad misma, que mire dicha realidad como un objeto; y, en segundo lugar, porque a nosotros nunca se nos da la oportunidad de ver el mundo a través de los ojos de los demás. (Carnevali, 2017, p. 58)

Asimismo, y por ello, la obra pierde su autonomía respecto al autor. “La relativización de la forma dramática tiene como primera consecuencia que la figura del autor, escamoteada en la forma dramática pura, se hace presente sobre el escenario” (Viviescas, 2005, p. 463). La ilusión que pretendía el drama clásico se destruye, y se exhibe la relación con el exterior. “El drama ya no es un microcosmos que presume de ser el mundo, sino que es un mundo que se reduce a microcosmos observable en sus mecanismos”. (Carnevali, 2017, p. 66) De esta

manera, se evidencia la voz o el gesto del dramaturgo y se abre la escena al público, quien no es solo un extraño que mira desde lejos, sino el destinatario de lo que acontece en la escena.

Así, la crisis del drama afecta a tres conceptos que constituían el drama clásico. Primero, la acción es reemplazada por la estaticidad. Segundo, la evolución del tiempo presente se abstrae o relativiza. Por último, la relación intersubjetiva es reemplazada por la intrasubjetividad o por el punto de vista de un sujeto externo (Carnevali, 2017, pp. 57-58). De esta manera, “el drama es relativizado y tomado como un artificio” (Carnevali, 2017, p. 58).

Por lo mencionado anteriormente, la crisis del drama, según Szondi, debería desembocar en la superación del drama por lo épico; una evolución en la cual lo dramático debe dejar de existir. Para Szondi, el teatro que más se acerca, en la práctica, a su visión es el teatro épico de Brecht:

El papel que desempeña el teatro épico en la *Teoría del drama moderno* es crucial, ya que la propuesta de Brecht ofrece a Szondi la solución al problema planteado con la crisis del drama. El desplazamiento en el ámbito de la forma de una serie de problemas temáticos —problemas que habían desenmascarado la insuficiencia de la forma dramática— es visto por Szondi como resolución de la relación dialéctica entre la tesis del drama clásico y la antítesis del drama moderno. La síntesis del teatro épico se lleva a cabo en la reconciliación de los opuestos y la identidad restablecida entre forma y contenido, ya que el teatro épico refleja en la forma lo que expresa en el contenido, y que precisamente se había demostrado problemático con la crisis: la oposición entre sujeto y objeto y, por consiguiente, la actitud crítica del primero sobre el segundo (Carnevali, 2017, p. 65).

### *La alternativa rapsódica*

Sin embargo, Sarrazac, postula una alternativa a la tesis de Szondi: la rapsodia. Este concepto no significa la abolición de la forma dramática, sino un desbordamiento de esta por tendencias épicas y líricas (Sarrazac, 2009a, p. 3). Desbordar no significa aniquilar, sino que estalla en múltiples posibilidades en las cuales se mezclan el drama con lo épico y lo íntimo. Para Sarrazac, la forma dramática aún es relevante en tanto representa “esa irremplazable relación inmediata de sí al otro, el encuentro siempre catastrófico con el Otro que constituyen el privilegio de teatro” (Sarrazac, 2009a, p. 2).

*Hacer que el sistema dramático entre en fuga* (y no que se agote), eso es el devenir rapsódico del teatro. En este juego de “quitar y poner” al que se libran los diferentes modos poéticos en los autores más inventivos de nuestro tiempo, es todavía el modo dramático el que, aún de manera muy limitada, aporta esta dimensión de confrontación interhumana que nunca hemos cesado de esperar del teatro, más aún incluso cuando nosotros presentimos su carácter deceptivo, incompleto, ciego a medias. Y que nosotros *esperamos* porque sabemos que el teatro no tiene el poder de convocar la catástrofe humana – guerra o escena conyugal- sino bajo el aspecto de lo interhumano y postulando, en última instancia, la cuestión del Otro. En todo caso este *retorno de lo dramático* (y por esto debemos entender esa necesaria involución en la que de lo lírico o de lo épico se vuelve necesariamente a lo dramático, al presente de una acción que siempre está en curso, de una tensión siempre sin resolver, a ese “algo” que “sigue su curso”) no lo podemos nosotros contemplar de ahora en adelante más que como el resultado de una desviación de lo dramático. Más que como una manera de descarrilarlo, de desterritorializarlo, de hacerle perder el sentido (Sarrazac, 2009a, p. 5).

La forma dramática, entonces, sigue existiendo, solo que traslada su estatus primario y puro, a un estatus secundario bajo el filtro de lo épico. Es decir, la obra ya no es percibida como un presente absoluto [estatus primario], sino como un retorno reflexivo [épico] sobre un drama pasado [estatus secundario] (Ryngaert, 2013, p. 18). Por ello, aparece una voz (rapsódica) que funciona como mediador entre la realidad y lo que se presenta, entre la fábula y el público. La voz rapsódica es una voz épica y dramática, dudosa, tartamuda, cuestionadora, que comenta, que divaga, que problematiza, el drama ya acontecido (Sarrazac, 2009a, p. 7).

La voz rapsódica supone la aparición del autor en el drama (y ya no la ausencia de este que proponía el drama absoluto), pero no solo a nivel épico como postulaba Szondi. Szondi mencionaba que “el sujeto épico 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” (Sarrazac, 2013, p. 84). Sarrazac propone la aparición de un sujeto rapsódico en vez del sujeto épico postulado por Szondi. Mientras que el sujeto épico de Szondi suponía una superación de lo épico por lo dramático, el sujeto rapsódico conlleva a una mezcla entre ambas formas. Es decir, la narración no reemplaza a la acción, sino que ambos modos se combinan. “El personaje es, simultáneamente, parte y testigo de la acción” (Ryngaert, 2013, p. 19).

Por otro lado, la voz rapsódica supone un sujeto que “cose cantos”, un hilvanador de las distintas poéticas, modos, formas, planos que existen en la obra, por más heterogéneos que sean. De ahí, la importancia del montaje como un gesto del autor rapsoda puesto que da cuenta de una composición artificial del drama para manifestar algo. De esta manera, el sujeto rapsódico se manifiesta como voz y gesto “ya sea explícitamente, cuando la voz del rapsoda se superpone a la de los personajes, o sea implícitamente, en tanto que montador y “operador” en el sentido mallarmeano” (Ryngaert, 2013, p. 20).

Finalmente, la presencia del sujeto rapsódico genera una apertura de la escena, dado que su objetivo es operar como mediador entre los personajes y el público. De esta manera, se destruye el microcosmos cerrado y absoluto para devenir en un acontecimiento que dialoga directamente con el público en convivio. En otras palabras, la voz rapsódica relata, comenta, divaga, cuestiona el drama acontecido hacia el público.

El autor, al estar presente en su obra, bajo la forma de sujeto rapsódico, opera una verdadera reconfiguración del diálogo dramático: el diálogo ya no es ese diálogo lateral confinado a la escena, entre los personajes, sino que se amplía considerablemente, volviéndose heterogéneo y multidimensional. (Ryngaert, 2013, p. 20)

Esto abre múltiples posibilidades de composición singulares que la forma dramática pura no podía aceptar ni realizar como la mezcla con modos épicos y líricos, la fragmentación, el montaje, la apertura de la escena al público, entre otros. Estas nuevas formas de composición, tal como se mencionó en las páginas anteriores, están intrínsecamente ligadas a una nueva concepción del mundo, el cual ya no es percibido como ese “bello animal” con un ente unitario lógico-causal, sino como una realidad episódica, múltiple, heterogénea, fragmentada y monstruosa.

Así, Jean Pierre Sarrazac contrapone al “bello animal” de la Poética, “la extraña bestia, mitad gatito, mitad cordero” que Kafka describe en “Un cruce o un híbrido”. Esta criatura quimérica nos ofrece la imagen de un drama moderno y contemporáneo que le debe menos, para su desarrollo, a un modelo clásico de la forma que a una hibridación de formas (Léxico, bello animal)

Bajo esta perspectiva, el modelo dramático, la relación interpersonal en conflicto (y en presente), ya no da cuenta, por sí solo, de este cambio de paradigma, por lo que ha tenido que echar mano de otras formas, como lo épico y lo lírico (e incluso otras materialidades

extrateatrales), para representarlo. Es decir, la forma dramática (que antes se asumía como algo dado, inmutable) se transforma para poder expresar los nuevos contenidos y problemáticas.

El devenir rapsódico del teatro aparece entonces como la respuesta apropiada a este estallido del mundo. El montaje de las formas, de los tonos, todo este trabajo fragmentario de deconstrucción-reconstrucción (descoser-recoser) de las formas teatrales, parateatrales (diálogo filosófico, de manera especial) y extrateatrales (novela, novela breve, ensayo, escritura epistolar, diario, relato de vida...) que ponen en práctica escritores tan diferentes como Brecht, Müller, Duras, Pasolini, Koltès, participa de una intensa rapsodización de las escrituras teatrales (Sarrazac, 2009a, p. 4).

Asimismo, la rapsodia intenta representar la crisis del sujeto y su nueva relación con el mundo. Mientras antes se percibía al sujeto como un ser completo, lógico, coherente, dueño de su destino, que manifestaba siempre su conciencia mediante la acción; ahora, el sujeto ha perdido su identidad única, está lleno de contradicciones, incoherencias, puntos de vista múltiples y cambiantes (Sarrazac, 2013, p. 168). Por otro lado, esta crisis del sujeto se relaciona con la crisis de la acción, en su incapacidad de desear, de actuar siempre en relación a otros con un objetivo preciso (Sarrazac, 2013, p. 38). Así, el sujeto pasa a concentrarse más en su interior, que con el mundo que lo rodea. De ahí la aparición de lo épico y lo íntimo como complemento de lo dramático para abarcar la nueva concepción del sujeto.

En el momento en que el drama pasa por la crisis detectada por Szondi, el personaje pierde coherencia y unidad. Concentrado en sí mismo, en su vida interior, presenta dificultades para relacionarse con el ambiente en el que se encuentra; atento a “liberarse” a sí mismo, el personaje abandona la responsabilidad de “liberar” la acción (Carnevali, 2017, p. 229).

Resumiendo, la rapsodia hace referencia a un nuevo tipo de drama que rompe con el canon aristotélico del “bello animal”, el cual propone una unidad cronológica causal y completa, para devenir una escritura “monstruosa”, basada en la fragmentación y la heterogeneidad. Asimismo, reemplaza el drama absoluto, entendido como la acción intersubjetiva en presente inserta en un microcosmos perfecto, por un drama híbrido y abierto en el cual se mezclan lo dramático con otros géneros como lo épico y lo lírico, o con cualquier otra materialidad textual. De esta manera, hay una mayor presencia de relato de eventos pasados, presentes o futuros, o expresiones de pensamientos y emociones.

Bajo esta perspectiva, Sarrazac resume algunas de las principales características de la rapsodia:

Rechazo de la metáfora del “bello animal” aristotélico y elección de la irregularidad; calidoscopio de modos dramático, épico y lírico; reversión constante de lo alto y de lo bajo, de lo trágico y de lo cómico; ensamblaje de formas teatrales y extrateatrales, que forman el mosaico de una escritura que es resultado de un montaje dinámico; surgimiento, manifestación de una voz narradora e interrogadora que no podría ser reducida al “sujeto épico” de Szondi, desdoblamiento (de manera notable en Strindberg) de una subjetividad alternativamente dramática y épica (o visionaria) (2009a, p.4).

### **Procedimientos rapsódicos**

La rapsodia, como se ha visto anteriormente, incluye una serie de características que se distancian del modelo dramático clásico. Para fines de esta investigación, se ha sistematizado una serie de procedimientos de escritura a través de los cuales la rapsodia se manifiesta o se torna concreta en el texto. Estos procedimientos son, entonces, rapsódicos, en la medida en que rompen con el “bello animal aristotélico”, apelan a lo íntimo o épico,

mezclan formas/tonos, evidencian la artificialidad del drama, manifiestan voces irregulares, indefinidas, externas, o híbridas, etc.

A continuación, se describirán una serie de procedimientos rapsódicos que han sido utilizados para la creación de *Quimera*, obra que nace a partir de esta investigación. Se ha dividido estos procedimientos en dos grupos: los gestos rapsódicos y las expresiones rapsódicas. Gestos en cuanto mecanismos que evidencian una injerencia/manipulación del dramaturgo sobre la composición del drama, y expresiones en cuanto expresiones (discurso de los personajes) que manifiestan modalidades íntimas/líricas, épicas o híbridas.

### ***Gestos rapsódicos***

#### *Voz rapsódica*

La voz rapsódica supone, en principio, la aparición del autor en la obra. En el drama absoluto se postulaba la ausencia del autor en pos de un universo completo y cerrado que provocara una ilusión de realidad; un universo donde predominara la forma dramática, entendida como la acción transitiva en conflicto presente. Sin embargo, Sarrazac menciona que, a partir del drama moderno y contemporáneo, se lleva a cabo una secundarización de la forma dramática; es decir, el pase de su estatus primario a uno secundario, filtrado por lo épico, en la que lo que prima no es la acción “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” (Ryngaert, 2013, p. 18). Este retorno reflexivo sobre el drama supone una voz épica que comenta y narra lo acontecido, alguien que manipula el drama para mostrarnos algo de él. El autor, entonces, aparece como portador de la voz y el gesto que organiza y comenta el drama, revelando así su artificialidad.

La voz rapsódica, entonces, representa la voz del autor en cuanto artífice u organizador del relato que evidencia una secundarización (artificialidad) del drama a partir de

la perspectiva del sujeto rapsódico. Esta voz rapsódica, sin embargo, no es completamente épica, sino que también está inmersa como sujeto dramático. De esta manera, no logra controlar todo el relato, sino que tiene una perspectiva limitada; al contrario del sujeto épico de Szondi, la voz rapsódica no supone un narrador omnisciente capaz de controlar a su voluntad el relato sino que representa una voz “dudosa”, “tartamuda”, “incierta” que es incluso desestabilizada por el mismo relato que narra.

### *Fragmentación y montaje*

Como se señaló anteriormente, la aparición del autor-rapsoda no tiene que ser necesariamente explícita, sino también puede ser gestual.

El rapsoda se convierte entonces en un hilvanador-deshilvanador. Un nuevo “reparto de voces” se instaura donde la voz -que no se expresa sino a través de las didascalias, que se inmiscuye en el discurso de los personajes- y el gesto del rapsoda -el de la composición, la fragmentación, el montaje reivindicado- se intercalan entre las voces y los gestos de los personajes. Ya sea explícitamente, cuando la voz del rapsoda se superpone a la de los personajes, o sea implícitamente, en tanto que montador u “operador” en el sentido mallarmeano (Ryngaert, 2013, p. 20)

Y es justamente el montaje/fragmentación uno de los gestos principales. La obra de teatro es concebida como un organismo artificial manipulado, montado, operado, cosido por el autor. La fragmentación es un claro ejemplo de esto. El autor ha decidido montar, juntar piezas heterogéneas, fracturadas, inconexas, rotas en una pieza de teatro. Dicho montaje, choque de contrastes, es expresión del dramaturgo:

El montaje es, entonces, la fuente de una dramaturgia no aristotélica que se funda en la ruptura. Este permite interrumpir el flujo dramático, invita al espectador a la reflexión, impidiéndole que se deje mecer por la ilusión (...) El

texto se vuelve una máquina, un ensamblaje de piezas sueltas. El autor no es ya el poeta inspirado, el Autor, sino un ingeniero (Sarrazac, 2014, p. 144-145).

La fragmentación supone una desarticulación del drama absoluto y el bello animal aristotélico. Mientras el drama absoluto se basa en una linealidad causal unitaria, la fragmentación “al contrario, induce a la pluralidad, la multiplicación de los puntos de vista, la heterogeneidad” (Sarrazac, 2014, p. 102). La concatenación lógica de causa-efecto que tiene un principio, nudo y desenlace es reemplazada por una convivencia de acciones dispares y simultáneas “que exploran pistas paralelas o contradictorias” (Sarrazac, 2014, p. 102).

De esta manera, los fragmentos son trozos que no están insertos en una progresión sistemática de causalidad, sino que se acumulan y producen sentido en tanto dan cuenta de situaciones cerradas en sí mismas, y también, de las relaciones que puedan establecerse entre ellos luego de un proceso de montaje. (Sarrazac, 2014, p. 105)

Estos trozos fragmentados también son llamados cuadros, en contraposición con la denominación de “escena”, que sigue una lógica más causal, unitaria y aristotélica. En este sentido, “el cuadro es un tipo de secuencia relativamente autónoma en relación con la dinámica discursiva del conflicto dramático, tradicionalmente organizado en escenas y en actos. Se define por un efecto de cortes” (Sarrazac, 2009b, p. 68). Y son justamente estos cortes, su carácter fragmentado, lo que revela la artificialidad del drama:

El cuadro es la figuración de una situación compleja nueva, relativamente autónoma.” O en otras palabras: que la sucesión de secuencias se produce sin la necesidad de un vínculo lógico causal; que estas secuencias, por su heterogeneidad y su relativa autonomía, hacen evidente la discontinuidad del relato. Oponiéndose a la “forma cerrada” del “drama absoluto”, la estructura en “cuadros” remite a un principio organizador externo, evidencia el carácter ficcional/representacional y provoca –siguiendo la terminología brechtiana– el

“distanciamiento” del receptor (“lo discontinuo impuesto por el cuadro detiene la acción y nos obliga a reflexionar al no permitir que nos arrastre el curso del relato”) (Batlle, 2007, p. 71).

Los fragmentos (o cuadros) están separados entre sí por vacíos, que deben ser rellenados o interpretados por el espectador (Sarrazac, 2014, pp.102-103). Dependiendo de la obra, estos vacíos que genera la fragmentación pueden ser recompuestos en mayor o menor medida por el espectador para que pueda encontrar un sentido o una coherencia que unifique los fragmentos, o no. El sentido de coherencia o la recomposición del relato, entonces, puede seguir existiendo a pesar de la fragmentación, solo que ya no se produce por motivos causales o lineales, sino por motivos temáticos/formales, de contraste, o a través de una mirada que los articule. Sin embargo, esta recomposición no sucede en todas las obras fragmentadas, en las cuales más que coherencia se podría percibir un caos arbitrario. De esta manera, se reflexiona acerca de los límites y consecuencias de la fragmentación, en cómo hacen uso del montaje para su recomposición u organización o si dado su carácter abierto ya no ofrece ningún punto de vista sobre el mundo (Sarrazac, 2014, p. 103).

Por ello, cobra importancia la figura de la rapsodia dado que el término en su sentido etimológico “toma en consideración el doble gesto del escritor como aquel que ata y desata” (Sarrazac, 2014, p. 103). Por consiguiente, la escritura rapsódica descompone, rompe y divide, pero, asimismo, está en constante recomposición de los vínculos entre los fragmentos. En este sentido, hay una mayor importancia del montaje, el punto de vista del autor y la coherencia.

La naturaleza y visibilidad de estos vínculos varía, según que el dramaturgo refuerce el montaje, lo haga comentar por un narrador, lo haga evidente mediante el juego de títulos y de didascalias, o bien abandone su división al

azar de los choques y la buena voluntad del lector o del espectador, cuando no a los potentes efectos de la puesta en escena. (Sarrazac, 2014, p. 103)

Bajo esta perspectiva, es importante resaltar la relevancia de lo épico como una forma que articula y organiza los fragmentos. "Para Peter Szondi, es el yo épico quien ordena y justifica las formas dramáticas parcialmente fragmentarias. Szondi (...) no separa la escritura discontinua de la necesidad del montaje" (Sarrazac, 2014, p. 105). Asimismo:

"El teatro épico de Brecht participa de la escritura fragmentaria en la medida en que introduce en lo que era "el río de la fábula" rupturas, saltos, elipses y fuertes variaciones de perspectivas (...) y la composición de conjunto no es evidentemente para nada dejada al azar: obedece a efectos primordiales de montaje que constituyen el punto de vista" (Sarrazac, 2014, p. 105)

La fragmentación es utilizada, muchas veces, para dar cuenta de un universo monstruoso, opaco, complejo en las que se cruzan movimientos independientes (Sarrazac, 2014, p. 103). Sin embargo, dentro de esta heterogeneidad, pueden hallarse puntos comunes que den cuenta de un modelo anterior más completo del que provienen (Sarrazac, 2014, p. 106). Por el contrario, si los fragmentos son totalmente heterogéneos, entonces no existe la posibilidad de hallar un modelo anterior puesto que no existe o es imposible reconstituirlo (Sarrazac, 2014, p. 106). En este caso "no habría nada que exista antes de la fractura, la extracción, la división, sino solamente pedazos cuya diversidad de proveniencias, el enigma de sus orígenes y la causa de su agrupación permanecen desconocidos" (Sarrazac, 2014, p. 107).

Finalmente, cabe señalar una reflexión respecto a los límites y posibilidades de la fragmentación:

La obra fragmentada ofrece a la creación, tanto como a la recepción, una formidable libertad [debido a sus vacíos]. No obstante, ella contiene en sí

misma su propio veneno: el riesgo de devenir un texto informe y abierto a los vientos que soplan en cualquier dirección, vacía de sustancia (Sarrazac, 2013, p. 107).

### *Hibridación heterogénea y collage*

Como se mencionó anteriormente, la rapsodia deja de lado la forma dramática pura para mezclarlo con modos épicos/líricos u otras materialidades extrateatrales con el objetivo de representar de una manera más coherente las nuevas concepciones del sujeto y el mundo. De esta manera, la hibridación heterogénea se presenta como una característica fundamental del texto rapsódico.

Entre las mezclas diversas y heterogéneas que se pueden producir en la escritura rapsódica es justamente la combinación de la forma dramática con lo épico y lo lírico, la hibridación más importante. La rapsodia no abandona el drama, sino que caracteriza a una escritura en la que el drama se desborda y se mezcla con otros modos: “En esta nueva perspectiva, la escritura “dramática” se presenta como un espacio de tensiones, de líneas de fuga, de *desbordamientos*: desbordamiento de lo dramático por lo épico y/o lo lírico, libre juego de contrarios” (Sarrazac, 2009a, p. 3).

Ya se ha mencionado cómo la crisis del drama trasladaba la relación interpersonal a un ámbito intrasubjetivo. No es de extrañar que el acercamiento a lo subjetivo/lírico desemboque en lo épico. Estos modos, a pesar de parecer distintos están estrechamente ligados, como menciona Batlle:

“La idea rapsòdica permet destacar, de primer, dues nocions bàsiques a l’hora de comprendre els camins empresos pel «drama modern» rere l’objectiu –la necessitat– d’una nova forma, d’una banda, una tendència progressiva des de la «intersubjectivitat» (pròpia del drama) cap a la «intrasubjectivitat» (cap a l’íntim); de l’altra, una gradual aparició de trets èpics (...) Aparentment,

*intimitat* i *distanciament* són aspectes contradictoris; ben mirat, gairebé sempre acaben confluint: l'aparició de l'íntim (del relat introspectiu, del somni, de la confiança i la confessió o de la verbalització impúdica del pensament) no deixa de posar en evidència el caràcter representacional de l'**acció** i d'allunyar-la, per tant, de la seva condició dramàtica *primària* (pròpia del «**drama absolut**»). Resumint: la confluència d'elements èpics i d'elements íntims és en l'arrel de la dramaturgia moderna (2009b, pp. 204 - 207).

Sin embargo, la mezcla heterogénea no supone solo la interrelación de estos modos, sino también con otras materialidades textuales. "Meandros complejos y múltiples que arrastran materiales de todo tipo, tal sería de ahora en adelante la imagen del diálogo dramático, en oposición a la imagen que detentó, como un largo y apacible río" (Ryngaert, 2013, p. 31). De esta manera, se construye un tejido de trozos dispares, a modo de un patchwork (o collage), en el que a partir del choque y contraste de sus elementos, se generan nuevos sentidos que provocan distintas interpretaciones por parte del público (Ryngaert, 2013, p. 34). Entonces, el dramaturgo ya no se limita a construir un conflicto dramático unitario ordenado (insuficiente para representar su mundo), sino que ensambla materiales diversos para poder expresarlo; como menciona Sarrazac:

El devenir rapsódico del teatro aparece entonces como la respuesta apropiada a este estallido del mundo. El montaje de las formas, de los tonos, todo este trabajo fragmentario de deconstrucción-reconstrucción (descoser-recoser) de las formas teatrales, parateatrales (diálogo filosófico, de manera especial) y extrateatrales (novela, novela breve, ensayo, escritura epistolar, diario, relato de vida...) que ponen en práctica escritores tan diferentes como Brecht, Müller, Duras, Pasolini, Koltès, participa de una intensa rapsodización de las escrituras teatrales (2009a, p. 4).

Entonces, el dramaturgo ya no ve suficiente el conflicto dramático unitario para representar su mundo, sino que apela a esta hibridación heterogénea en la que hace uso de materiales diversos para expresar esa realidad dispareja/caótica/subjetiva de la que forma parte: la hibridación heterogénea se aleja del conflicto dramático unitario para dar cuenta de una realidad subjetiva, dispareja y caótica:

Dicha heterogeneidad supone una pluralidad de perspectivas en la que se confrontan sus diferencias. "La ausencia de homogeneidad entre las diferentes voces e incluso en el seno de una misma voz puede, no obstante, ser entendida de manera positiva, como una multiplicidad dinámica que evita cerrarse en una sola perspectiva" (Ryngaert, 2013, p. 33). De este modo, hay una polifonía, una multiplicidad de voces singulares en diálogo, a partir de su contraste, que forman un "caleidoscopio de perspectivas" (Ryngaert, 2013, p. 33). Esta confrontación de perspectivas, este collage de materiales diversos y voces ensamblados por el dramaturgo revelan el carácter artificial del drama. Mientras antes se pretendía causar la ilusión de realidad, en la escritura rapsódica se busca mostrar las "costuras", el hecho mismo de que la realidad también es una construcción. El montaje también es un gesto épico (y rapsódico).

### *Dislocación*

La dislocación supone el ensamble de expresiones no conectadas entre sí, que provienen de distintos campos (temporales, espaciales, situacionales, enunciativos, semánticos), pero que al juntarse (inorgánicamente, por medio del montaje que hace el autor) generan sentido.

La unidad de cada diálogo (que podría corresponder a una situación de enunciación precisa, con sus criterios espacio-temporales bien definidos) se fisura y estalla en pedazos. Las réplicas ya no se corresponden necesariamente, o se responden de algún modo a través del cruce que

producen aproximaciones a veces irónicas, provocadas por entrelazamientos (...) una réplica inscrita en una situación enunciativa que responde a la de otra situación ajena, estableciéndose entre ambas una suerte de diálogo que no existe sino para el espectador (Ryngaert, 2013, p. 29).

### *Alteración del tiempo/espacio*

La alteración del tiempo y espacio también es un gesto del dramaturgo. Rompe la ilusión del presente dramático que avanza consecuentemente hacia un desenlace. El dramaturgo juega, varia, retrocede, avanza, acelera, desacelera el tiempo y espacio a su antojo; incluso puede, como se mencionó en la dislocación, colocar dos o más situaciones espacio/tiempo distintas juntas. Esto, evidentemente es una manipulación del drama. Un gesto del dramaturgo para expresar una idea.

### *Expresiones rapsódicas*

Las expresiones rapsódicas hacen referencia a enunciados que se alejan de la intersubjetividad pura para combinarse con modos intrasubjetivos o épicos. Entre estas expresiones, que son utilizadas en *Quimera*, están:

### *Exposición de lo íntimo*

Expresiones que revelan la interioridad de los personajes: sus pensamientos, ruidos, voces, sueños, sensaciones, etc. Muchas veces esta exposición no tiene destinatario, acción u objetivo concreto, por lo que se alejan del ámbito dramático. Es simplemente una exposición, una disección del interior del personaje. Este procedimiento permite al espectador conocer a profundidad al personaje, y configurar el drama a partir de su mirada.

### *Descripción*

La descripción es una expresión épica: un personaje describe una situación a partir de su mirada. Este procedimiento, al igual que el anterior, permite observar el drama a partir de la perspectiva de un personaje. Asimismo, abre otras posibilidades de puesta en escena que serían muy difíciles de representar si no fueran descritas. Por ejemplo, si un personaje empieza a describir cómo una casa cobra vida y se mueve.

### *Comentario*

El comentario es la expresión de una opinión, o perspectiva de un personaje sobre una situación. También se vuelve épico al ser utilizado para mostrar dicha perspectiva al público. El personaje le comenta al público sobre la que está aconteciendo en el drama. Así, el drama ya no es presentado de manera primigenia, sino filtrado por la crítica que realiza el personaje a este. Entonces el drama se subjetiviza, y el personaje rompe la ilusión dramática para dirigirse expresamente al público.

### *Narración*

La narración también es una expresión épica. Un personaje narra una situación hacia un destinatario, que también puede ser el público. Esta narración permite abarcar una gran cantidad de tiempo y elementos (que no podrían expresarse solo mediante el diálogo intersubjetivo) y, como los procedimientos anteriores, subjetiviza al drama. La narración también funciona como una forma de organizar el drama.

### *Relato de vida*

El relato de vida supone una retrospectiva hacia un pasado que ya terminó. De esta manera, se presenta la vida de un personaje, ya no mostrada a partir del drama, sino a través de la narración. Así, la vida expuesta, que podría ir desde el nacimiento hasta su muerte, es evocada en un tiempo limitado. Cabe resaltar que difiere de otros tipos de relatos, cuyo

objetivo es “contar una fábula que no podía ser representada en el escenario pero que necesariamente alimentaba el presente dramático” (Léxico, 198). En este caso, el pasado ya terminó, y no está en servicio del presente; simplemente es un relato retrospectivo en el cual el personaje funciona como espectro de una vida ya acontecida.

### *Coralidad*

La coralidad se aleja del intercambio dramático en conflicto para expresar, de una manera lírica y conjunta, expresiones “que escapan al desarrollo lógico de la acción, y que pueden estructurarse de manera melódica, como un canto a varias voces” (Léxico, p. 66). Estos enunciados abandonan la individualidad para expresar a través del filtro de lo comunitario. Una comunidad, sin embargo, que muestra las diferencias de las voces expuestas en él; a diferencia del coro griego, que estaban alineadas al unísono (Ryngaert, p. 40). El coro no está accionando en el drama, sino figura como una suspensión lírica de este.

### *Metadrama*

El metadrama hace referencia expresiones en las cuales los personajes salen de su ámbito/ficción para hablar, opinar, comentar, criticar sobre ella. Es un procedimiento rapsódico en la medida en que secundariza el drama y rompe la ilusión del microcosmos dramático. Como menciona Sarrazac:

El metadrama es una de las respuestas posibles al divorcio entre la dimensión objetiva y la dimensión subjetiva de la forma dramática, que Peter Szondi hace precisamente el elemento desencadenador de la crisis del drama. A partir de entonces, el drama ya no será este “acontecimiento interpersonal en presente” que había sido en la concepción aristotélico-hegeliana; no puede ser más que la constatación, en segundo grado, de un drama que tuvo lugar hace ya mucho tiempo, o que acaba de tener lugar, que va a tener lugar o incluso que es susceptible de tener lugar (Sarrazac, 2014, p. 125).

## Voz

La voz está siendo entendida como expresiones que “hacen volar en pedazos la identidad o la integridad de la voz propia de los personajes” (Léxico, p. 226). La voz, entonces, adquiere una dimensión poética, espectral, cuyo emisor es difuso o variable, y que opera como parte de una polifonía colocada artificialmente, o con una identidad mutante. Es una voz que ya no se circunscribe en el diálogo dramático, sino que se expande a la polifonía épica o lírica. Esta pluralidad manifiesta también una multiplicación de puntos de vista (la multiplicación del sujeto) y de destinatario.

La palabra de un personaje se hace polifónica cuando, en su discurso, aparece una voz que desborda una identidad psicológica o ya no se inscribe en una situación de comunicación con otro personaje; o cuando se agregan a su discurso otras fuentes sonoras de significación que participan del despliegue del sujeto parlante. (Léxico, p. 227).

### 1.1.2 Partitura

La partitura es un concepto utilizado por Carles Batlle, en su artículo “*Modelo, partitura y material en la escritura dramática contemporánea: una solución*” (Batlle, 2015), para describir el texto dramático (drama entendido como un texto pensado para ser representado), cuyas características permiten que pueda convivir con la llamada “emancipación de la representación” que se ha dado lugar en el último siglo.

La emancipación de la representación se refiere la emancipación de la escena de representar (traducir) un texto previo. Así, en pos de la autonomía de la escena, el texto es visto como un material más (que incluso puede desaparecer o transformarse/deformarse) y ya no como el eje determinante del acontecimiento teatral. El posdrama, entre muchas otras características, abarca en su concepto este punto: “El posdramatismo, en palabras de Jean-Louis Besson, “reivindica l’escenari com a punt d’intervenció i no com a transcripció” de una

realidad que le es externa” (Batlle, 2015, p. 4). Esto no quiere decir, recalco, que el posdrama anule el drama o el texto previo, sino que son utilizados como pre-textos o materiales (que se pueden deformar o desaparecer) a servicio de la escena. [Textualidad posdramática] Es esta característica de posdrama la cual estoy utilizando en la presente investigación.

Batlle expone que “la emancipación de la representación ha conllevado a una emancipación del texto” (Batlle, 2015, p. 1). Es decir que la liberación de la necesidad de la escena de representar un texto previo que la determine, supone también la liberación del texto de ser concebido para una determinada forma de representación. De esta manera, los escritores han empezado a crear “textos-materiales”, que pueden ser dramáticos o no, con la particularidad de que, al momento de su composición, no tienen en cuenta un modelo de representación; modelo de representación entendido como “cualquier previsión por parte del autor textual de lo que sería la composición de la escena” (Batlle, 2015, p. 1). Esto significa que los “textos-materiales” pueden ser cualquier materialidad textual (diálogos, monólogos, poemas, artículos académicos, dibujos, citas, garabatos, recortes periodísticos, etc.) que no tienen ninguna estructura (o modelo) preconcebida para su representación. Así, la escena puede manipular, desarticular, o incluso desaparecer este texto (como cualquier otro recurso) en miras de la creación performativa. Asimismo, si es que el texto previo es un drama (incluso uno clásico) que cuenta con un modelo de representación único y cerrado, la escena posdramática se encargaría de despojarla de cualquier modelo de representación; es decir, de desarticularla, transformarla o desaparecerla hasta convertirla en un material posdramático: “En caso de que se monte una obra dramática, ésta perderá su estructura predeterminada al servicio del “dispositivo” o del “montaje” posdramático” (Batlle, 2015, p. 2) “La emancipación del texto –gloso libremente la opinión expresada por Heiner Müller en diversos escritos- culminará supuestamente cuando dicho texto se deconstruya en una especie de “material” libre que interactúe con el resto de lenguajes del espectáculo” (Batlle, 2015, p. 1).

Según Batlle, entonces, Lehmann considera que el texto previo, en la época del teatro posdramático (y en su emancipación del texto), puede ser válida solamente como textualidad posdramática (materiales sin modelos de representación) o textualidades dramáticas, que en el traslado a escena, sean despojadas de todo modelo de representación (es decir convertidas con en materiales) (Batlle, 2015, p. 2).

Sin embargo, menciona Batlle, la emancipación del texto también ha conllevado la creación de un nuevo tipo de textualidad dramática que no es la el material posdramático.

La autonomía de la escritura, más allá de la deriva posdramática del “texto-material” anunciada por Müller, ha producido en los últimos veinticinco años y paralelamente al boom -digámoslo de manera coloquial- “performativo” una importante explosión de la textualidad dramática, dentro y fuera de Europa (explosión que a menudo ha sido ninguneada u obviada). Hablo de “textos-partitura” (Batlle, 2015, p. 2)

Cabe resaltar que esta nueva explosión textual del que habla Batlle, supone un retorno al texto, pero es un texto distinto a los que se concebía anteriormente (con modelos de representación únicos y cerrados):

El fenómeno arranca a finales de los años ochenta y a inicios de los noventa, y se define con frecuencia como el “retorno del texto” (...) Y la verdad es que la etiqueta [retorno al texto] podría aludir a distintos aspectos alejados de la realidad del momento: regreso del “drama absoluto”, retorno quizás de la jerarquía del texto por encima de la escena, retorno de una idea convencional de representación, etc... Pero no, no se trata exactamente de ninguno de estos principios: ni supone un retorno a la forma dramática clásica ni presupone la recuperación de una jerarquía perdida. Con la expresión “retorno al texto” se define habitualmente –salvo contadas excepciones- la eclosión de un “nuevo

paradigma dramático” (Sarrazac); un paradigma que, siguiendo la estela de una cierta dialéctica entre forma y contenido, se ha expandido desde los albores del drama moderno hasta la contemporaneidad. (Batlle, 2015, p. 2).

Esta nueva textualidad (los textos-partitura) se colocan en un punto medio entre los dramas convencionales (únicos y cerrados) y los textos-materiales del posdrama:

El drama contemporáneo rehúye los “modelos” representacionales fijos o asumidos de la dramaturgia clásica. Habiendo ganado autonomía (emancipación del texto), se ha convertido en una obra incompleta, agujereada. Las obras contemporáneas definen nuevos “modelos de representación singulares” en función de un principio de apertura. El modelo, pues, existe; pero permite tantas escenificaciones como lecturas posibles. Y sin embargo, que la obra permita planteamientos escénicos diversificados, que este “modelo singular” sea abierto, que los modos convencionales de representación hayan sido desterrados, no quiere decir que el texto no esté definiendo un patrón o que contenga –digámoslo que no suene excesivo- algunas exigencias o “invariantes” más. (Batlle, 2015, p. 4)

Estos “textos-partitura” tienen la particularidad de ser textos incompletos, agujereados (que les permiten convivir con la emancipación o autonomía de la escena contemporánea dado su carácter abierto y singular), pero que aún contienen en sí mismos una estructura, literalidad, “espíritu” o serie de efectos pautados (conscientemente o no) por el dramaturgo que convienen, según Batlle, ser respetadas en su transformación a la escena ( y por tanto no ser transformadas en un material posdramático). Menciona, por ejemplo, respecto a la obra de Anja Hilling *Animal negro tristeza*:

La distancia fundamental entre la primera mitad, más dramática (se cuenta una historia más o menos tópica y de manera más o menos convencional), y la

segunda mitad, más rapsódica, más deconstruida, está pautada por la autora en una diáfana dialéctica entre forma y contenido: el mundo (la historia) se interrumpe con la catástrofe (el incendio del bosque); consecuentemente, después del cataclismo, la vida -el drama- ya no puede ser representada. Ahí está la alteración de la forma, el cambio de estilo, ¡si se quiere! La desarticulación de la forma dramática en la segunda parte reclama una articulación previa de esta forma en la primera parte. Después de todo, ¡algo tiene que ser desmembrado! Imaginemos ahora una propuesta que trate todo el texto de Hilling como “texto-material”. Esto es: que use la textualidad como pretexto compositivo de un evento escénico y que se siga una actitud desacomplejada con respecto a la orden o el cumplimiento del texto. Probablemente, sin pretenderlo, la escenificación habrá ninguneado el sentido y la fuerza de un aspecto central de la obra” (Batlle, 2015, p. 5).

Hasta este punto, es importante precisar la relación entre los modelos de representación cerrados que menciona Batlle con el drama clásico. Como se ha visto en las citas anteriores, según Batlle, el drama clásico posee modelos de representación fijos (cerrados) que se diferencian de los nuevos textos con modelos de representación singulares (abiertos). Asimismo, los modos de representación convencionales del drama clásico están dados debido a que poseen, históricamente, unas formas parametradas de puesta en escena (dictaminadas bajo las condiciones técnica y estéticas de la época). En cambio, los modelos singulares de los nuevos textos proponen puestas en escenas alejadas de los modos convencionales (formas de representación singulares) y abiertas (lo que permite múltiples interpretaciones y múltiples formas de ponerse en escena). Esto no quiere decir que no existan representaciones singulares y abiertas del drama clásico, y que solo contengan una sola forma de interpretación (como se sabe hay numerosas representaciones singulares de textos clásicos hechos a lo largo de la

historia que modifican su sentido original), sino que estas representaciones parten de una mirada contemporánea hacia estos textos y no siguen (transforman o anulan) el modo de representación (histórico) convencional con el cual nació.

Entonces, los textos-partitura contienen modelos de representación singulares que se alejan de la forma convencional (y de la puesta de escena convencional) del drama absoluto, para convertirse en formas abiertas, no convencionales y específicas en cada obra. Es decir, las partituras son textos que, a diferencia de los textos-materiales, si poseen modelos de representación, solo que, a diferencia de los textos convencionales, poseen modelos de representación abiertos, incompletos y singulares (lo que permiten que convivan con la emancipación de la escena).

Así, por un lado, poseen una serie de invariantes, un espíritu o una estructura de efectos planteados por el autor que componen su modelo de representación, y que reclaman ser respetadas para que la obra no pierda su sentido (es decir, no ser tratadas como un material), pero, por otro lado, estas determinaciones o invariables no suponen un retroceso en la emancipación de la representación, dado que su carácter incompleto, abierto y singular permite la generación de múltiples posibilidades de escenificación (singulares también) a partir de las múltiples lecturas (y puestas en escenas) que se puedan dar del texto. Es decir, la partitura, si bien tiene una estructura de efectos fijadas por el autor, es un texto agujereado por los cuales se pueden recomponer múltiples relatos. Estos textos son considerados, por Batlle, como partituras en tanto poseen una dramaturgia con modelos de representación singulares y abiertos (Batlle, 2015, p. 4). De esta manera, su carácter singular no predefine un único modelo de representación, sino que generan múltiples posibilidades de interpretación o de representación que le otorgan un sentido particular al texto

Concluye, finalmente, que la escena contemporánea, que rehúye al drama que propone un modelo clásico de representación, tiene la posibilidad de “tratar” un texto dramático como

material o como partitura. Es decir, si respeta o no la estructura de efectos concebida por el dramaturgo para la representación. En el primer caso, se estaría realizando una nueva creación desligada del sentido del texto y en la otra, hay una puesta en escena que conserva el “espíritu” del mismo. (Batlle, 2015, p. 6).

A partir de lo expuesto anteriormente, se postula que el texto realizado en la presente investigación puede ser considerado una partitura dada su forma singular y carácter abierto/agujereado que posibilita distintas posibilidades de interpretación/representación pero que, además, propone una literalidad/espíritu/cadena de efectos que, según el autor, conviene mantener con el fin de que la obra no pierda su sentido/retrato. De esta manera, este texto “previo”, entendido como partitura, podría convivir con la autonomía que requiere la escena. Por último, es importante resaltar que la forma singular del texto que permite esta apertura es generada por los procedimientos rapsódicos inscritos en él; de esta manera, se establece una relación entre los conceptos de rapsodia y partitura. Esta importante relación será profundizada más adelante.

## **1.2 Estado del arte**

La rapsodia es un concepto que se ha utilizado en varias investigaciones (sobretudo en Europa) como una categoría para analizar textos contemporáneos. El análisis de ciertos procedimientos rapsódicos en estos textos manifiesta una intrínseca relación entre su forma y contenido. Estas investigaciones (así como los propios textos) fueron importantes para establecer la guía (e inspiración) bajo la cual analice (y cree) mi propio texto. A continuación, haré un breve repaso sobre algunas de estas investigaciones:

Dentro del ámbito europeo, Grégoire Jacquiau-Chamski señala que en “La noche árabe” de Roland Schimmelpfennig se rompe con la forma dramática convencional para acercarse a un tratamiento narrativo del diálogo en el cual cada personaje más que entablar, mediante el texto, una relación con el otro, describen lo que hacen y lo que ven; son

personajes “aislados en su subjetividad y temen cualquier posibilidad de diálogo” (Ryngaert, 2013, p. 203). De esta manera se da a cabo una hibridación entre réplicas dramáticas y épicas en la que la fábula se manifiesta a través del punto de vista narrativo de sus personajes; es decir que la realidad no es percibida como única, completa y verdadera, sino como el resultado de una multiplicación de punto de vistas (debido a la yuxtaposición de las descripciones) en la cual los personajes “se cuentan a sí mismos al describir el mundo tal como lo perciben en su incompletud” (Ryngaert, 2013, p. 204). Así, la tarea de recomponer esta realidad fragmentada por las subjetividades de los personajes recae en el espectador quien se vuelve en un rapsoda “al tener que vincular los fragmentos dispersos del habla” (Ryngaert 2013, p. 204). Schimmelpfennig con “La noche árabe” ha plasmado, entonces, la imposibilidad de entablar una relación con el otro: “la palabra no es aquí un refinado instrumento de comunicación entre los seres, es antes un testimonio de la impotencia del hombre para actuar en el mundo” (Ryngaert 2013, p. 206).

Por otro lado, Rachel Spengler analiza ciertos procedimientos rapsódicos como la voz, la coralidad y la fragmentación en la obra “Atentados contra su vida” de Martin Crimp. En la obra no hay una continuidad dramática sino una serie de fragmentos cuya relación no es dada por una casualidad sino por la forma (voces inciertas) bajo la cual se intenta relatar situaciones (incompletas e incompatibles las unas con las otra) sobre un personaje que debido a la multiplicidad de relatos distintos la terminan desapareciendo, desintegrando; como sugiere el título son “diecisiete tentativas para narrar a un personaje y diecisiete atentados cometidos contra ese personaje, es decir diecisiete ataques en su encarnación escénica” (Ryngaert, 2013, p. 118). En cada tentativa, voces inciertas, enunciadores sin identidad que mutan constantemente, narran, comentan y describen un acontecimiento de una manera plural y complementaria:

Estas voces plurales -pero concordantes- señalan a la coralidad, en el sentido en que, para retomar una expresión Hans-Thies Lehmann, “todos hablan en la misma dirección”. Sin estar regida por el enfrentamiento de voces particulares, sino por un consenso coral, la sucesión de voces sigue una lógica aditiva y no conflictiva, hasta el punto de que las réplicas se complementan entre ellas. (Ryngaert, 2013, p. 117).

Sin embargo, hay una pugna entre estos fragmentos sobre cuál es la tentativa válida o predominante: “el diálogo se construye mediante puntos de vista interpuestos sobre el relato de Ana. Toma también la forma de una lucha entre los enunciadores por dominar el discurso, por detentar la versión definitiva de los hechos” (Ryngaert, 2013, p. 117). Así esta forma fragmentada, heterogénea, entabla una estrecha relación con la pregunta que Martin Crimp quiere reflejar en la obra: “cuándo el personaje se ausenta de la escena, ¿qué otra figura puede, legítimamente, hablar en su nombre? (Ryngaert, 2013, p. 121).

Otro caso es el de Carles Batlle quien analiza la obra “Negro Animal Tristeza” de Anja Hilling. Esta obra está dividida por dos partes: la primera con una composición dramática clásica y la segunda “una escritura fragmentada, polifónica, narrativa, a veces coral” (Batlle, 2015, p. 5). La segunda parte, más rapsódica, en la que se evidencia una yuxtaposición de relatos épicos que forman un conjunto de perspectivas distintas e incompletas sobre una misma catástrofe, requiere una constitución dramática previa para poder manifestar, mediante su estructura, el contenido esencial de la pieza: “El mundo (la historia) se interrumpe con la catástrofe (el incendio del bosque); consecuentemente, después del cataclismo, la vida -el drama- ya no puede ser representada. Ahí está la alteración de la forma, el cambio de estilo, ¡si se quiere!” (Batlle, 2015, p. 5).

Carles Batlle también observa una pulsión rapsódica en la obra *Psicosis 4.48* de Sarah Kane. En este se revela una compleja hibridación heterogénea entre réplicas dramáticas,

épicas e íntimas por parte de la protagonista; este fenómeno es explicado por Batlle cuando menciona que “la psicosis, como flujo de conciencia podríamos decir defectuoso, no permite que el individuo se reconozca a sí mismo. Por consiguiente, el punto de vista discursivo alterna posiciones internas y externas” (Batlle, 2009, p. 19). Asimismo, esta alternancia es productor de la fragmentación del individuo, que a su vez es reflejado en la fragmentación del texto; como menciona Batlle, aquí hay “una voz que se fragmenta, se multiplica o se disuelve. Una voz atravesada de otras voces. Un sujeto (una subjetividad) boicoteada” (Batlle, 2009, p. 19). De esta manera, la fragmentación del individuo producto de la psicosis es atravesada a través de la forma que utiliza Kane para expresarse: “la explotación de lo íntimo en esta obra, quizás de una forma más literal que en otros textos, se presenta como la traducción rapsódica (...) de la desintegración, de la crisis, del sujeto contemporáneo” (Batlle, 2009, p. 20).

En otro artículo, Ana Prieto Nadal utiliza el concepto de rapsodia para analizar dos obras españolas: “Après Mou, lei deluge” de Cunillé y “Como no se pudo... Blancanieves” de Angélica Lidell. En la primera, resalta cómo el relato es utilizado para hacer presente un personaje ausente (el africano): “Se impone la necesidad de contar la identidad del africano para que el espectador repare en su existencia” (Nadal, 2013, p. 602). La corporeidad del africano no se ve en escena, pero se da cuenta de él a partir de la intérprete que habla por él; así, la intérprete funciona como un repositorio de las palabras que crean al africano, lo cual manifiesta una ruptura/disolución del sujeto: “la escisión del sujeto se resuelve dramática y escénicamente en una total abducción: la traductora acaba asumiendo la identidad del traducido” (Nadal, 2013, p. 610).

Bajo esta figura, el africano expresa un relato de vida en el que narra la existencia de su hijo maltratado por la guerra y que, además, resulta ser un acontecimiento falso puesto que su hijo falleció cuando era un niño; esta falsedad del relato de vida, sin embargo, no es

relevante puesto que sirve para incomodar la consciencia europea y hacerlo presente en sus mentes. Aquí no es importante lo que sucede, sino lo que se relata; el espacio/tiempo del relato falso tiene mayor peso que el espacio/tiempo en el que están:

También mediante su discurso, el tiempo ausente —evocado y, en definitiva, manipulado o falseado de la experiencia del hombre africano y de su hijo— y el espacio ausente, el del poblado y la milicia que discurre fuera de las paredes del comfortable hotel donde tiene lugar la conversación, cobran más fuerza e importancia que el tiempo y el espacio presentes. (Nadal, 2013, p. 609)

Así el relato épico y la manifestación de lo ausente se superponen al ámbito dramático presente y va dirigida al público, más que a los otros personajes. En la fábula, el relato no conlleva a una transformación del drama (es más, acabado este, la intérprete se olvida todo y el traficante solo muestra desinterés); sin embargo, si causa una impresión en el público lo cual caracteriza su ámbito rapsódico (la voz que está en el drama, pero también fuera de este y cuya expresión épica está dirigida al público):

El discurso interior, individual, no alcanza exterioridad o repercusión en los demás personajes, por las características del propio emisor y del interlocutor —incluso de la intermediaria—. Pero la pulsión rapsódica concretada en el africano invisible permite apelar a la conciencia del espectador, en la medida en que incide en una realidad social y política. (Nadal, 2013, p. 610)

Todos estos recursos formales forman parte esencial de la metáfora que la autora quiere expresar: la invisibilidad de África:

“En *Après moi, le déluge*, la habitación de hotel es el espacio propio del hombre de negocios y la intérprete, ambos blancos. Cuando irrumpe un personaje impropio de este espacio físico, y en realidad también ajeno al espacio psíquico de los otros dos personajes, no llega a tomar cuerpo a los ojos

de quienes lo miran; su condición de existencia es la invisibilidad. No nos llega ni su voz ni su cuerpo, porque en el espacio-estado que habitamos no somos capaces de verlo. Todo llega en diferido, mediatizado. La invisibilidad es una metáfora, una proyección simbólica del espacio que NO ocupa el personaje del africano viejo. No es posible concebir África, verla, desde un lugar destinado a europeos acomodados, ni en un hotel de la capital congoleña ni en un escenario de teatro” (Nadal, 2013, p. 609).

La otra obra que analiza Nadal es “Y como no se pudo...: Blancanieves” de Angélica Liddell. En esta hay una clara voz rapsódica representada por el soldado que alterna entre su rol dramático como interlocutor de Blancanieves en la fábula y como relator épico que narra los acontecimientos de ella:

El soldado asume la función épica, de narrador, ya desde la escena primera «Cuando la niña cumplió doce años hacía dos que había empezado la guerra. [...] Las guerras son como las madrastras perversas. Todas quieren ser las más bellas. Todas se miran en el espejo de otra guerra» (Liddell, 2005b: 359-360)—, y se desdobra en personaje —representante del Estado— y narrador en parlamentos sucesivos al final de la escena segunda. (Nadal, 2013, p. 612)

Por otro lado, Blancanieves, quien es víctima de la guerra y de la violación, es incapaz de expresarse por otros medios que no sea el “solo”; este procedimiento es explicado por Nadal como “una consecuencia inevitable de la crisis o el agotamiento del diálogo (...) y tiene que ver con cierta tendencia a trabajar el flujo de la conciencia” (Nadal, 2013, p. 607). Así, pues este procedimiento lírico, así como el recurso épico del soldado manifiestan un abandono obligado del intercambio dramático provocado por la guerra:

Frente a la guerra, cualquier argumento palidece. El personaje se hace a un lado, pierde consistencia. Refugiarse en la ficción es imposible; se ha vuelto

impotente, incapaz de explicar el mundo. Hay una focalización en el individuo para escapar de la masacre, de la fosa común. El dolor íntimo, individual, parece lo único capaz de dar cuenta de la realidad. (Nadal, 2013, p. 614)

Dado la hibridación de la forma dramática con recursos épicos y líricos, la falta de una progresión dramática entre escenas y la artificialidad del drama provocado por el sujeto rapsódico, Nadal caracteriza a la obra como poema dramático y su relación con el drama rapsódico:

El poema dramático, subgénero en que puede inscribirse Y como no se pudo...: Blancanieves, es una forma de emancipación del drama absoluto — y de una concepción ilusionista del teatro— y puede, en este sentido, compararse al drama rapsódico que analiza Sarrazac (2005: 183-187). Experimental y abierto, lírico y sugestivo, hibrida las formas y apela furiosamente a la conciencia del espectador. El poema dramático de Liddell mantiene la división en escenas, aunque se trata en realidad de una yuxtaposición de monólogos, pues el diálogo propiamente dicho ha desaparecido. Se alternan monólogos, silencios e intervenciones plásticas y musicales. (Nadal, 2013, p. 611).

En Latinoamérica, por ejemplo, Galo Ontivero estudia el concepto de rapsodia en “La forma que se despliega” de Daniel Veronese. En la obra hay una pareja que narra su pasado a un tercero (el pianista), quien, a su vez, comenta y narra a varios interlocutores indefinidos; así, se manifiesta una hibridación de formas dramáticas y épicas/líricas, poniéndole más énfasis en su intimidad que en el intercambio dramático:

El tono de construcción del texto pasa de lo épico a lo íntimo (...) En esta forma de narrar que tensiona entre lo épico y lo dramático, el "yo" de los personajes no se desarrolla en el mundo del "otro" como en el drama absoluto,

sino en sí mismo, amplifica la interioridad, a partir de lo que Jean-Pierre Sarrazac ha llamado el “yo errante” (Ontivero, 2014, p. 3).

Aquí, el pianista es el que recibe el dolor que solo puede ser relatado por la pareja (quienes han perdido su hijo); y es este, quien, mediante sus comentarios al público, revela el carácter artificial del drama.

Por otro lado, en *El pasado es un animal grotesco* de Mariano Pensotti, Ontivero resalta la una hibridación heterogénea en la cual no hay réplicas dramáticas sino voces que narran y describen lo que los personajes actúan; a este fenómeno Ontivero lo caracteriza como una novelización del drama:

Pensotti trabaja en sus obras con la tensión entre los procedimientos propios de la escritura de novela en contraste con los de la escena teatral. Entonces, desdramatiza la escritura de los diálogos, transforma el tiempo en duración, la acción en estado psicológico, el acontecimiento teatral en relato, el lugar en paisaje y el protagonista en punto de vista sobre el mundo. Es conocido que la escena puede hacer teatro con todo, entonces no es inesperado que la novela se instale en la escena. (2014, p. 8)

Asimismo, la obra presenta una evidente fragmentación en la que cada cuadro no es sucedido causalmente por el otro, sino que se relatan varias vidas con sus respectivas catástrofes; aquí, el relato de vida (una vida que ya aconteció) es el único mecanismo capaz de abarcar los fragmentos de vida de los cuatro personajes:

Mariano Pensotti asume la fragmentación como procedimiento estético. Su dramaturgia no opera meramente mediante la metonimia, sino que considera que el mundo está roto y la única manera de relatarlo teatralmente es a través de la novelización del drama (...) Para el consagrado director la vida está

signada por pequeñas catástrofes cotidianas que arman el relato (Ontivero, 2014, p. 12).

Dentro del ámbito peruano, hay aún pocas investigaciones que utilicen o refieran el concepto rapsodia de Sarrazac como herramienta de análisis. Entre ellas, se encuentra la tesis de Rodrigo Chávez (2021) quien hace uso de ciertos procedimientos rapsódicos como el sujeto rapsódico, fragmentación, y repetición con variación para analizar la obra *Los números seis* de Gino Luque haciendo hincapié en cómo estas formas dialogan con el contenido temático de la obra. Asimismo, Gabriela Javier (2020), aunque no utiliza el concepto de rapsodia en sí, aplica dos de sus procedimientos esenciales como la fragmentación y la retrospección para analizar dos obras testimoniales contemporáneas: *El tiempo que heredé* de Sebastián Rubio y Claudia Tangoa, y *Pájaros en llamas* de Mariana de Althaus.

Por otro lado, respecto a la relación entre los procedimientos rapsódicos y la idea de partitura (que es otro aspecto que será profundizado en esta investigación); Carles Batlle expone (respecto a las obras *Psicosis 4.48* y *Negro Animal Tristeza* descritas líneas arriba) que los procedimientos rapsódicos en estas dos obras las alejan de una dramaturgia clásica y las acerca a dramaturgias con formas singulares que generan una apertura de interpretación/representación (y sin embargo esto no significa que no posean ciertos patrones invariables determinados por el dramaturgo):

Las obras contemporáneas definen nuevos “modelos de representación singulares” en función de un principio de apertura. El modelo, pues, existe; pero permite tantas escenificaciones como lecturas posibles. Y sin embargo, que la obra permita planteamientos escénicos diversificados, que este “modelo singular” sea abierto, que los modos convencionales de representación hayan sido desterrados, no quiere decir que el texto no esté definiendo un patrón o que contenga –digámoslo que no suene excesivo- algunas exigencias o

“invariantes” más. Los procedimientos rapsódicos no significan que tengan que ser materiales, pueden haber invariantes que sobreviven el acto de representación. (Batlle, 2014, p. 4)

Así, por ejemplo, la fragmentación desordenada y caótica de “Psicosis 4.48”, si bien abre las posibilidades de su representación dado su forma singular, no le quita a la obra la sensación de unipersonalidad:

Lógicamente, las opciones de escenificación se diversifican segúnelijamos un número de locutores u otro. Pero, aunque los locutores se multipliquen, el espejismo de unidad, ese intento desesperado de conciencia, se mantiene. Se juega con una perspectiva múltiple sobre la realidad, pero el receptor no abandona la percepción de una conciencia focalizadora única; fragmentada, escindida, contrastada, como se desee, pero a fin de cuentas una. (...) ciertamente podremos, con Lehmann, considerar la obra como una suma desordenada de “materiales” a disposición de un evento escénico. ¿Pero qué sentido conlleva desordenar aquello que ya está (aparentemente) desordenado? Quizás resulte más interesante analizar y reconstruir las estrategias de recepción implícita que la autora, con más o menos conciencia de ello, dejó ahí para nosotros (Batlle, 2014, p. 5).

En el mismo sentido, Batlle indica que “Negro Animal Tristeza”, pese a su forma rapsódica (y, por tanto, apertura de representación) de la segunda parte, la obra perdería su sentido (expuesto líneas arriba) si no se respetara la estructura pautada por el dramaturgo:

La desarticulación de la forma dramática en la segunda parte reclama una articulación previa de esta forma en la primera parte. ¡Después de todo, algo tiene que ser desmembrado! Imaginemos ahora una propuesta que trate todo el texto de Hilling como “texto-material”. Esto es: que use la textualidad como

pretexto compositivo de un evento escénico y que se siga una actitud desacomplejada con respecto a la orden o el cumplimiento del texto.

Probablemente, sin pretenderlo, la escenificación habrá ninguneado el sentido y la fuerza de un aspecto central de la obra (Batlle, 2014, p. 5).

Por otro lado, en la búsqueda de investigaciones que partan de procesos creativos enfocados en la dramaturgia “no convencional” encontré con la tesis de maestría de Fernanda del Monte *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático* (2013) que me sirvió como un modelo para estructurar la mía. En su tesis, Del Monte crea y analiza su obra “Palabras escurridizas”, a partir de su investigación de ciertos procedimientos de escritura alejados del drama absoluto (aunque ella no utiliza el concepto rapsodia, se refiere a sus mismos procedimientos, en otros términos); asimismo, tiene un enfoque en la relación entre forma y contenido de estos procedimientos, y un interés en que coexistan tanto el sentido discursivo/estético de su propia obra como la apertura de representación del quehacer teatral actual.

Para concluir, la rapsodia (o sus procedimientos) es un término bastante utilizado (sobre todo en Europa) para analizar la multitud de obras contemporáneas que se alejan de la dramaturgia convencional. Sin embargo, según mi investigación bibliográfica, en el Perú, a pesar de que sea un concepto utilizado en algunas investigaciones, aún no es un concepto muy popular y profundamente analizado; de igual manera, se llega a la misma observación sobre el concepto de partitura propuesto por Batlle. Este fenómeno quizás puede ser debido a que ambos términos conllevan a una sobrevivencia (y revalidación) del texto en tiempos donde el valor del texto previo había caído en pos de la “autonomía” o libertad creativa del director/actor. Esto no quiere decir que, actualmente, no existan creaciones “rapsódicas” o “partituras” en el Perú (que cada vez hay más, lo que es señal de una vuelta al texto), solo que no son concebidas bajo esos términos (tanto desde la academia como por los mismos

creadores). Por otro lado, he observado que hay una mayor cantidad de investigaciones que analizan la rapsodia (o términos similares) en textos de terceros que las que la investigan desde su propio proceso de escritura, así como las que relacionan los procedimientos rapsódicos con el concepto de partitura (la apertura del texto y sus posibilidades de representación). Mi investigación, por tanto, busca aportar (sobretudo en el ámbito académico limeño), el análisis de ambos conceptos (y su relación) desde mi propio proceso creativo para así fomentar otras investigaciones (o creaciones) que experimenten y amplíen este tipo de dramaturgia.



## Capítulo 2. Diseño metodológico

En este capítulo se describirán los mecanismos mediante los cuales se planteó analizar los conceptos de rapsodia y partitura en *Quimera*. En primer lugar, se expondrá la manera en la cual se compuso el texto, y cómo los procedimientos rapsódicos fueron acoplados al proceso creativo. En segundo lugar, se describirá la metodología para el análisis de estos procedimientos en relación con los contenidos que expresan. Por último, se describirá la metodología para analizar la apertura por la cual los procedimientos rapsódicos generan distintas posibilidades de interpretación/representación.

### 2.1. Proceso creativo

Para la creación de *Quimera* se partió de una imagen generadora. La imagen generadora es un término utilizado por Mauricio Kartun para describir su proceso creativo en la escritura dramática. La imagen generadora, como su nombre lo indica, es una imagen (visual, sonora, corporal, etc.) a partir de la cual se genera (y provoca) el drama. De esta manera, se aleja del esquema dramático previo a lo cual él le atribuye la condición de rigidez que cierra posibilidades de creación, al ya enmarcar la ruta desde un principio, y no le permite al autor ni a los personajes el atravesar un “viaje” por el cual se descubran cosas que no habían previsto.

Kartun hace una analogía de la imagen generadora con la línea sensible, tomada de la pintura, que es descrita como una línea llena de expresividad, imprevista, irracional, indefinida, multiforme y llena de posibilidades. Estas posibilidades inciertas pueden desarrollarse y extenderse sobre el plano de maneras impensadas logrando así “una línea irradiante, que es, entonces, la línea sensible cuyas direccionalidades en potencia han sido efectivizadas” (Kartun & Dubatti, 2006, 30). Entonces, de la imagen generadora, se perciben rastros borrosos y azarosos (lentos de expresividad) a los cuales con la propia escritura se va

dando forma y sentido. De esta manera, Kartun, explica el proceso creativo a partir de una imagen generadora:

“Una línea sensible (imagen generadora) que es indagada y completada por nuestra línea diestra (el propio oficio) en busca de desarrollar o completar esas parábolas, elipses y líneas irregulares (las hipótesis poéticas, o de acción, o personajes) hacia su destino de línea irradiante, con la que llegar a la obra”  
(Kartun & Dubatti, 2006, 30).

Dicho esto, la imagen generadora que se planteó fue la de un chico en una carrera de bicicletas que era dejado atrás por sus amigos. Dicha imagen generadora, entendida como un estímulo sensible que provoca la creación, fue el principal punto de partida para empezar la escritura de la obra. Esto quiere decir que no se partió de un esquema previo (un relato dividido en una secuencia de escenas estructurada), sino que se fue descubriendo (tanto el relato como la forma), a partir del propio ejercicio de escritura provocado por la imagen inicial. De esta manera, el objetivo inicial fue ir estableciendo la fábula y estructura de la obra a través de la escritura de situaciones dramáticas, líricas o épicas, estimuladas, en un inicio, por la imagen generadora. Así, por ejemplo, uno de los primeros bocetos de cuadros que salieron a partir de la imagen generadora fue el siguiente:

AMIGA. El cuero cabelludo consta de, aproximadamente, ciento treinta mil pelos en un adulto.

CHICO. Ya soy un adulto.

AMIGA. En un adulto promedio.

CHICO. Y no soy un adulto promedio.

AMIGA. Mi amigo vive consternado con la idea de que ya está viejo y que no ha logrado nada.

CHICO. Pero eso es verdad.

AMIGA. Y sí, es verdad. Pero no hay que vivir consternados.

CHICO. ¿Y cómo entonces?

AMIGA. Y yo que sé. Llora todos los días, no tengo ganas de comer, ni de levantarme de la cama. A veces grito, sin ninguna razón aparente, grito de la nada. Grito fuerte como si me estuvieran cortando un dedo o una pierna. O la cabeza. A veces siento que no tengo cabeza, que soy un cuerpo inerte desangrándose en el piso y mi cabeza, mi cabeza está arriba, colgada, mirándome con una absoluta indiferencia.

CHICO. ¿Entonces? (ver anexo 5).

En este borrador, por ejemplo, dado que la imagen inicial era un niño que era dejado atrás por sus amigos, se me vino a la mente la idea de un chico que se siente estancado en su vida. Bajo esa idea hice el ejercicio de “soltar la mano” y se construyó, de una manera no premeditada, una situación de un chico que se para quejando de este estancamiento y de su amiga que lo escucha/aconseja pero que, en el fondo, tiene un profundo dolor que el chico no logra escuchar. Asimismo, improvisé, a propósito, algunas expresiones épicas/intimas que se escapaban del diálogo dramático como cuando la amiga comenta al público la situación o cuando expresa su dolor.

De esta manera surgieron varios borradores de cuadros con formas, situaciones y personajes distintos que se fueron transformando en el proceso. Así, por ejemplo, de la escena citada anteriormente, textualmente no quedó nada (salvo algunas líneas), pero se conservó la idea de una relación entre dos personas en la que una le expresaba (de una manera íntima) su profundo dolor a un otro, que, sin embargo, no la lograba escuchar al estar sumamente enfrascado en su sensación de fracaso. Otro ejemplo de este proceso lo ilustra el siguiente borrador:

AMIGA. Estallo.

Lanzo un encendedor contra el piso  
Y estallamos.  
El encendedor y yo.  
Bum.  
Un desastre.  
Nuestros fragmentos esparcidos  
Chamuscados,  
Abrazados.  
El uno junto al otro.  
Tratando de mantener el calor.  
La llama que se extingue lentamente.  
Y arriba  
Como una diosa  
Mi madre  
Mirándome asqueada  
Odiándome  
Porque es ella la que tiene que limpiar mi desastre  
Coge la escoba  
Coge el recogedor  
Reúne mis pedazos y me bota a la basura  
Junto a mi encendedor (ver anexo 5).

Este borrador no partió directamente de la imagen generadora inicial, pero sí del borrador anterior. El personaje de la amiga que “se quema por dentro” pero no lo podía expresar se me vino a la mente y quise ahondar más en ella. Así escribí este fragmento lírico en el que hace referencia a varios elementos relacionados al fuego y de ese “dolor que le

quemada”. Asimismo, en el mismo ejercicio de escritura descubrí que era una chica que era violentada por su madre. Este borrador también fue descartado, pero conservé algunas ideas como el elemento del fuego como generador de una catástrofe y el infierno que vivía el personaje en su hogar.

Estas depuraciones, descartes o transformaciones de los borradores eran, en un principio, hechos a partir de mi intuición. De esta manera, realizaba este proceso bajo expresiones como “esta no es la situación que quisiera expresar”, “no le veo futuro a este borrador, no sabría cómo continuarlo”, “este borrador no me gusta para nada, son cosas banales o sin sentido o que no tienen que ver conmigo”, “este borrador no me gusta, pero sí me gusta este personaje y lo que intenta lograr porque se relaciona con lo que la imagen generadora provoca en mí”, “este borrador se aleja demasiado de los otros borradores que he escrito, por más que intente, no logro encontrar puntos de conexión”, etc. En resumen, eran expresiones que se agrupaban en tres preguntas: ¿Qué elementos de este borrador se relaciona de manera más precisa con lo que la imagen generadora provoca en mí y cuáles se alejan totalmente? ¿Qué elementos de este borrador pueden tener un mayor potencial de desarrollo en cuanto a fábula/conflicto? ¿Qué elementos de este borrador tienen algún punto de conexión con los demás borradores que habían surgido?

Una vez descubiertas, a través del proceso descrito anteriormente, las situaciones y personajes iniciales surgidos de los elementos de los borradores que se quedaron, se postuló una hipótesis del contexto inicial de la fábula (dos amigos, uno sumergido en su sensación de fracaso y la otra con un dolor que le quemaba terriblemente por dentro, que emprenden un viaje a la selva), y una idea de la catástrofe que podría suceder (una explosión que ocasionaría la muerte de uno de los hermanos). El viaje a la selva fue elegido porque quería que los personajes estuviesen solos en un lugar desconocido/no cotidiano. Además, tenía una imagen que me gustaba: los dos amigos cayéndose de su auto a un bosque. Esta catástrofe finalmente

fue reemplazada por la idea de la explosión que se relacionaba más con el elemento del fuego que estaba explorando, además que iba muy bien con la imagen de un bosque quemándose. Cabe resaltar que plantear una catástrofe era un punto esencial dentro de mi proceso creativo; considero que la catástrofe es fundamental para concentrar y expresar el valor discursivo/poético de una obra. Como menciona Maza, la catástrofe es “el punto más inquietante y de más atractivo para el espectador, el momento en que la identificación con la ficción es mayor, quizás el momento donde la Poética describe la expurgación de los sentimientos de compasión y terror” (Maza & Batlle, 2008, p. 16). Asimismo, esta generación de dolor/incomodidad/cuestionamiento en el espectador me parece importante puesto que permite “lograr una desestabilización del yo (...) incitándolos a cuestionarse los criterios de la ética tradicional” (Maza & Batlle, 2008, p. 18).

En este punto aún no se tenía definida la fábula completa; sin embargo, la hipótesis del contexto inicial, y los personajes y situaciones que habían sido seleccionados del proceso anterior fueron suficientes para ir construyendo las escenas que completarían la fábula final. Este proceso, sin embargo, también supuso la escritura de fragmentos que se iban descartando o transformando hasta consolidar la obra final. De esta manera, se exploraron distintos cuadros, a través del propio ejercicio de escritura, y, por tanto, distintas posibilidades de fábula. El criterio principal para seleccionar los cuadros que quedaban fue el nivel de coherencia (en cuanto a tema y fábula) con el contexto e imagen inicial, así como el potencial de desarrollo que percibía en ellos (si es que podía imaginar cómo seguir desarrollando esa situación o no). Por ejemplo, una de las rutas que tomó la fábula fue la figura de un “viejo” que narraba cómo había presenciado la catástrofe:

VIEJO. Yo solo estaba orinando. En el bosque, sí, en el bosque, al fondo. ¿Por qué? Porque no quería que nadie me viera pues. No iba orinar ahí en la carretera frente a todo el mundo. No. Qué vergüenza, y una falta de respeto



AMIGA. ¿En qué estás -ah?

CHICO. Nada.

AMIGA. ¿Te da miedo el bosque?

CHICO. No.

AMIGA. Pues debería. Dicen que aquí vive el Chullachaqui.

CHICO. ¿Qué es eso?

AMIGA. Es un duende-demonio. Chiquito. Dicen que es de este tamaño.

CHICO. Ah. Ya pes. Me lo mecho.

AMIGA. Oye, no. No digas eso. Te puede estar escuchando.

CHICO. ¿Enserio crees en eso?

AMIGA. Mmmm...

CHICO. Bueno, creo que es todo. Acá hay que poner la carpa.

AMIGA. Asu... ¿Estás seguro que no quieres ir a un hotel?

CHICO. Ya te dije, no vamos a llegar. Hemos gastado demasiado.

AMIGA. ¿Y en el carro? Durmamos en el carro.

CHICO. No. ¿Dónde quedó la aventura? Para algo hemos traído la carpa ¿no?

AMIGA. Ya. Es que hace frío.

CHICO. Para eso está la fogata (ver anexo 5)

La catástrofe y sus motivos requerían una relación más desgastada (menos amical y comunicativa), casi muerta, pero que, a pesar de eso, aún exista, convivan y se quieran. Por ello, se optó por que tuvieran vínculo más fuerte (por el cual no pudieran separarse tan fácilmente), y más antiguo, quizás desde la misma infancia por lo que decidí que sean hermanos, más que amigos. Asimismo, se notó una falta de urgencia en su viaje a la selva que le quitaba peso a sus acciones, por tanto, decidí que en vez de un viaje hayan huido de su

hogar debido al “infierno” que vivían en él. Esto último se relacionaba bastante con la idea de que la chica “vivía un infierno por dentro”.

De esta manera, luego de considerar varias hipótesis de cuadros y sus respectivas modificaciones, se logró definir la anécdota completa: dos hermanos que, luego de fugarse de su hogar, pasan la noche en un bosque, donde la hermana menor muere producto de un incendio provocado por ella misma. A partir de esto, se fueron reescribiendo los cuadros para que encajen bien con la anécdota final. Los criterios para esta reescritura fueron la dosificación de la información, la claridad de las acciones, la coherencia en el desarrollo de cada personaje, la repetición de “motivos” temáticos en cada escena, la acentuación de los antecedentes y consecuencias de la anécdota, entre otros.

Desde el primer momento tenía en claro que quería experimentar con los procedimientos rapsódicos como la fragmentación, la hibridación heterogénea y la voz rapsódica con el objetivo de que dialoguen, desde la creación, con la fábula, discurso y estructura de la obra. Por ello, desde el inicio, se exploró con las ideas de “islas” o situaciones relativamente autónomas (fragmentación), con mezclas heterogéneas de distintos modos como lo épico, dramático y lírico (hibridación heterogénea), y con la presencia de una voz bajo la cual se articule, narre, comente o modifique, incluso, la fábula acontecida (voz rapsódica). Así, se constituyó un proceso en el cual las formas y el fondo de la obra fueron de la mano desde las primeras exploraciones hasta la composición final de la partitura.

De esta manera, por ejemplo, los borradores producto de la exploración con la imagen generadora fueron bocetos de escenas heterogéneas en cuanto a situaciones, personajes, o formas. Esta heterogeneidad inicial se mantuvo y se fueron esclareciendo tres “islas” claramente marcadas. Una isla que daba cuenta del viaje de los hermanos, la otra en la que aparecía el Viejo y, por último, una tercera de solo voces comentando la anécdota. Entonces, al organizar el relato se hacía evidente una fragmentación del mismo en la que un cuadro no

conllevara causalmente a otro, sino que se alternaban situaciones distintas de cada isla; como se puede observar en la tabla 1:

**Tabla 1**

*Relación de islas en los cuadros de Quimera*

<b>Cuadros</b>	<b>Islas</b>
1	Primera isla: Felipe y Fernanda
2	Segunda isla: El viejo
3	Tercera isla: Enunciadores inciertos
4	Conteo
5	Primera isla: Felipe y Fernanda
6	Segunda isla: El viejo
7	Tercera isla: Enunciadores inciertos
8	Conteo
9	Primera isla: Felipe y Fernanda
10	Primera isla: Felipe y Fernanda
11	Segunda isla: El viejo
12	Tercera isla: Enunciadores inciertos
13	Conteo
14	Primera isla: Felipe y Fernanda
15	Segunda isla: El viejo
16	Primera isla: Felipe y Fernanda
17	Catástrofe: Mezcla de las tres islas
18	Fernanda y sus muñecas
19	Felipe y el viejo
20	Primera isla: Felipe y Fernanda

*Nota: La tabla representa la división de la obra Quimera por cuadros y las islas que se desarrollan en cada una.*

Esta fragmentación conlleva un significado en el relato (que será descrito a mayor profundidad en el siguiente capítulo) que es la manifestación de la desarticulación de la identidad del Viejo. Así, la escritura fragmentada era motivada por la idea de que la anécdota sea percibida/relatada desde distintos ámbitos/enunciadores (bajo la idea de que la realidad no es una, sino de la perspectiva de quien la mire). Para mí era importante manifestar la desarticulación del sujeto del Viejo en tres partes con sus perspectivas particulares: Felipe como el que vive la anécdota en presente, el Viejo como quien la observa retrospectivamente desde el futuro, y las voces internas del Viejo que se desprenden de él para culparlo/atormentarlo. Así, la fragmentación me sirvió para retratar este contraste de perspectivas que evidenciaban cómo “vivía” la catástrofe el personaje de Felipe/Viejo en distintos momentos (y así sus semejanzas y diferencias) y la lucha interna que acontecía en su interior (mediante las voces). De esta manera, organice la trama de manera que cada cuadro

represente una mirada distinta e incompleta sobre lo que acontecía y que iba cobrando un significado en conjunto a medida que avanzaba la obra. Por ello, intercalaba cada isla para que la fábula sea, poco a poco, construida (y presentada al público) bajo esta diferencia (y complementariedad) entre sus miradas. Por último, establecí un orden en el cual las escenas de los hermanos (que avanzaban dramáticamente hacia la catástrofe) eran seguidas por las escenas del Viejo (que retrocedían épicamente hacia ella) para que en la estructura también esté representado esta “carrera” del Viejo para cambiar su pasado (en la cual llega tarde). Asimismo, en cada fragmento que escribía exploraba no solo el conflicto dramático sino también expresiones épicas o líricas que consideraba podían tener un sentido con el fondo de la obra. Por ejemplo, en esta escena, Felipe le pregunta constantemente a Fernanda el tiempo que falta para llegar al destino, y en un momento, Fernanda expresa el conteo que hace en su cabeza:

FELIPE. Los pies, los pies, Fernanda, por favor.

FERNANDA. Seis.

FELIPE. No puede ser.

*Silencio.*

FELIPE. Los-

FERNANDA. Cinco.

FELIPE. Mierda.

*Silencio.*

FERNANDA. Cuatro horas y cincuenta minutos

Cuatro horas y cuarenta y cinco minutos

Cuatro horas y cuarenta y tres minutos

Cuatro horas y cuarenta y dos minutos

Cuatro horas y cuarenta y dos minutos con treinta segundos

Cuatro horas y cuarenta y dos minutos con veintisiete segundos

Cuatro horas y cuarenta y dos minutos con veintise--

FELIPE. ¡Los pies!

¿Cuánto?

FERNANDA. Cuatro horas y cuarenta minutos.

FELIPE. Mierda, no llegamos. (ver anexo 4)

Esta intimidad de Fernanda que se hace presente no la escucha Felipe, quien está estresado por llegar antes que anochezca a su lugar de destino. Yo, antes de escribir esta escena, ya sabía que quería expresar la profunda ansiedad de Fernanda que no era atendida por su hermano Felipe. Por ello utilicé conscientemente este recurso de la exposición de lo íntimo para dar a entender esta situación. Asimismo, en otra escena, Felipe está describiendo lo que podría ser un sueño o un recuerdo (que son los antecedentes a una carrera de bicicleta), hasta que Fernanda lo interrumpe y lo trae al presente dramático:

FELIPE. El sol encima mío. Estoy de pie, en la pista, al inicio de la cuadra.

Frente a mí está mi calle. Esa calle de mi barrio en la cual he jugado con mis amigos tantas veces. A las escondidas, a las chapadas, al trompo. Y a las carreritas también. Como ahora. La carrera va a empezar. Mis amigos están a

mi lado. Ríen. Se estiran. Apuestan. Nadie quiere ser el último. Yo estoy confiado. Siempre he sido el más rápido. El primero. A pesar de ser el más pequeño, siempre he sido el primero. Mis piernas se mueven a una velocidad increíble. Yo confío mucho en ellas, en mi capacidad para-

FERNANDA. Felipe.

FELIPE. ... ¿Qué?

FERNANDA. ¿Me puedes tomar una foto?... Aquí, con este árbol.

FELIPE. No-no- ahora no (ver anexo 4)

Aquí hice uso de la descripción y la combiné con una réplica dramática para expresar cómo Fernanda interrumpe y frustra los momentos de ensueño de Felipe. De esta manera, cada expresión épica/lírica así como los otros procedimientos fueron utilizados conscientemente para establecer significados puntuales en cada cuadro y que se relacionaran con el fondo/relato de la obra. Este análisis sobre el procedimiento rapsódico y su función respecto al contenido será exployado a profundidad en el próximo capítulo.

Por último, establecí a la voz rapsódica en el personaje del Viejo como este sujeto que articula/comenta el relato, pero que también conlleva una acción. Así escribí fragmentos en las que comenta su situación directamente con el público, pero que también tiene un objetivo importante: volver al pasado para evitar la catástrofe. Como narrador, se encuentra en el escenario relatando los acontecimientos pasados (la catástrofe de los hermanos y la suya):

VIEJO. (...) Yo no nací así, amorfo y cojo. Yo antes corría libre, veloz, en compañía. Pero una maldita piedra me hizo caer y rodar y rodar y rodar... Y cuando tuve las fuerzas suficientes para parar, para pararme, aún con el tobillo torcido, revienta en mi rostro la gran catástrofe y me veo obligado a huir, a correr,

a emprender un escape frenético que termina por deformarme el pie. Pues nunca volví a parar, ni el descanso ni la asistencia eran opciones para mí (ver anexo 4)

Por otro lado, como personaje, está realizando un viaje imposible hacia el pasado para detener la catástrofe que ya aconteció

VIEJO. (...) Realidad, realidad... escupo en la realidad. Yo soy más fuerte que eso, más fuerte que mis piernas y mi mente. Yo no seré burlado, arruinado de esta manera. Yo rechazo mi condena, niego mi desgracia, me zurro en mi fortuna. Yo desafío a todas las leyes, a todos los dioses, yo le doy la vuelta a mi destino, a nuestro destino, y así, recorro vuelta atrás deshaciendo cada tropiezo, cada desliz, cada caída, hasta llegar al final, al comienzo, cuando nuestros pies eran de niños y no había nada que temer (ver anexo 4)

Asimismo, establecí una correspondencia entre la naturaleza rapsódica del personaje con lo que sucedía en la fábula. Al ser un sujeto épico, establecí que los cuadros de los hermanos (así como el de las voces) partían de él; es decir que toda la obra era producto de sus fantasías/recuerdos, como si fuera “soñar despierto” en donde él podía tener la potestad (la acción) de cambiar su pasado. Entonces, luego de la catástrofe, como no lo consigue (dado que ni en su propia fantasía es capaz de controlar su destino), termina “desapareciendo” y es Felipe quien toma la batuta de sujeto rapsódico al comentar al público su intento de cambiar

el pasado (se vuelve el Viejo); así se forma un círculo eterno en el cual Felipe/Viejo representan constantemente su historia para poder cambiarla (y nunca pueden). De esta manera, llegué a la escena final en la cual el personaje de Fernanda hace un intento de romper este círculo (de representación):

FERNANDA. No más promesas. Ya no hay mañana. Déjame descansar.

FELIPE. No. Regresaré. Regresaremos.

FERNANDA. Ya no hay vuelta atrás.

FELIPE. Estoy volviendo.

FERNANDA. Basta. Acaba ya con esta representación.

FELIPE. Yo rechazo mi condena, niego mi desgracia, yo le doy la vuelta mi-

FERNANDA. Tus palabras no valen nada. Están dichas en otro tiempo, en otra realidad.

FELIPE. Algo tienen que valer.

FERNANDA. Para ti, no para mí. Pero, aun así, no es real. Solo cobran valor en tu ficción.

FELIPE. ¿Y qué hago? ¿Entonces qué hago? ¿Me resigno? ¿Me mutilo? ¿Me evaporo?

FERNANDA. En mí no encontrarás respuesta.

FELIPE. ¿Cuál es? Dímelas.

FERNANDA. Si quieres que lo diga yo tienes que concebirla tú. Tú eres el que pone las palabras en mi boca. Yo solo existo porque tú me das vida (ver anexo 4)

Aquí hay un último conflicto en el cual la representación de Fernanda se revela y escapa de su relato épico para confrontar a Felipe/Viejo y hacerle notar su intento inútil/egoísta de seguir reviviendo su pasado para poder cambiarlo. La obra termina con

Felipe aceptando el carácter artificial de la fábula, pero indicando que es algo que no puede dejar de hacer (dado la culpa que lo asecha). Finalmente, este hecho imposible de cambiar un pasado (dado que en la vida real no se puede) junto con la idea de que el viejo se considera a sí mismo como un ser monstruoso (por la culpa que siente) le dieron nombre a la obra:

*Quimera.*

## **2.2. Análisis de procedimientos rapsódicos respecto a sus contenidos**

### **2.2.1. Objetivo**

Analizar cómo los procedimientos rapsódicos se relacionan con el relato y discurso de la obra *Quimera*. Es decir, analizar cómo estos procedimientos, por sus formas, cobran significados dentro de la fábula o permiten expresar contenidos esenciales de la misma.

### **2.2.2. Método**

Basado en el artículo “La segmentación del texto dramático” de Carles Batlle, que postula una guía para analizar textos clásicos o contemporáneos (como la rapsodia). En esta guía Batlle propone, luego de analizar en un nivel macro la relación entre la estructura y la fábula, dividir en microsecuencias el texto con el fin de definir “lo que sucede” en cada fragmento y establecer hipótesis de recepción en cada uno de ellos. De esta manera, en mi análisis será dividido en dos grandes secciones: procedimientos que operan en la composición de la obra a un nivel macro (relación entre la estructura y la fábula) y procedimientos que operan de manera puntual en cada cuadro (microsegmentos). En ambas secciones se analizarán cómo los procedimientos rapsódicos se manifiestan en la obra, los contenidos (en tanto relato/discurso) que logran expresar gracias a su forma y la interpretación (hipótesis de recepción inscritas desde la dramaturgia) de la forma del procedimiento en relación con el

fondo. Además, en el análisis del nivel micro se hará una descripción de cada cuadro (“lo que sucede) para contextualizar el uso de los procedimientos en ellos.

## **2.3. Análisis de las posibilidades de representación a partir de los procedimientos rapsódicos**

### **2.3.1. Objetivo**

El objetivo es constatar si es que los procedimientos rapsódicos contribuyeron a generar distintas posibilidades de interpretación/representación y de ser así, analizar cómo es que su forma generó esta apertura. Asimismo, se hace necesario observar si las posibilidades de representación/interpretación trastocan o no el “espíritu” o sentido/relato esencial de la obra. Este punto es importante dado que la obra postula a ser considerada por los participantes como una partitura, que, si bien busca la apertura en el sentido/representación y, por tanto, una cierta autonomía de la escena, también posee una estructura un espíritu plasmado desde la dramaturgia que pretender ser respetado (para no ser reducido a un material posdramático).

Cabe resaltar que en esta investigación se está tomando lo posdramático en su acepción de textualidad; en este sentido, el texto es posdramático si es que es un “material” (sin modelos de representación) o se lo convierte en un material si es que el texto (que si posee modelo de representación) es despojado/desarticulado/desaparecido/transformado (es decir, es reducido a un material). Como menciona Batlle:

Lehmann se entretiene a diferenciar una “textualidad dramática” y otra de “posdramática”. ¿Se puede hacer teatro posdramático con textos dramáticos? Repitámoslo: sí, sólo habrá que deshacer la plantilla y los “modelos” de representación implícitos en el texto; es decir, usar la palabra como “material”.

Por otro lado, se supone que la “textualidad (directamente) posdramática” está conformada por “textos-material” (Batlle, 2015, p. 2).

Por ello, para verificar que el texto no sea tratado como un material posdramático (dado que en la tesis se busca explorar el texto como partitura), se es necesario verificar si las distintas posibilidades de representación o interpretación de *Quimera* trastocaron o no el espíritu del mismo. Esto no quiero decir que yo, como autor, tenga un modelo de representación que pretendo que se respete en escena; al contrario, debido a la apertura que intenté plasmar en el texto, espero que las concreciones escénicas del mismo, así como sus interpretaciones varíen y sean distintas a las que a mi se me puedan ocurrir. Sin embargo, lo que quiero probar en esta sección es si es que estas distintas concreciones e interpretaciones (si es que se dan) anularon el espíritu esencial de la obra o no. Es decir, si el texto (y su espíritu) fue desarticulado/deformado completamente (como un material), o si mantuvo este espíritu a pesar de las diversas posibilidades de representación/interpretación (como una partitura con modelos de representación abiertos que, a pesar de que pretenda mantener un espíritu plasmado desde la dramaturgia, logra convivir con la autonomía de la escena contemporánea).

### **2.3.2. Método**

Para esta sección se realizará un cuestionario a tres participantes con el objetivo de recoger las diversas posibilidades de interpretación o representación que ellos plantearon a partir del texto. El cuestionario mencionado está dividido en tres secciones. La primera (ver anexo 1) busca recoger las primeras impresiones e interpretaciones del lector acerca de la obra en general; la segunda (ver anexo 2) busca que el lector asuma una posición de posible director(a) de la obra y plantee un discurso/relato/estética general; por último, el tercer cuestionario (ver anexo 3) busca que el participante plasme posibilidades virtuales de representación de una selección de fragmentos de la obra *Quimera*. Luego, a partir de las

respuestas se contrastarán y analizarán las respuestas para vislumbrar cuáles de estas posibilidades de interpretación/representación se generaron a partir de los procedimientos rapsódicos y porqué. Además, se verificará si es que las posibilidades de representación/interpretación trastocaron o no el “espíritu” de *Quimera*.

### **2.3.3. Selección de participantes**

Los participantes elegidos para rellenar el cuestionario son tres egresados de la carrera de Creación y Producción Escénica de la PUCP: Gabriela Rojas, Analucía Rodríguez y Miguel Seminario. Los tres son directores que, si bien poseen intereses/particularidades artísticas que los diferencian, manejan (hasta cierto punto) lenguajes estéticos/discursivos similares al haber compartido una formación en común. Considero que esta leve semejanza es importante dado que permitirá comprobar de mejor manera la apertura del texto; es decir, si se generan distintas posibilidades de interpretación/representación, se podría deducir que esto se produce más por las propias características “abiertas” del texto que por las diferencias artísticas de cada participante. Asimismo, son personas que dado sus conocimientos y experiencia podrían resolver satisfactoriamente las preguntas realizadas por el cuestionario en cuanto a formular una propuesta estética/discursiva coherente con sus planteamientos escénicos.

### Capítulo 3. Diálogo entre los mecanismos rapsódicos y sus contenidos

Esta sección será dividida en dos partes. En primer lugar, se realizará un análisis a nivel macro. En este se observará la naturaleza de la partitura, así como algunos procedimientos rapsódicos aplicados en él. Luego, en la segunda parte, se analizará a un nivel más específico los procedimientos rapsódicos aplicados en cada uno de los cuadros y su relación con el contenido.

#### 3.1. Nivel macro

##### 3.1.1. Voz rapsódica

A nivel macro se puede observar la presencia de una voz rapsódica. *Quimera* no es un drama absoluto. El drama no es presentado de manera primigenia, como si fuera el reemplazo de la vida real, sino a partir del filtro de una mirada: la del viejo. El drama es constantemente comentado, narrado y organizado por él. Szondi diría que es un sujeto épico, sin embargo, este personaje también toma acción en la fábula (modificar su pasado), por ello, se asocia más a la idea del sujeto rapsódico de Sarrazac, a saber: un personaje épico y dramático a la vez.

De esta manera, las escenas dramáticas mostradas, así como su orden, están determinadas por la mirada del viejo. El público asiste a un recuento de su pasado, de sus recuerdos y también de sus fantasías y pesadillas. La historia de los hermanos en el bosque, así como los saltos de tiempo al pasado y, los viajes hacia otras dimensiones más oníricas forman parte y, se explican por esto. Es un drama filtrado. El viejo no puede dejar de recordar ese pasado del que siente tanta culpa y del cual, involuntariamente, lo mezcla con otros momentos o situaciones producto de su imaginación. Incluso, las escenas de los enunciadores inciertos, pueden ser explicadas como voces en la cabeza del viejo que están torturándolo, culpándolo constantemente. Así también, los momentos en las que Fernanda

revela su interior podrían ser suposiciones del Viejo, que desde un futuro logra (o cree lograr) ver o entender lo que sentía su hermana cuando estaba viva.

El drama es constantemente interrumpido por la voz del viejo quien comenta su situación al público. Él abre la escena y presenta la fábula. Sin embargo, en cada aparición también se revela su acción de volver a ese pasado y modificarlo. Es por ello, que no es un personaje épico totalmente. Su voz no está dominada (no controla todo su relato cual demiurgo), su naturaleza dramática genera que esté inmerso (y vulnerable) en aquello que narra: él es testigo y actor. El autor está presente en él en la medida en que es utilizado como portavoz de un sujeto que organiza (y comenta) el relato, pero también “desaparece” cuando el personaje reclama su independencia dramática con el objetivo de cumplir su acción.

El viejo es un sujeto rapsódico, porque se sale del drama para contarnos de él, organiza y filtra el relato, pero también están inmerso en el drama. No es una voz que controla, un sujeto divino, que mueve las piezas, sino tiene una perspectiva limitada, parcial, subjetiva, que no logra controlar/comprender/narrar completamente el drama acontecido. Es una obra filtrada por el sujeto épico. El viejo entonces, funciona como una proyección del rol del dramaturgo; el dramaturgo está componiendo a través de él.

### **3.1.2. Fragmentación y montaje**

La voz rapsódica como proyección del rol del dramaturgo también aparece como gesto por la manera en que está compuesta la trama. Esta no es presentada como en la vida real ni pretende generar una ilusión (mimética) de ella. Es un drama que expone una manipulación del autor gracias a su carácter fragmentado y al montaje. La fábula está fragmentada a propósito por el autor y esa fragmentación expresa un sentido. Por ello, *Quimera* está compuesta por cuadros, relativamente autónomos, y no por escenas, que supondrían una lógica más causal y lineal entre ellas. En la primera escena, por ejemplo, se presenta la relación de los hermanos y en la segunda, sin un motivo de causalidad, aparece el

Viejo que incluso parece estar en otro código y universo (mientras los hermanos se expresan dramáticamente entre ellos, el viejo comenta épicamente al público su situación). Y así, en la tercera escena, aparecen otros personajes sin nombre que comentan una situación que, aparentemente, es completamente ajena a lo que se ha ido revelando en las escenas anteriores.

La composición por cuadros de la obra presenta entonces, aparentemente, universos, acciones, distintas simultáneamente, pero a lo largo de la pieza, irán cobrando sentidos mutuos y relaciones entre ellos. El espectador podrá observar como los cuadros tienen temas, personajes, y situaciones en común, e intentará recomponer un relato que los incorpore. Esta recomposición del relato por parte del espectador no solo se da a partir de las relaciones temáticas/situacionales entre ellos, sino también por el sujeto rapsódico: el viejo. De hecho, esta fragmentación es explicada (y ordenada por él). Como se mencionó anteriormente, los distintos cuadros son filtrados (y transformados) por la perspectiva del viejo. Él, como sujeto épico comenta y organiza los demás cuadros, pero también como sujeto dramático intenta librarse de la culpa que siente y modificar su pasado. Esta acción está constantemente interrumpida por sus recuerdos (las escenas de los hermanos antes de la catástrofe) y por las voces acusadoras que lo asechan y persiguen (los enunciadores inciertos). Así, la forma fragmentada corresponde a la manera en la que opera la mente del viejo.

Bajo esta perspectiva, se puede establecer tres divisiones importantes en los cuadros: los cuadros referidos a los recuerdos (escenas de los hermanos), los cuadros en las que aparece el viejo como sujeto rapsódico, y los cuadros en las que se manifiestan las voces (los enunciadores inciertos). Estas tres islas manifiestan una pluralidad de perspectivas de una misma situación: la catástrofe en la que muere Fernanda. Y están ordenadas, montadas, por el autor de manera que a lo largo de la pieza se acerquen y unan en la catástrofe. La tabla 1, vista anteriormente, grafica la composición de la obra y la distribución de los fragmentos en

las tres islas descritas (y otros cuadros independientes). A continuación, se hará una descripción de cada isla y la manera en la que se unen:

### **Primera isla: Felipe y Fernanda**

La primera isla, predominantemente dramática, es la situación de los hermanos y su progresión hacia la catástrofe. En este sentido, se construyeron acciones en conflicto para cada personaje que avanzan linealmente hacia un desenlace. Dicho conflicto reside en el deseo urgente del hermano (Felipe) de llegar a su destino (a sus metas) en contraposición con la necesidad de auxilio y cariño que requiere su hermana (Fernanda). En su primera escena, se observa el viaje en auto de los hermanos, Felipe y Fernanda, hacia su destino; en la segunda, la parada que hacen en el bosque para descansar y su discusión sobre quedarse o no; en la tercera, cuando ya hicieron la fogata y Felipe quiere dormir; en la cuarta, cuando Fernanda se quema el pie y le pide ayuda a Felipe; en la quinta, cuando Felipe y Fernanda se pelean, lo que ocasiona que Felipe se vaya; y en la sexta, cuando Felipe regresa al escuchar los gritos Fernanda que se incendia.

Esta isla corresponde al drama ya acontecido, filtrado bajo la mirada del sujeto épico: El viejo. Al ser sus recuerdos, se permiten ciertas licencias poéticas como la alteración del tiempo, la confusión/mezcla de momentos, la revelación de lo íntimo, la exposición del sueño, la coralidad, la descripción de situaciones pasadas/imaginarias, etc. Todos estos recursos serán explicado y analizados más adelante.

### **Segunda isla: el viejo**

La segunda isla, predominantemente épica, la encarna el personaje del viejo, quien narra, describe y comenta su situación: esta situación caracterizada por su soledad y una gran culpa que lo martiriza se instaura en el futuro, en un lugar incierto, muchos años después de la catástrofe del bosque. El público irá descubriendo poco a poco que el viejo es Felipe (de

viejo). En esta isla, a diferencia de la primera, el diálogo no es lateral (entre personajes), sino que rompe la cuarta pared para dirigirse al público presente. Asimismo, su espacio escapa al de los personajes de Fernanda y Felipe para situarse en un espacio metafísico que alterna entre el limbo (como un fantasma) y el lugar que comparte con el espectador (como un narrador):

Como ya se mencionó, el viejo es un sujeto rapsódico que reúne todos los demás fragmentos de la obra y los presenta bajo su perspectiva. En la obra se puede inferir que las situaciones dramáticas presentadas, así como los enunciadores inciertos provienen de él (de sus recuerdos o pensamientos). Esto justifica los constantes cambios de tiempo analizados anteriormente (una confusión o actualización de sus recuerdos), la exposición de lo íntimo (los sueños de Felipe, los enunciadores inciertos como las voces de su cabeza) así como el hecho (imposible) de tratar de incidir en su pasado. Asimismo, al ser un sujeto rapsódico, toma la posición de sujeto épico y personaje a la vez. Como sujeto épico, se encuentra en el escenario comentando al público en retrospectiva refiriéndose a los acontecimientos pasados (la catástrofe de los hermanos y la suya). Por otro lado, como personaje, está realizando un viaje hacia el pasado para detener la catástrofe que ya aconteció.

### **Tercera isla: Enunciadores inciertos**

Y la tercera isla, son voces, enunciadores inciertos que comentan la fábula que se va a revelar, y expresaban, de una manera lírica, incluso coral, sus opiniones o sensaciones respecto a esta. Su presencia es muy importante puesto que por un lado generan una sensación de intriga (ellos advierten al público desde un inicio de una situación catastrófica y de la idea de un culpable), y por el otro tienen una incidencia dramática al representar las voces que atormentan tanto al Viejo/Felipe como a Fernanda (cuando se queda sola en el bosque).

- Somos incontrolables

- Despiadados
- Exhaustivos
- Inagotables
- Impecables
- Mientras nosotros estemos/
- El no podrá escapar
- A donde quiera que vaya/
- Ahí estaremos
- El culpable tiene que pagar
- Y nosotros nos encargaremos de eso
- Ahora solo/
- Hay que seguir sus huellas
- ¡Vamos! (ver anexo 4)

### **Archipiélago**

Las islas, sin embargo, a lo largo de la obra, se van relacionando cada vez más formando un archipiélago. Esta sensación de unidad es dada por dos motivos: por los motivos temáticos que se repiten y por la articulación que genera el sujeto rapsódico. Los motivos temáticos que se repiten en las tres islas son “*quimera*”, “pies”, “carrera”, “culpa”, “fuego”, etc. Asimismo, el viejo los articula en su relato. Los comentarios que hace al público sobre su situación expresan su deseo de modificar su pasado. El pasado es presentado al público a modo de sus recuerdos. Y los enunciadores inciertos se añaden como pensamientos/voces que lo persiguen y asechan. Las tres islas, así, refieren a una misma situación: la catástrofe en la que muere su hermana. La primera isla avanza dramáticamente hacia este; la segunda, retrocede mediante el relato del viejo (y su intento de modificar el pasado); y la tercera, las voces, persiguen el viaje del viejo, lo culpan y recuerdan constantemente su desgracia, y se

convierten en las voces que asechan a su hermana en la catástrofe. El viejo no puede ganarles a estas voces, por lo que siempre llegan antes que él a este momento que no puede cambiar.

FELIPE. La meta está tan cerca...

FERNANDA. 19...

- No responde
- Pero no me importa
- La toco
- La abrazo
- La caliente
- A la niña
- A la chica

FELIPE. Cuando termine, volveré, te lo juro, cuando triunfe, volveré y-

*Silencio.*

- La niña
- La chica
- Se quedó muda
- Pero cuando acabo
- Solo cuando acabo
- Abre los ojos
- Y empieza a gritar

*Una muñeca quemándose.*

(...)

VIEJO. Ese grito. El mismo grito que aquella vez. No volví a tiempo, he llegado tarde de nuevo.

FELIPE. Me levanto a penas. Mi tobillo inflamado, torcido. Pero igual corro hacia la fogata, vuelvo, es mi hermana la que grita.

VIEJO. Volteo la cuadra y la veo. Está ahí, la niña, con su muñeca. Al verme, enmudece. Yo enmudezco también. Parece un fantasma, pero es ella, es ella.

FELIPE. ¿Qué habrá pasado? Sigo corriendo. Mi tobillo me mata, pero no me importa, mi hermana está en peligro.

VIEJO. La veo sufrir, sufre tanto. ¿Cómo no pude verlo antes? Debería arrancarme los ojos. No soporto verla así.

FELIPE. No veo casi nada, el humo me estropea la vista. Me guío por su voz y el olor a quemado (ver anexo 4)

### **3.1.3. Hibridación heterogénea**

En toda la obra se presentan mezclas heterogéneas: principalmente entre los modos dramáticos, líricos y épicos. Por ejemplo, en la primera isla, la de los hermanos, a pesar de ser predominantemente dramática está mezclada con expresiones épicas o líricas en las que los personajes se escapan del plano dramático (el bosque) para adentrarse en otros planos de realidad (el recuerdo, el sueño, su interior, el futuro, la realidad alternativa, lo metateatral). Por ejemplo, en esta escena, Felipe le pregunta constantemente a Fernanda el tiempo que falta para llegar al destino, y en un momento, Fernanda expresa el conteo que hace en su cabeza:

FELIPE. Los pies, los pies, Fernanda, por favor.

FERNANDA. Seis.

FELIPE. No puede ser.

*Silencio.*

FELIPE. Los-

FERNANDA. Cinco.

FELIPE. Mierda.

*Silencio.*

FERNANDA. Cuatro horas y cincuenta minutos

Cuatro horas y cuarenta y cinco minutos

Cuatro horas y cuarenta y tres minutos

Cuatro horas y cuarenta y dos minutos

Cuatro horas y cuarenta y dos minutos con treinta segundos

Cuatro horas y cuarenta y dos minutos con veintisiete segundos

Cuatro horas y cuarenta y dos minutos con veintise--

FELIPE. ¡Los pies!

¿Cuánto?

FERNANDA. Cuatro horas y cuarenta minutos.

FELIPE. Mierda, no llegamos (ver anexo 4)

Por otro lado, en la segunda isla, la del viejo, a pesar de ser predominantemente épica por el constante comentario/narración al público sobre su situación/vida, también hay una progresión dramática (una acción): su intento de retroceder en el pasado para modificarlo:

VIEJO. (...) Realidad, realidad... escupo en la realidad. Yo soy más fuerte que eso, más fuerte que mis piernas y mi mente. Yo no seré burlado, arruinado de esta manera. Yo rechazo mi condena, niego mi desgracia, me zurro en mi fortuna. Yo desafío a todas las leyes, a todos los dioses, yo le doy la vuelta a mi destino, a nuestro destino, y así, recorro vuelta atrás deshaciendo cada tropiezo, cada desliz, cada caída, hasta llegar al final, al comienzo, cuando nuestros pies eran de niños y no había nada que temer (ver anexo 4)

Finalmente, en la tercera isla, los enunciadores inciertos mutan constantemente entre expresiones líricas, épicas y dramáticas. Por una parte, están en acción que sería encontrar al “culpable” de la catástrofe e impedir la *Quimera* del Viejo.

- Hay que aceptarlo, capitán, se esfumó.
- No, teniente, no. Tiene que estar-
- Lejos. Debe ya estar muy lejos. Quizás ya cambió de identidad, rehízo su vida, dejó todo esto atrás-
- Imposible. Eso es imposible. El pasado no se borra.
- Pero, capitán, no me va a negar que existe la posibilidad-
- Mientras nosotros estemos, él no podrá escapar.
- Pero ya se escapó
- Bueno, puede escaparse, pero no esconderse.
- Pero ya se escondió
- ¿Dónde?
- ¡Eso es lo que no sabemos! (ver anexo 4)

Por otro lado, dejan su condición de personajes dramáticos, para convertirse en voces corales líricas/épicas que expresan un sentir respecto a la situación:

- Siento que el tiempo para nosotros no pasa, que somos un artificio, una ocurrencia recurrente
- Teniente...
- Somos producto de una culpa, del temor...
- Teniente...
- ¿Teniente? Un rol creado, hueco, mutante. Alguien piensa y luego existimos.
- ¡Teniente!
- Si, capitán.
- No se salga del papel. Acuérdesse de su lugar, su posición, su juramento. El culpable...
- Tiene que pagar.
- (...)
- Nosotros no lo vimos
- No, solo vimos a alguien desgarrado
- Agotado
- Abatido
- Destruído
- Hundido
- Arruinado
- Demolido
- Vimos a alguien viejo
- Lastimoso
- Desahuciado

- Desesperanzado
- Incurable
- Inútil
- Pero nunca imaginamos/
- Nunca...
- Aunque...
- ¿Qué?
- Quizás no fue él.
- Obvio que fue él. Sino porque hubiera huido.
- ¿Por el fuego?
- Por el fuego que el provocó.
- Tal vez el incendio fue un accidente y solo huyó por miedo
- Ya hubiera aparecido, se hubiera entregado.
- Es cierto. No ha dado la cara.
- Maldito.
- Quizás...
- ¿Qué?
- Quizás pudimos haber hecho algo (ver anexo 4)

Todos estos y demás recursos rapsódicos que aparecen en los otros cuadros serán explicados en la siguiente sección cuando se analice las expresiones rapsódicas en cada cuadro.

### 3.2.Nivel micro

#### Cuadro 1

En el primer cuadro se presenta a los personajes de Felipe y Fernanda; todavía no se sabe quiénes son ni el tipo de relación que tienen. Se sobreentiende, por los textos, que están en un auto hacia un rumbo aún desconocido y en el que están viajando ya muchas horas. Felipe consulta repetidamente a Fernanda cuánto falta para llegar y le recrimina que baje los pies. Fernanda se limita a contestar y, en un momento, expresa el conteo de las horas que hace en su cabeza y que Felipe, parece no escuchar. Al parecer, Felipe quiere llegar rápido al destino, mientras que Fernanda está ensimismada en sus pensamientos. Entre el inicio del cuadro y el final han transcurrido diez horas y todavía no llegan al destino, Felipe se nota más exasperado y Fernanda más ansiosa. Felipe finalmente menciona que no van a llegar. Se logra observar una cierta distancia/apatía entre ambos, sobretodo de Felipe hacia Fernanda por la forma seca y dura en la que le habla, y un retraimiento de Fernanda asociado a una ansiedad interna. En este cuadro se pueden observar dos procedimientos rapsódicos: la alteración del tiempo y la exposición de lo íntimo.

### ***Alteración del tiempo***

La alteración del tiempo es expresada gracias al conteo que realiza Fernanda y los silencios. Estos provocan saltos de tiempo y se observa una repetición. Primero, Felipe recrimina a Fernanda de que baje los pies, luego le pregunta cuanto falta, a lo que Fernanda responde y se produce un silencio. Luego, se repite la misma figura, en la que a través de la respuesta de Fernanda se puede constatar de cuánto tiempo ha pasado. Esta repetición, sin embargo, no es uniforme. La recriminación y pregunta de Felipe se van acortando, así como su exasperación, hasta que se llega a un momento en la que Fernanda, cuando responde el tiempo que falta, expresa un conteo que incluye minutos y segundos, y en donde el tiempo parece ajustarse al interior de Fernanda.

El procedimiento permite, por un lado, que el viaje en el carro (que en la fábula serían de diez horas) transcurra en cuestión de segundos frente al público. De esta manera, se puede

observar en un corto periodo de tiempo la monotonía fría y dura de la relación de los dos hermanos, así como la recurrencia a expresiones que los empieza a caracterizar: el apuro/urgencia/desesperación de Felipe para llegar a la meta y el conteo incesante de Fernanda para controlar sus impulsos. Y por otro lado, establece la convención de que el tiempo de la obra no concuerdan con la del mundo cotidiano, sino que se rigen bajo otras lógicas.

FELIPE. Baja los pies.

¿Cuánto falta?

FERNANDA. Quince horas.

*Silencio.*

FELIPE. Los pies.

¿Cuánto falta?

FERNANDA. Once horas.

*Silencio.*

FELIPE. ¡Fernanda! Los pies.

¿Cuán-

FERNANDA. Ocho.

FELIPE. ¿Ocho? (ver anexo 4)

### *Exposición de lo íntimo*

La exposición de lo íntimo se expresa cuando Fernanda manifiesta el conteo que realiza en su cabeza. Al principio, parece estar respondiendo a las réplicas de Felipe, hasta que, en un momento, empieza a verbalizar el incesante conteo (con segundos incluso) que se desarrolla en su interior. Este conteo no es percibido por Felipe, y, por tanto, se escapa del espacio dramático en el que están. La expresión, que solo la escucha el público, establece un paralelo entre las réplicas dramáticas de Felipe y el interior de Fernanda. Esto permite, por un lado, observar una ansiedad que Fernanda intenta controlar, y por otro, la falta de escucha de Felipe hacia lo que le sucede a su hermana, a quién solo recrimina.

FERNANDA. Cinco.

FELIPE. Mierda.

*Silencio.*

FERNANDA. Cuatro horas y cincuenta minutos

Cuatro horas y cuarenta y cinco minutos

Cuatro horas y cuarenta y tres minutos

Cuatro horas y cuarenta y dos minutos

Cuatro horas y cuarenta y dos minutos con treinta segundos

Cuatro horas y cuarenta y dos minutos con veintisiete segundos

Cuatro horas y cuarenta y dos minutos con veintise--

FELIPE. ¡Los pies!

¿Cuánto?

FERNANDA. Cuatro horas y cuarenta minutos.

FELIPE. Mierda, no llegamos (ver anexo 4)

## **Cuadro 2**

En este cuadro hace aparición el Viejo. El Viejo habla directamente al público, conoce su existencia. El espacio en el que se encuentra es desconocido y difuso, el mismo lo dice. Por un lado, pareciera estar en el escenario hablándole al público, pero, por otro lado, está en un universo creado por su imaginación/recuerdos. Durante su monólogo, comenta al público su situación: de que está cerca a una meta que le ha llevado mucho tiempo/esfuerzo alcanzar. Al final del monólogo exclama su acción: “encontrar a alguien y salvarla”. Esto grafica el doble papel que tiene: como sujeto épico y dramático a la vez. En este cuadro se empieza a repetir un eje temático: las ansias por llegar a una meta (encarnados por el Viejo y Felipe). El recurso rapsódico que se establece es el comentario.

### ***Comentario***

El viejo durante el monólogo más que realizar una acción intersubjetiva, está comentando su situación al público. Este comentario establece una diferencia entre el espacio dramático en el que estaban los hermanos y en el que se encuentra él. Como recurso épico, brinda información valiosa al público y presenta la fábula bajo su mirada. Expresa que está acercándose a una meta, de que está viejo, cansado, de que ha recorrido un largo camino y de que su mente le juega malas pasadas haciéndole confundir su vista y su memoria. De alguna manera, con esta información se está sembrando una pista de que el universo dramático creado parte de su perspectiva confundida; de esta manera, el espectador puede incluso dudar

o desconfiar del discurso del personaje. El efecto que busca causar en el público es que este pueda observar el drama a partir del filtro de su perspectiva expresado por lo que comenta.

VIEJO. Estoy cerca. Siento que estoy muy cerca... Aunque todo esto me parece extraño. No es como lo recordaba. Para nada. ¿Dónde están mis árboles, mis casas, mis calles? Solo veo fragmentos, penumbras. No sé qué es lo que está mal, mi vista o mi memoria... Desde hace años que ya no ando bien. Literalmente... Mi cerebro también cojea, a propósito... Ya no me puedo fiar ni de mis sentidos, ni de mis recuerdos, ni de mis pensamientos; todo está entremezclado, manchado, jodido. Si he llegado hasta aquí no es por esto, sino por estas. Mis piernas viejas, de carne y hueso, son lo mejor que tengo. Aunque me haya hecho mierda el pie y la cabeza, mis piernas nunca han dejado de andar. Y por eso estoy aquí, a pesar de todo, estoy aquí, contra toda lógica, estoy aquí, tan cerca... Pronto te encontraré, llegaré antes que ellos, te llevaré a casa y estaremos bien (ver anexo 4).

### **Cuadro 3**

Acá hacen aparición dos personajes cuya identidad es inestable. En principio, parecen ser policías buscando a un culpable, pero en un momento dado una de las voces revela la artificialidad de esta construcción.

- Pero tienen razón. No hemos hecho nada. Han pasado tantos años.
- Pero cada vez nos acercamos más y más.
- Eso dice todos los años.
- Porque cada año nos acercamos más y más.
- Yo ya me cansé. Siento que hemos tenido esta conversación una y otra y otra vez.
- Hey-

- Siento que el tiempo para nosotros no pasa, que somos un artificio, una ocurrencia recurrente
- Teniente...
- Somos producto de una culpa, del temor...
- Teniente...
- ¿Teniente? Un rol creado, hueco, mutante. Alguien piensa y luego existimos.
- ¡Teniente!
- Si, capitán.
- No se salga del papel. Acuérdesse de su lugar, su posición, su juramento. El culpable...
- Tiene que pagar (ver anexo 4)

Esta identidad inestable los caracteriza como enunciadores inciertos, que más que personajes completos, son voces mutantes e incompletas. Por ello, el espacio/tiempo en el que están tampoco es tan claro. Durante todo el cuadro mantienen un diálogo dramático: uno de ellos está empeñado en encontrar al culpable, mientras que el otro quiere desistir. Sin embargo, en este diálogo, los enunciadores manifiestan otras voces que los del ámbito dramático y de su completitud como personajes, e incluso se fusionan para conformar una sola voz.

Estos “policías”, luego de la duda de uno de ellos, se reafirman en su posición de encontrar y castigar al culpable. Hasta este momento, los tres cuadros parecen relatos completamente distintos. Sin embargo, se establece otro eje temático importante que es “el culpable” o “la culpa”. El público podrá de acá armar suposiciones sobre quién es el culpable y qué es lo que hizo. Los recursos rapsódicos inscritos son este cuadro son “voz” y “coralidad”.

### **Voz**

La voz se manifiesta cuando estos personajes pierden la estabilidad de su identidad para convertirse en portadores inestables de voces al servicio de la trama. En este cuadro, las voces parecen constituir personajes definidos, pero como ya se mencionó, este personaje de “policía” se desarticula y se presenta como un enunciador incierto y artificial. Esto, de por sí, ya los ubica en un espacio distinto al de los demás cuadros: no están en el espacio escénico como el Viejo (dado que nunca hacen referencia al público), ni tampoco parecen pertenecer al espacio ficcional de los hermanos (dada la artificialidad de su composición). Su función, al menos en este cuadro, parece ser brindar información relevante para el relato: la existencia del culpable. Más adelante, cuando estas voces empiecen a poseer “personajes” distintos, se abrirán las posibilidades de interpretación sobre el rol que mantienen en la fábula. Sin embargo, ya en este cuadro mencionan una pista: “alguien piensa, luego existimos”. Estas voces podrían ser productos de cualquier otro personaje de la obra, o incluso del mismo dramaturgo.

### ***Coralidad***

En un momento dado, las voces empiezan a manifestar una coralidad. Ambas voces se fusionan y complementan. Gracias a esto, se percibe una unidad de estos personajes, como si nacieran de una misma fuente. Esto será bastante importante puesto que refuerza la idea de que son un producto artificial de “alguien”.

- ¡Sí, señor!
- ¡Estamos vivos!
- Sí...
- Somos incontrolables
- Despiadados
- Exhaustivos
- Inagotables

- Impecables
- Mientras nosotros estemos/
- El no podrá escapar
- A donde quiera que vaya/
- Ahí estaremos
- El culpable tiene que pagar
- Y nosotros nos encargaremos de eso
- Ahora solo/
- Hay que seguir sus huellas
- ¡Vamos! (ver anexo 4)

#### **Cuadro 4**

En el cuadro 4 aparece una muñeca y una voz que cuenta del uno al cuatro. El espacio/tiempo es indefinido. Se repite nuevamente el “conteo”, lo cual puede interpretarse como un suceso relacionado a Fernanda. Los recursos rapsódicos presentes son la “voz” y el “collage”

***Una muñeca.***

***Silencio.***

- Uno, dos, tres, cuatro... (ver anexo 4)

#### ***Voz***

Una voz incierta, montada, cuenta del uno al cuatro. Su función parece establecer una primera conexión entre los cuadros precedentes: el conteo de Fernanda. De esta manera, el conteo cobra mayor relevancia en la fábula. Asimismo, la incertidumbre de la voz permite

establecer una intriga mayor: ¿Por qué está contando? ¿Quién está contando? ¿Hasta cuándo contará?

### *Collage*

Existe un collage al yuxtaponer de manera artificial dos elementos distintos. En este caso, la imagen de una muñeca y la voz del conteo. Esto establece otra conexión importante para la fábula: el conteo asociado a un elemento infantil, lo que también cobrará sentido a lo largo de la obra. Asimismo, genera una incertidumbre en el público que lo mantendrá atento para descubrir los motivos de esta asociación.

### **Cuadro 5**

En este cuadro vuelven a aparecer los personajes de Fernanda y Felipe. Se encuentran en la selva después de manejar varias horas (que es lo que aconteció en el primer cuadro). La situación es predominantemente dramática: establecen un conflicto en el cual Felipe quiere dormir en el carro, mientras que Fernanda insiste en quedarse en el terreno en el que están y hacer una fogata. Sin embargo, al inicio del cuadro, Felipe se encuentra en otro espacio y tiempo describiendo un sueño/recuerdo de infancia en la que está al inicio de una carrera con sus amigos. Luego de que Fernanda lo llama y “despierta”, empieza la discusión que termina en Felipe aceptando hacer la fogata y dormir donde están. En el cuadro se repite la actitud parca de Felipe hacia Fernanda, así como el eje temático de “querer llegar a una meta”, y se puede observar un miedo de Felipe a que Fernanda manipule una fogata. El recurso rapsódico presente es la descripción.

### *Descripción*

La descripción está presente en el inicio del cuadro cuando Felipe empieza a describir un sueño/recuerdo. Esta descripción no está en el espacio/tiempo dramático que comparte con Fernanda, y por tanto no va dirigida a ella. Felipe está en otro plano de realidad, alejado del

lugar en el que físicamente se encuentra, por ello, cuando Fernanda le habla rompe ese estado y se vuelve al diálogo dramático. Felipe se abstrae y abandona su naturaleza dramática en pos de una modalidad épica. La descripción hecha le brinda al público información sobre Felipe filtrada por Felipe. El público puede observar/imaginar cómo este personaje percibe su pasado a partir de la descripción que hace. Esa expresión de su interioridad no podría haber sido expresada dramáticamente a su hermana. Esto podría interpretarse como un soñar despierto por parte de Felipe, y la descripción es una exposición de este fenómeno.

FELIPE. El sol encima mío. Estoy de pie, en la pista, al inicio de la cuadra. Frente a mí está mi calle. Esa calle de mi barrio en la cual he jugado con mis amigos tantas veces. A las escondidas, a las chapadas, al trompo. Y a las carreritas también. Como ahora. La carrera va a empezar. Mis amigos están a mi lado. Ríen. Se estiran. Apuestan. Nadie quiere ser el último. Yo estoy confiado. Siempre he sido el más rápido. El primero. A pesar de ser el más pequeño, siempre he sido el primero. Mis piernas se mueven a una velocidad increíble. Yo confío mucho en ellas, en mi capacidad para-

FERNANDA. Felipe.

FELIPE. ... ¿Qué?

FERNANDA. ¿Me puedes tomar una foto?... Aquí, con este árbol.

FELIPE. No-no- ahora no (ver anexo 4)

## **Cuadro 6**

En este cuadro, el Viejo aparece de nuevo. Sigue, en su modalidad épica, comentando al público la naturaleza de su encendedor: un encendedor que lo persigue y lo quema por dentro. Finalmente, menciona que algo se aproxima y que debe avanzar, lo que lo devuelve al campo dramático. Acá se podría interpretar y establecer conexiones con el cuadro de los

enunciadores inciertos: un sujeto perseguido por alguna culpa. La expresión rapsódica es el comentario.

### ***Comentario***

Aquí el comentario que hace al público brinda información relevante al público: la existencia del encendedor, y la idea de que el viejo es perseguido. Asimismo, reafirma la modalidad épica del Viejo.

### **Cuadro 7**

En este cuadro vuelven a aparecer los enunciadores inciertos en un espacio incierto. En este caso, parecen haber asumido el rol de periodistas que intentan ponerle un título a un artículo periodístico sobre un asesino. Sin embargo, así como en su aparición anterior, abandonan este rol para mezclarse con otra voz distinta que culpa e insulta a este “asesino”. Luego de esto, de revelarse como “asesinos de Quimeras”, logran encontrar el título a su artículo, que también es el nombre de la obra: *Quimera*. Se repite la idea del culpable, solo que ahora se sabe que además es un asesino, y ellos sus perseguidores. Acá se podría interpretar de que son estas voces las que el Viejo menciona que lo persiguen. Al igual que antes, los recursos rapsódicos presentes son la voz y el collage.

### ***Voz***

La voz se manifiesta cuando el personaje de periodística se debilita para incorporar otras voces:

- Muy difícil. Sobretudo porque no sabemos muy bien que es lo que ha pasado.
- Y todo es culpa de la policía. Lo pongo en mi artículo.
- Esos inútiles.
- Ha pasado tanto tiempo.
- Si pues. ¿Qué tan difícil puede ser encontrar a ese asesino?

- A ese miserable
- Escoria
- Maldito
- Malnacido
- Abominable
- Perverso
- Pervertido
- Sádico
- Bestia
- Monstruo
- Inhumano
- Hacer lo que hizo es/
- Imperdonable
- Y por eso me revienta que se esté saliendo con la suya. Que ande por ahí, libre, ameno, cuando debería estar encerrado, torturado, arrastrado hasta que sea solo pellejos/
- Ojalá, que dónde esté, pueda escucharnos, que lea lo que he escrito y sepa que es aborrecido, que su crimen lo persigue, que no pueda sostener la mirada, la cordura, y baje la cabeza, avergonzado, guillotinado por voluntad propia, que sea un muerto en vida y que los gusanos, de su propia cosecha, lo carcoman, le destrocen el hígado, la mente y que se atore con su podrido corazón (ver anexo 4)

Es muy extraño que unos periodistas tengan este involucramiento emocional por un artículo, además que repiten exactamente lo mismo que decían los policías. Esto revela la artificialidad de sus roles. Sus roles son excusas para que se manifieste esta voz castigadora

que aborrece al culpable. Esta voz, más que funcionar dramáticamente, están dirigidas al público, como anunciando su naturaleza y brindando información del asesino. Asimismo, la naturaleza incierta/incorpórea de estas voces las posicionan en un ámbito más etéreo: no parecen ser personajes/individuos específicos de carne y hueso.

### ***Coralidad***

También en algún momento las voces vuelven a unirse para manifestar algo: su verdadera identidad.

- Somos crueles...
- Con los crueles.
- Despiadados/
- Con los despiadados.
- Puede escapar/
- Pero no esconderse.
- Donde quiera que esté/
- Estaremos nosotros
- Somos esa llama que arde/
- Y no se extingue.
- Somos un trago amargo/
- Que quema por dentro.
- Somos su realidad/
- Asesinos de quimeras.
- Oye
- ¿Qué?
- Quimera. Quimera me gusta (ver anexo 4)

Esto sigue reforzando la artificialidad de sus roles y su carácter etéreo. Asimismo, se podría constatar que la fuente de la que nacen es la misma. La fuente y naturaleza de estas voces aún no están claras, pero sí su objetivo: castigar al culpable.

### **Cuadro 8**

Vuelven a aparecer la voz y la muñeca. En este caso continúan el conteo del 8 al 11. Se sigue reforzando la relevancia/intriga de esta imagen.

#### *Voz*

Este recurso cumple la misma función que el descrito en el cuadro 4.

#### *Collage*

Este recurso cumple la misma función que el descrito en el cuadro 4.

### **Cuadro 9**

En este cuadro hacen aparición Fernanda y Felipe; sin embargo, el espacio/tiempo en que se encuentran está en otro plano de realidad del que se encontraban (el bosque). Los personajes, casi espectros, parecen estar suspendidos expresando su sentir respecto a sus padres y su hogar. Ambos sueltan frases intercaladas que hacen referencia a la escritura de una carta: una carta a sus padres. No se sabe si es que estas cartas realmente existieron, pero sí brinda información acerca de su sentir respecto a su familia. Felipe se siente derrotado, un fracaso para sus padres; mientras que Fernanda se muestra resentida por un maltrato hacia ella. Asimismo, se puede suponer que estas son las razones por las que deciden abandonar su hogar. El recurso rapsódico presente es la coralidad.

## *Coralidad*

La coralidad es expresada al manifestarse voces que se escapan de los personajes para formar un aura de conjunto: frases que se intercalan, se contraponen y se complementan. Esta idea de conjunto se hace necesaria puesto que ambos, a pesar de sus diferencias, comparten un mismo hogar y unos mismos padres. Es interesante ver cómo a pesar de eso, de partir de un mismo seno, hay dos miradas opuestas: una con culpa y la otra con rencor. Esta suspensión lírica se hace necesaria para conocer a fondo a los personajes. Fernanda y Felipe expresan a través de este recurso sentimientos que no podrían expresar entre ellos de forma dramática. Son cartas dirigidas a los padres, pero sobretodo, al público.

### **Cuadro 10**

Fernanda y Felipe regresan al espacio/tiempo dramático en el que estaban: el bosque. Por lo que mencionan, es de noche, y Fernanda se está encargando de la fogata, mientras que Felipe quiere dormir. Hay un diálogo dramático en el cual Fernanda quiere que Felipe le preste atención a su historia sobre el Chullachaqui, pero Felipe muestra un alto grado de desinterés y le indica que ya quiere descansar. En un momento, Felipe le exhorta a Fernanda que el fuego de la fogata está muy alto y él le dice que ya duerma. Es ahí cuando, a partir de sus réplicas, se puede interpretar que cambian de espacio/tiempo a un momento de infancia. En este pasado Felipe quiere salir a jugar con sus amigos, mientras que Fernanda le pide que no la deje sola. La escena termina cuando Felipe le dice a Fernanda, para tranquilizarla, que cuando cuente hasta veinte él regresará. Los ejes temáticos que se repiten es el conteo, la carrera y el fuego. Y el recurso rapsódico es la alteración del tiempo.

### *Alteración del tiempo*

La alteración del tiempo se da cuando el diálogo que mantiene Felipe con Fernanda muta de un espacio/tiempo a otro. La discusión sobre dormir o no dormir (en el presente) se torna en irse (de la casa a jugar con sus amigos) o no irse (en el pasado):

FELIPE. ¡Fernanda! Tus zapatos ¿Cuántas veces te lo voy a decir?...

Fernanda... ¿El fuego no está muy alto?... ¡Oye!... Ya voy a dormir... Tu ya duermes también... Fernanda, ya duerme.

FERNANDA. No...

FELIPE. Duerme, ya es tarde.

FERNANDA. No... no te vayas

FELIPE. No- no me voy a ir, te estoy diciendo que-

FERNANDA. No te vayas por favor

FELIPE. Duerme

FERNANDA. No quiero dormir, quiero ir contigo... ¿Ya?

FELIPE. Solo... Solo va a ser un rato... ¿Ya vuelvo ok?

FERNANDA. No me dejes sola

FELIPE. Solo saldré un ratito. Ve a dormir o sino ponte a jugar con tus muñecas

FERNANDA. Me dijiste que ibas a jugar conmigo

FELIPE. Ayer ya jugamos bastante (ver anexo 4)

Esta alteración del tiempo es un gesto del dramaturgo para brindarle información al público. Gracias a esta alteración de tiempo, se puede saber sobre el pasado de los personajes y se dan varias pistas sobre algunos datos que se han desarrollado en los demás cuadros como el conteo, y la carrera de bicicletas. Asimismo, consolida la idea de que son hermanos y que en un pasado se quisieron mucho: la pelea/apatía del presente se contraponen con la

pelea/amor del pasado. Se ve que Felipe, en el pasado, tiene un trato más amable y cordial con su hermana, así como una dependencia de Fernanda por él. Este salto al pasado se podría justificar con la idea de que los acontecimientos de Fernanda y Felipe son recuerdos del Viejo. De esta manera, el salto puede significar una confusión de recuerdos de este personaje.

### **Cuadro 11**

El Viejo aparece de nuevo en este espacio que está parcialmente compartido con el público y con el mundo ficcional de la obra. El tiempo en el que está sigue incierto, pero cada vez es más claro de que habla desde un futuro. El viejo comenta al público su malestar acerca de su condición de cojo, y luego narra su pasado, aún en penumbras, de cómo huyó de la catástrofe que le deformó el pie. Finalmente, menciona que hay unos pasos/voces que lo están alcanzando y que debe seguir avanzando para “amputar su condición”, lo que lo devuelve al mundo ficcional dramático. El viejo habla de una cojera que se relaciona con la cojera del Chullachaqui que menciono Fernanda en el cuadro anterior, lo que establece un punto de conexión entre ambos relatos. Los procedimientos rapsódicos reflejados en este cuadro son el comentario y la narración.

### ***Comentario***

El comentario se hace evidente cuando el Viejo le habla directamente al público sobre su sentir y su cojera.

VIEJO. ¿Saben qué es lo que más me molesta de cojear? Que llama mucho la atención. Si es aquí hubiéramos diez, veinte, cuarenta, cien personas caminando, ustedes siempre se fijarían en mí. Yo soy el que rompe la armonía, la mosca en la sopa, lo que perturba la vista, algo que no está bien. Y por eso es imposible esconderme, desaparecer, mimetizarme con esa masa que nada teme. Pero, aun así, a pesar de mi condición, siendo yo una presa fácil, no han

logrado alcanzarme, reconocirme. Y hacerlo es tan sencillo... solo tienen que ver mi andar y mi pie. La marca de mi caída, de mi infortunio. (ver anexo 4)

Gracias a este comentario, el público puede conocer más sobre la interioridad del Viejo, sobre cómo se siente desde su propia perspectiva. De esta manera, se puede interpretar que este personaje es un ser que tiene una muy baja concepción de sí mismo y que vive por un pasado que le fue muy doloroso. El comentario, en este caso, le da un grado de veracidad a lo que dice; el viejo al no estar tratando de conseguir algo, no tendría razón para mentir. Él público puede confiar plenamente en su estado interior pues el comentario no está ligado a otro objetivo que revelar su interioridad.

### *Narración*

En un momento dado el Viejo relata su pasado:

VIEJO. (...) Yo no nací así, amorfo y cojo. Yo antes corría libre, veloz, en compañía. Pero una maldita piedra me hizo caer y rodar y rodar y rodar... Y cuando tuve las fuerzas suficientes para parar, para pararme, aún con el tobillo torcido, revienta en mi rostro la gran catástrofe y me veo obligado a huir, a correr, a emprender un escape frenético que termina por deformarme el pie. Pues nunca volví a parar, ni el descanso ni la asistencia eran opciones para mí. Ni para ellos. Con el tiempo, cuando el pie se fue adaptando a su nueva forma, fui descubriendo que no era el único. En todo lado veía quimeras, seres bestiales, imposibles, caminando con cautela, temiendo ser reconocidos.

Esta narración permite observar el pasado del personaje a través de su mirada.

Asimismo, comprende una gran cantidad de tiempo en el que se puede observar la tragedia que atravesó: desde que sucede la catástrofe hasta que su pie se adapta a su nueva forma. El personaje habla de sí mismo como si fuera un ser bestial, imposible, una *Quimera*, lo que refuerza esta baja concepción, incluso monstruosa, que tiene de sí mismo. La narración acá se

hace necesaria para poder comprender el pasado del personaje sin la necesidad de observarlo, sino de imaginarlo a través del filtro de él (ver anexo 4)

## **Cuadro 12**

Las voces aparecen de nuevo, pero ya no tienen un rol tan identificable como en los cuadros anteriores (policías/periodistas). Entablan un diálogo en el que se refieren, de nuevo, al culpable. Según lo que dicen parece que estas voces conocen al culpable desde su infancia, incluso. Hacen referencia a una catástrofe relacionada al fuego y del culpable huyendo. En un momento mantienen un conflicto en el cual una de las voces se reafirma en su posición de castigar al culpable, mientras que la otra baraja la posibilidad de perdonarlo. Finalmente, una de las voces revela que el culpable le hizo daño a su hermana, lo que revela la identidad de este: Felipe. Aquí se mantiene como eje temático la culpa, y brinda datos que conectan con otras escenas como el fuego. Esto último da la pista final de que la catástrofe de los hermanos (que están haciendo una fogata en el bosque) se dará en cualquier momento. Los recursos rapsódicos presente son la voz y la coralidad.

### ***Voz***

La voz se expresa nuevamente al ser enunciadores inciertos que no tienen una identidad clara:

- Quizás pudimos haber hecho algo.
- ¿Qué dices?
- Digo que tal vez fuimos muy duros con él.
- ¿Cuándo?
- Siempre. Cuando lo golpeaban, lo linchábamos; si se burlaban de él, lo insultábamos; si lo rechazaban, lo heríamos; si lograba algo, dudábamos; cuando lo miraban con pena, nosotros con asco; cuando tenía esperanza, se la

quitábamos; cuando se sentía un fracaso, se lo recalcábamos; cuando lo botaron del salón, del trabajo, del micro; cuando dejó de estudiar, de salir, de intentar; cuando lo abandonaron su novia, sus amigos, sus primos, nosotros le dijimos:

- Mírate, estás viejo y cojo, los demás se han ido a cielos que tu nunca podrás alcanzar.
- Y así, mientras más pasaba el tiempo, si él se atrevía hacer algún esfuerzo/
- Lo hundíamos más.
- Hemos sido muy duros con-
- No. Es un miserable y los miserables no tienen excusa, ni perdón, ni piedad. La compasión es un insulto, la comprensión una insolencia (ver anexo 4)

Esta identidad no clara, incluso fantasmal, abre la posibilidad de muchos caminos de interpretación: podrían ser sus amigos, sus padres, la sociedad, las voces de su cabeza, o todos ellos a la vez. De esta manera, es el público quien completa el significado de los enunciadorez inciertos. Sin embargo, hay un cierto espíritu de las voces que se mantiene: el hecho de que son seres castigadores que conocen muy bien al culpable y a la catástrofe acontecida. Estas voces han estado lanzando pistas sobre esto desde su primera aparición uniendo los lazos entre las distintas islas y aumentando la intriga. Aquí, finalmente, revelan al culpable. Asimismo, las voces toman parte de una posición que genera conflicto: una que quiere castigar cruelmente y la otra que opta por perdonar y comprender. Este carácter incierto y mutante de las voces encaja con la idea de que la obra parte de la mirada del viejo; así, su existencia se puede justificar al ser las voces internas que lo castigan, recuerdos de

voces que alguna vez le hicieron daño, suposiciones/sospechas de lo que pensará la sociedad de él, representaciones del debate moral que tiene, etc.

### *Coralidad*

La coralidad se expresa cuando las voces se unen, se complementan para formar una identidad/objetivo en común:

- Parecía buena gente
- Parecía, parecía
- Uno ya no se puede guiar por las apariencias
- Es verdad, hay que tener cuidado
- Hay que ver lo que está detrás/
- De la máscara.
- Nosotros no lo vimos
- No, solo vimos a alguien desgarrado
- Agotado
- Abatido
- Destruído
- Hundido
- Arruinado
- Demolido
- Vimos a alguien viejo
- Lastimoso
- Desahuciado
- Desesperanzado
- Incurable
- Inútil

- Pero nunca imaginamos/
- Nunca... (ver anexo 4)

Esta forma permite observar que, a pesar de que puedan estar en conflicto, provienen de una misma fuente (el interior del viejo), y tienen el mismo objetivo (castigar al culpable: Felipe). La coralidad también refuerza la idea de que los enunciadores son voces y no personajes estables dado que sus identidades se mezclan en una sola voz. Es una coralidad que, finalmente, se superpone a las diferencias que puedan tener. Esta unión también refleja el conflicto sobre si es que se debe castigar o no al culpable: el diálogo en conflicto está cuando las voces discuten y la coralidad aparece cuando ambas voces parecen estar de acuerdo con el castigo.

- Hemos sido muy duros con-
- No. Es un miserable y los miserables no tienen excusa, ni perdón, ni piedad. La compasión es un insulto, la comprensión una insolencia.
- Pero él, él-
- Él también. Hay un límite. Recuerda tu juramento. Somos crueles/
- Con los crueles
- Despiadados/
- Con los despiadados.
- Él y sólo él tiene toda la responsabilidad.
- Sí...
- No dudes.
- Sí, señor (ver anexo 4)

### **Cuadro 13**

Vuelve a repetirse la imagen de la muñeca y la voz que cuenta, pero ahora del quince al dieciocho. Para este momento, el público ya tiene una pista del origen y fin del conteo:

cuando Felipe le pide a Fernanda que cuente hasta veinte. Al acercarse al número veinte aumenta la tensión. Asimismo, la muñeca cobra más sentido al poder ser relacionada con la infancia de Fernanda. Esto ya brinda pistas de que hay algún acontecimiento importante en el pasado de Fernanda y Felipe que aún falta revelar. Los recursos rapsódicos son la voz y el collage.

### ***Voz***

Este recurso cumple la misma función que el descrito en el cuadro 4 y 8.

### ***Collage***

Este recurso cumple la misma función que el descrito en el cuadro 4 y 8.

### **Cuadro 14**

Felipe continúa el sueño que describía anteriormente. En este caso, ya no está soñando despierto, sino soñando realmente lo que parece ser una pesadilla. Luego, Fernanda, intenta despertarlo luego de haberse quemado el pie en la fogata. Felipe no le hace caso y sigue describiendo su sueño hasta que en un momento dado, Fernanda abandona el espacio/tiempo dramático en el que está para volverse un sujeto épico que describe un acontecimiento parecido al sueño de Felipe. Los recursos rapsódicos utilizados son la descripción y la dislocación.

### ***Descripción***

La descripción se da en dos momentos. Primero, cuando Felipe describe la continuación de sus sueños y segundo, cuando Fernanda describe la carrera de Felipe. En ambos casos la descripción solo es escuchada por el público, más no por los otros personajes; asimismo, reflejan sus puntos de vistas sobre lo que han vivido. En el primer caso, Felipe describe cómo su sueño se torna en una pesadilla al ser dejado atrás por sus amigos:

FELIPE. Mis amigos... mi carrera... mi calle... el primero... siempre fui el primero... Estamos listos, yo confiado, en mi marca... pero de pronto el día se opaca en un instante. Justo ahora. Justo en este momento. Todo cambia ante mis ojos. Mi calle ya no parece mi calle. Mis piernas ya no parecen mis piernas. Mis amigos ya no ríen. Están más grandes, serios, rabiosos. Su mirada atenta a la meta como si fuese una carrera de vida o muerte. Todo esto me parece extraño, no estoy listo. Quiero decirles que paremos, que mejor juguemos otra cosa, a las escondidas, a las chapadas o al trompo, como antes, como cuando éramos niños... Pero es muy tarde. Mis amigos despegan. La carrera comenzó, y yo ya estoy muy detrás.

FERNANDA. Pipe

FELIPE. La carrera comenzó y yo ya estoy muy detrás

FERNANDA. Pipe (ver anexo 4)

La descripción del sueño funciona como una metáfora de cómo Felipe se siente en la vida real: un fracaso, alguien que se ha quedado atascado en su vida. Asimismo, la descripción nos brinda la sensación de que es algo construido por su mente: un sueño que luego será interrumpido por la réplica de Fernanda. Por el otro lado, Fernanda también parece transportarse a ese momento onírico al describir a su hermano en una carrera de bicicletas.

FERNANDA. Hermano

FELIPE. La carrera... mi carrera...

FERNANDA. Su carrera va a comenzar y yo lo veo desde la ventana. Mi hermano está ahí. Es el más grande de todos, el más rápido, el más fuerte. Su carrera es importante, muy importante, por eso se ha ido.

FELIPE. Estoy muy detrás.

FERNANDA. Yo quería que se quedara, pero se ha ido. Y no me escucha, no me escucha cuando le digo: Hermano, regresa, esta casa me está quemando.

FELIPE. La carrera comenzó y yo estoy muy detrás.

FERNANDA. No hay respuesta. Felipe está inmerso en sus sueños, en esa meta que se escapa.

FELIPE. La carrera comenzó y yo estoy muy detrás.

FERNANDA. Una sombra ha cruzado su cara. Ya no ríe, está más grande, serio, rabioso. Su mirada atenta como si fuese una carrera de vida o muerte.

FELIPE. La carrera comenzó y es de vida o muerte.

FERNANDA. Y la carrera comenzó, comenzó hace años, y él se ha quedado atrás, muy atrás, corriendo, persiguiendo su victoria desesperadamente; pero yo, yo me he quedado más atrás aún, mirándolo desde lejos, encerrada en esta casa que se cae a pedazos (ver anexo 4)

Gracias a esta descripción comparte el mismo sueño que Felipe pero visto desde otra perspectiva. Mientras Felipe habla de sí y su frustración por ser dejado atrás, Fernanda lo describe a él (cómo crece “rabioso”) y cómo no la escucha cuando ella le pide auxilio porque “su casa la está quemando”. Evidentemente, ambos personajes utilizan la descripción para insertarse en una metáfora que da cuenta de cómo es su relación de hermanos, así como el pasado que comparten.

### *Dislocación*

La dislocación se manifiesta cuando ambos personajes empiezan a hablar, pero en modos/tiempos/espacios distintos (por tanto no establecen un diálogo dramático, sino que son réplicas yuxtapuestas para ser escuchadas por el público). Mientras Fernanda está en el presente dramático pidiendo ayuda porque se ha quemado el pie, Felipe sigue describiendo su sueño; a veces, sale de este para responderle a Fernanda en el presente dramático, pero vuelve

al sueño inmediatamente. Esto se relaciona con el fondo de la obra: la falta de escucha/auxilio a su hermana por estar ensimismado en sus asuntos

FERNANDA. Pipe

FELIPE. La carrera comenzó y yo ya estoy muy detrás

FERNANDA. Pipe

FELIPE. La carrera comenzó y yo-

FERNANDA. Pipe me quemé

FELIPE. Y yo estoy muy detrás.

FERNANDA. ¡Pipe!

FELIPE. ¿Qué quieres?

FERNANDA. Me he quemado el pie

FELIPE. Te dije que el fuego estaba muy alto, te dije que te pusieras los zapatos

FERNANDA. Lo siento

FELIPE. La carrera comenzó y yo estoy muy detrás

FERNANDA. Agua, necesito agua

FELIPE. La carrera sigue y yo sigo atrás

FERNANDA. Me duele, me arde

FELIPE. La carrera sigue y sigue-

FERNANDA. ¡Pipe! (ver anexo 4)

Luego, la dislocación continúa, solo que ahora Fernanda abandona su presente dramático para posicionarse a una forma épica que describe el mismo sueño de Felipe, bajo otra perspectiva. De esta manera se presenta al público el contraste de ambas descripciones de una misma situación bajo dos miradas distintas.

FELIPE. La carrera... mi carrera...

FERNANDA. Su carrera va a comenzar y yo lo veo desde la ventana. Mi hermano está ahí. Es el más grande de todos, el más rápido, el más fuerte. Su carrera es importante, muy importante, por eso se ha ido.

FELIPE. Estoy muy detrás.

FERNANDA. Yo quería que se quedara, pero se ha ido. Y no me escucha, no me escucha cuando le digo: Hermano, regresa, esta casa me está quemando.

FELIPE. La carrera comenzó y yo estoy muy detrás.

FERNANDA. No hay respuesta. Felipe está inmerso en sus sueños, en esa meta que se escapa.

FELIPE. La carrera comenzó y yo estoy muy detrás.

FERNANDA. Una sombra ha cruzado su cara. Ya no ríe, está más grande, serio, rabioso. Su mirada atenta como si fuese una carrera de vida o muerte.

FELIPE. La carrera comenzó y es de vida o muerte.

FERNANDA. Y la carrera comenzó, comenzó hace años, y él se ha quedado atrás, muy atrás, corriendo, persiguiendo su victoria desesperadamente; pero yo, yo me he quedado más atrás aún, mirándolo desde lejos, encerrada en esta casa que se cae a pedazos (ver anexo 4)

Este contraste es importante puesto que revela el gran problema de la obra: un hermano que, por enfrascarse en sus frustraciones, no logra escuchar ni atender el sufrimiento de su hermana. La hermana, en cambio, sí lo observa, pero a pesar de que grita, sus palabras no son escuchadas. Esta metáfora en el sueño se relaciona con lo que está sucediendo en la “realidad”: la hermana se ha quemado el pie por la fogata, pide auxilio, pero el hermano quiere seguir soñando.

### **Cuadro 15**

En este cuadro el Viejo aparece y le comenta al público que duda acerca de si continuar o no su travesía. Finalmente, decide continuar con el objetivo de cambiar su destino. Luego, se escucha el conteo de los cuadros anteriores y el Viejo da a entender que debe apurarse y llegar antes que “ellos”. Este cambiar su destino da a entender de que es un personaje que está en retrospectiva como dirigiéndose a una catástrofe que ya aconteció. Los procedimientos rapsódicos presentes son el comentario, la voz y el collage.

### ***Comentario***

Este recurso cumple la misma función que el descrito en los cuadros 2, 6 y 11.

### ***Voz***

Este recurso cumple la misma función que el descrito en los cuadros 4, 8, y 13.

### ***Collage***

Acá se produce un collage en el cual el comentario, ya usual, del Viejo al público se mezcla con la voz.

VIEJO. Yo no seré burlado, arruinado de esta manera. Yo rechazo mi condena, niego mi desgracia, me zurro en mi fortuna. Yo desafío a todas las leyes, a todos los dioses, yo le doy la vuelta a mi destino, a nuestro destino, y así, recorro vuelta atrás deshaciendo cada tropiezo, cada desliz, cada caída, hasta llegar al final, al comienzo, cuando nuestros pies eran de niños y no había nada que temer.

*Silencio.*

- Diecinueve....

*Silencio.*

VIEJO. Han pasado de mí. Tengo que llegar pronto, antes que ellos (ver anexo 4)

Este collage, dirigido al público, establece una relación entre ambos acontecimientos. Los mundos, hasta ahora separados, de la fábula y el narrador, se empiezan a acercar cada vez más. El viejo comenta su deseo de cambiar su destino. El público ya puede adivinar que el Viejo va a intentar hacer lo imposible: cambiar su pasado. Asimismo, por el collage se da a entender que el objetivo del viejo tiene que ver con el conteo que, a su vez, tiene que ver con Fernanda. Todo esto ya brinda las suficientes pistas para que el espectador pueda sospechar que el Viejo es Felipe de viejo.

#### **Cuadro 16**

En el cuadro aparecen de nuevo Felipe y Fernanda, luego de que Fernanda se quemara el pie. Felipe le empieza a recriminar a Fernanda por haber sido irresponsable y quemarse el pie. Mientras tanto Fernanda, que parece que está en otro nivel de realidad, empieza a exponer como se siente. Luego, Felipe en vez de consolarla la sigue atacando y le dice que debe regresar a casa. Acá se produce un conflicto en el cual Fernanda se niega rotundamente a regresar. Empieza una pelea entre insultos y gritos que poco a poco se va tornando en otra pelea en una situación distinta: cuando estaban a punto de fugarse de su hogar. Asimismo, esta pelea se torna en otra pelea adicional que es cuando Felipe, de niño, quiere salir a jugar con sus amigos y Fernanda, de niña, quiere que se quede con él. Estas tres peleas en momentos distintos se mezclan y confunden a lo largo del cuadro. Finalmente, se muestra la resolución de las tres peleas: la primera, la que corresponde a antes de fugarse del hogar, termina con Felipe aceptando de mala gana que Fernanda lo acompañe en el viaje; la segunda

y la tercera, en la infancia y en el bosque, terminan de la misma manera con un Felipe harto que derriba con un golpe a su hermana. Los recursos utilizados son la dislocación y alteración del tiempo.

### *Exposición de lo íntimo*

La exposición de lo íntimo se manifiesta claramente cuando Fernanda empieza a expresar la forma en la que se siente a Felipe. Gracias a este procedimiento el público es capaz de ver el profundo sufrimiento que atraviesa Fernanda. La expresión de su interioridad funciona como una confesión que ella quisiera decir pero que en la vida real nunca dijo o no fue escuchada. Es un procedimiento dirigido al público. Asimismo, este recurso íntimo le permite modificar su lenguaje a uno más poético en el que se revela su alta fijación con el fuego.

FERNANDA. Me arde todo el cuerpo

FELIPE. No debí haberte traído.

FERNANDA. A veces grito, de la nada, como si me estuvieran quemando un dedo o una pierna.

FELIPE. Mamá tiene razón

FERNANDA. O la cabeza. A veces siento que soy yo la que me prendo la cabeza.

FELIPE. Estás mal.

FERNANDA. Mis piernas se consumen como fósforos

FELIPE. Y jodes.

FERNANDA. Soy una muñeca calcinada, mi pecho es negro

FELIPE. Nos jodes.

FERNANDA. Mis ojos se achicharran.

FELIPE. ¿No te das cuenta?

FERNANDA. Lo único que se conservan son mis dientes. Mi sonrisa.

FELIPE. No debí haberte traído.

FERNANDA. Mi gran sonrisa que regalo a todo el mundo.

FELIPE. Y sonrías. Encima sonrías.

FERNANDA. Ya estoy mejor.

FELIPE. Yo te dije. Te lo advertí.

FERNANDA. Ya estoy mejor. (ver anexo 4)

### ***Dislocación***

La dislocación se da cuando la exposición de lo íntimo de Fernanda se yuxtapone con la recriminación en el presente dramático de Felipe. Esta dislocación manifiesta los oídos sordos de Felipe ante el sufrimiento de Fernanda. Es decir, la exposición de su intimidad no es escuchada por su hermano lo que refuerza el significado de que Felipe no presta atención al dolor de su hermana. Todo lo contrario, la sigue atacando y recriminando. La dislocación manifiesta que están en sintonías distintas, Felipe no logra ponerse en los zapatos de su hermana. Esto revela lo mal que se encuentra su relación como hermanos.

### ***Alteración del tiempo***

Cuando están discutiendo se transportan a distintos momentos/situaciones: a cuando eran niños y a cuando se fugan de la casa. Estos saltos de tiempo revelan información importante acerca de las características, relación y trasfondo de los personajes. Asimismo, dado que el drama está filtrado por la perspectiva del viejo, esta alteración del tiempo se puede interpretar como una confusión de recuerdos por parte del Viejo. El viejo al recordar la pelea en el bosque, recuerda también la pelea cuando eran niños y cuando se fugaron de la casa. Asimismo, la alteración refleja que a pesar del paso del tiempo hay una constante en las peleas: Felipe abandonando a su hermana. Por otro lado, la alteración refleja cómo ha sido su

relación de hermanos a lo largo del tiempo. Por último, la alteración de tiempo establece un paralelo entre la pelea en la infancia, y la del bosque. En ambas se resuelve de la misma manera: Felipe golpeando a Fernanda. Esto será importante porque se grafica el antecedente de las dos catástrofes (en el pasado y presente dramático) que acontecerán en el siguiente cuadro.

### **Cuadro 17**

En este cuadro se continúa de alguna manera con el cuadro anterior, solo que en distintos espacios/tiempo. Fernanda empieza a describir lo que pasa luego de que Felipe la golpea y se vaya a jugar con sus amigos, cuando eran niños. Por el otro lado, Felipe describe lo que acontece luego de que él haya golpeado a Fernanda en el bosque, cuando son adultos. Felipe, luego, como una manera de huir de esa situación, empieza a describir su sueño ya conocido de la carrera de bicicletas. Mientras tanto, Fernanda sigue describiendo cómo luego de que Felipe se vaya a jugar, ella sale con su muñeca a buscarlo y se pierde por lo que decide contar hasta veinte para que vuelva su hermano. En ese momento aparecen dos voces que la empiezan a hostigar; una, que hostiga a la Fernanda que esta sola en el bosque, y la otra, que hostiga a la Fernanda de niña que esta sola en la calle. Se entiende que hay una agresión sexual por parte de estas voces a Fernanda (niña), lo que termina en un grito desgarrador. Fernanda adulta también revive este momento al aparecerse en el bosque esta voz de su infancia, por lo que también grita. Este grito alcanza a Felipe que ha huido en el bosque y estaba describiendo su sueño, lo que ocasiona que se caiga, se despierte de su letargo, y se tuerza el pie.

#### ***Descripción***

La descripción la realizan Fernanda y Felipe. Fernanda describe la catástrofe acontecida cuando era niña, mientras que Felipe describe lo que sucede en el bosque luego de

que golpee a su hermana. Ambas descripciones son dirigidas al público. Gracias a la descripción se puede observar cómo es que se vivieron estos acontecimientos desde la perspectiva de ambos. De esta manera, el drama es filtrado a partir de sus miradas. En la descripción de Fernanda se aprecia cómo ella, desde su ventana, ve a su hermano sombrío y cómo no la escucha ni ve su casa en llamas. Por el otro lado, Felipe describe la culpa que siente por haberle hecho daño a su hermana y cómo empieza a soñar para escaparse de esa realidad. La descripción permite que se puedan expresar en estos detalles internos o transportarse a otros momentos/realidades sin necesidad de mostrarlos en acción, sino tan solo de evocarlos con la palabra.

FERNANDA. Después del golpe se fue, salió a la calle a jugar con sus amigos, fugitivo de sus culpas.

FELIPE. Golpeo, contengo el llanto y empiezo a correr. Me adentro en el bosque y dejo atrás la fogata. Quiero volver, arrastrarme, suplicar perdón, reparar el daño, pero ahora no, ahora no puedo. Más tarde. Mañana, mañana lo haré, ahora solo quiero correr hasta estrellarme y quedarme dormido. Estoy que hiervo. La anestesia está allá, hace tiempo, en la calle con mis amigos... que ya no están. ¿Qué ha pasado? Los veo lejos, lejos, como a mitad de cuadra. La carrera ha comenzado. Maldigo mi distracción, ese terrible vicio que es soñar despierto.

FERNANDA. Me levanto del piso y subo rápido a mi ventana. Ahí está, casi no lo reconozco, una sombra lo cruza, lo posee.

FELIPE. Cómo pude ser tan tonto, tan imbécil. Concéntrate. Ahora solo importa la carrera. Estoy atrás, pero voy a alcanzarlos, me estoy acercando.

Mis piernas se mueven a una velocidad increíble. Cuando gane, volveré. Te lo juro, volveré y-

FERNANDA. Pero no vuelve, sigue corriendo, lejos. Ha perdido los sentidos. No ve que la cuadra ya ha terminado, no huele nuestro hogar ardiendo, no oye mis gritos de auxilio desde la ventana.

FELIPE. Ya no siento el piso, estoy volando. Mi boca no sabe nada más que el sabor de la victoria.

FERNANDA. Y entonces lo pierdo de vista. Desaparece para siempre. Cierro los ojos y cuento hasta veinte como él me dijo, pero cuando los abro tampoco está. Una presión en el pecho me quita el aire, me sofoco. Huyo de esta casa en llamas. Solo salvo a mi muñeca, que ahora está en mis manos. Juntas buscamos a mi hermano perdido.

FELIPE. Estoy tan cerca. Mis amigos voltean asombrados, sus miradas derrochan admiración. Aceleran el paso, pero no es suficiente.

FERNANDA. Busco y busco, pero no está por ningún lado. ¿A dónde se ha ido? Recorro las calles, pero no hay nadie y empieza a anochecer. Grito su nombre (ver anexo 4)

### **Voz**

Las voces, que ahora representan a los que violentan a Fernanda, describen la situación en la que se encuentra la niña y también quieren conseguir algo de ella. De esta manera, son épicas y dramáticas a la vez. Su lado épico (descriptivo) nos muestra una perspectiva adicional de la catástrofe: desde el agresor. Son dos voces que parece que están hablando de lo mismo, pero hay una sutil diferencia: una le habla a la niña en la calle y otra a la chica del bosque. Así, establecen un paralelo importante entre las dos catástrofes. Se puede interpretar que Fernanda adulta está reviviendo el momento terrible que le sucedió de niña. El hecho de que sean voces inmatriciales permiten que este paralelo se dé a cabo. La niña estaba con los ojos cerrados por lo que el único recuerdo que tiene es la voz del agresor. Asimismo,

al aparecerse de nuevo la voz cuando es grande le da ese aire de “fantasma del pasado” que vuelve para hacerle daño. Fernanda en el bosque podría estar imaginándose esta voz y dándole un cuerpo monstruoso (como las *Quimeras* que mencionaba el viejo o la leyenda del chullachaqui). Al ser voces, las voces podrían significar varias cosas, y es el mismo público quien tiene la potestad de imaginar su corporeidad.

- Una niña, sola, con su muñeca, llora en la calle
- Una chica, sola, absolutamente sola, llora en el bosque
- Está oscuro
- Muy oscuro
- La niña
- La chica
- Está perdida

FELIPE. Un poco más...

FERNANDA. 1, 2, 3, 4...

- Yo solo estoy de pasada
- No soy importante
- Ni siquiera existo realmente
- Pero la niña
- La chica
- Me atrae
- Irresistiblemente
- Necesito calor

FELIPE. Solo un poco más...

FERNANDA. 5, 6, 7, 8...

- No sé por qué cuenta
- No me importa lo que haga
- Porque sus pies son muy bonitos
- La niña
- La chica
- Está con los ojos cerrados
- Pero aun así me ve
- De la cabeza a los pies
- Y así nos quedamos, observándonos mutuamente
- Nuestros pies
- Yo la miro con deseo
- Ella me mira con terror (ver anexo 4)

### ***Dislocación***

El hecho de la dislocación permite que los personajes, a pesar de estar separados en tiempos/espacios, puedan formar un relato en conjunto. La yuxtaposición de estos elementos épicos permite observar la misma catástrofe desde perspectivas distintas; hay una contraposición de él en su gloria soñando despierto y ella quemándose. Asimismo, establece un paralelo entre el ensueño de Felipe y el sufrimiento de Fernanda. Ambas situaciones continúan su rumbo separado. Felipe nunca rompe ese ensueño para abocarse a su hermana. Solo al final, cuando grita se rompe esta dislocación y Felipe corre a auxiliar a Fernanda.

### ***Collage***

Dentro de esta dislocación se monta la imagen de una muñeca quemándose. La imagen de la muñeca ya había aparecido en los cuadros anteriores, pero hasta este momento no se había completado su significado. El hecho de que la muñeca quemándose haya aparecido justo después de la agresión y antes del grito que despierta a Felipe le da un doble sentido. En primer lugar, funciona como un símbolo del quiebre que sucede en Fernanda de niña luego de la agresión; y en segundo lugar, reemplaza la imagen de Fernanda de adulta quemándose en el bosque.

- La niña
- La chica
- Se quedó muda
- Pero cuando acabo
- Solo cuando acabo
- Abre los ojos
- Y empieza a gritar

*Una muñeca quemándose.* (ver anexo 4)

FELIPE. Un grito terrible me aturde. Viene de atrás. Me distraigo. Me distraigo solo un momento. Volteo y no veo la piedra que está delante de mí. Pam. Me caigo. Grito. Grito también, de dolor. De mi propio dolor. Veo mi pierna. Esta toda raspada, sangrando. Mis amigos otra vez lejos, ya no los podré alcanzar. La meta ya no existe para mí. Trato de levantarme, pero no puedo. Siento un dolor intenso en el tobillo. Paren. Paren, les grito. Pero no hacen caso. Estoy herido. Ayuda. Ya no puedo, no puedo moverme, no puedo seguir. Necesito ayuda, ¿acaso no me oyen? Pero no hay respuesta. Cuando me doy cuenta, ya es de noche. Estoy en un bosque, en el suelo,

gimoteando; mis cachetes inflamados, mis palmas rojas y mi tobillo comparten un mismo dolor. (ver anexo 4)

### **Cuadro 18**

Hay una suspensión del drama. Se observa a Fernanda jugando con sus muñecas quemadas y haciéndolas hablar. En este monólogo vestido de diálogo por las muñecas, Fernanda representa momentos de su familia, que pueden haber pasado pero filtrados desde su mirada. Así se ve cómo es que sus padres discuten, cómo hablan de ella, cómo su padre pelea con su hermano, cómo su madre la ataca, cómo su hermano cambia de defenderla a atacarla también, etc. Finalmente, Fernanda deja de jugar y grita en silencio.

#### ***Exposición de lo íntimo***

Fernanda juega con sus muñecas a las que hace hablar (como cuando juegan los niños). En este monólogo, en el que alterna entre sus padres y su hermano, revela su perspectiva (épica) íntima a cómo se han estado configurando las relaciones en su hogar y la violencia que existe. Gracias a este procedimiento el público puede conocer más el trasfondo de su historia familiar y cómo le ha afectado a Fernanda. Asimismo, se puede escuchar a la familia en distintas situaciones y cómo ha ido cambiando a lo largo del tiempo. Por último, se ve cómo Fernanda percibe la situación que le toca vivir: la violencia de su madre, el desinterés de su padre y sobretodo, el abandono/recriminación de su hermano.

### **Cuadro 19**

En este cuadro se vuelve a la catástrofe. En el bosque, Felipe describe cómo oye el grito de su hermana y va a su auxilio. Asimismo, aparece el viejo que también describe cómo oye el grito de Fernanda, solo que cuando era niña y estaba sola en la calle. Ambas descripciones se intercalan. En el caso del Viejo, encuentra a Fernanda de niña llorando y la

calma mostrándole el fuego de su encendedor. Luego, Fernanda agarra el encendedor y quema su muñeca. En el caso de Felipe, llega a donde estaba Fernanda y la fogata y se da cuenta de que Fernanda se está quemando desde los pies. En ambos casos, las dos Fernandas sonríen y señalan a Felipe y al Viejo, respectivamente. El Viejo menciona que ha llegado tarde de nuevo, y que ahora sí desaparecerá para siempre, mientras que Felipe declama, mientras huye, que volverá para cambiar su destino y lo que paso.

### ***Descripción***

Las descripciones de Felipe y el Viejo permiten observar, de nuevo, las distintas perspectivas y sus semejanzas; así mismo, hace que sea más sencillo pasar a los distintos ámbitos rápidamente. Felipe describe el incendio de Fernanda en el bosque (luego de la aparición de los fantasmas del pasado), y el Viejo describe el incendio de la muñeca en el pasado. De esta manera, el público puede imaginar a las dos Fernandas, a partir de ambas descripciones. Aquí, las catástrofes ya no son relatadas desde Fernanda, sino desde Felipe/viejo quienes en sus descripciones dejan entrever la sensación de angustia/culpa que sienten.

VIEJO. Ese grito. El mismo grito que aquella vez. No volví a tiempo, he llegado tarde de nuevo.

FELIPE. Me levanto a penas. Mi tobillo inflamado, torcido. Pero igual corro hacia la fogata, vuelvo, es mi hermana la que grita.

VIEJO. Volteo la cuadra y la veo. Está ahí, la niña, con su muñeca. Al verme, enmudece. Yo enmudezco también. Parece un fantasma, pero es ella, es ella.

FELIPE. ¿Qué habrá pasado? Sigo corriendo. Mi tobillo me mata, pero no me importa, mi hermana está en peligro.

VIEJO. La veo sufrir, sufre tanto. ¿Cómo no pude verlo antes? Debería arrancarme los ojos. No soporto verla así.

FELIPE. No veo casi nada, el humo me estropea la vista. Me guío por su voz y el olor a quemado. (ver anexo 4)

### *Dislocación*

La yuxtaposición de ambas perspectivas permite al público establecer conexiones entre ambos eventos, y también entre ambos personajes. Ambos quieren salvar a su hermana de la catástrofe, pero llegan demasiado tarde por lo que sienten la misma culpa. Esto último se expresa cuando describen el último gesto de Fernanda:

VIEJO. Ya no llora, sus ojos se dilatan. Sonríe.

FELIPE. Está carbonizada. Lo único que quedan son sus ojos y su sonrisa.

VIEJO. Me mira.

FELIPE. Me mira.

VIEJO. Y me señala

FELIPE. Y me señala. (ver anexo 4)

Asimismo, los relatos entran en diálogo estableciendo un paralelo en el que el público puede interpretar como las historias se conectan y se repiten. Por ejemplo, mientras el Viejo relata que Fernanda (de niña) quema su muñeca desde los pies, Felipe describe como Fernanda (de adulta) se quema también desde los pies.

FELIPE. Y al medio de todo, la veo, veo a mi hermana/

VIEJO. Que de pronto, en un instinto cruel, empieza a quemar su muñeca desde/

FELIPE. Los pies. Mi hermana se quema. Sus piernas, como fósforos negros, apenas soportan su cuerpo. Ahí está, parada encima de lo que era la fogata.

VIEJO. Ya no llora, sus ojos se dilatan. Sonríe.

FELIPE. Está carbonizada. Lo único que quedan son sus ojos y su sonrisa (ver anexo 4)

O cuando el Viejo saca el encendedor a la par que Felipe describe que hay fuego por todas partes. Esto se puede interpretar como que la catástrofe es producida por el encendedor (culpa) del viejo.

VIEJO. Estalla de nuevo. Es inconsolable... Aunque yo sé que es lo único que la puede aliviar.

FELIPE. Llego al lugar, hay fuego por todas partes.

VIEJO. Sacó el encendedor de mi bolsillo y le enseñó el fuego.

FELIPE. Las llamas están gigantes. Los árboles arden, el carro se incendia.

VIEJO. Ella lo mira, lo toma; el fuego la hipnotiza y deja de gritar.

FELIPE. Y al medio de todo, la veo, veo a mi hermana/

VIEJO. Que de pronto, en un instinto cruel, empieza a quemar su muñeca desde/

FELIPE. Los pies. Mi hermana se quema. Sus piernas, como fósforos negros, apenas soportan su cuerpo. Ahí está, parada encima de lo que era la fogata (ver anexo 4)

### ***Comentario***

Luego, Felipe asume el rol del Viejo comentando su situación al público y su intención de cambiar el pasado. El comentario al público hace evidente esta toma de posta. Gracias a este comentario se logra comprender el objetivo/identidad del viejo. Felipe es el Viejo que quiere modificar su pasado, ir a cuando Fernanda era niña y evitar que le suceda la catástrofe. Pero es un hecho imposible, una *Quimera*. Esto se hace más evidente dado que Felipe comenta explícitamente lo mismo que comentaba el viejo.

VIEJO. He llegado tarde de nuevo. Ahora sí, desaparezco para siempre.

FELIPE. Yo no, aún no es tarde para mí. A pesar del dolor, saco fuerzas y huyo. Mi pie me pide descanso y asistencia, pero no puedo parar. Huyo del fuego y de las voces. A mitad de camino me doy cuenta que tengo un encendedor. Lo boto, pero a los pocos metros, me doy cuenta de que sigue aquí. El encendedor me persigue, me quema por dentro. Pero aún no es tarde. Yo rechazo mi condena, niego mi desgracia, me zurro en mi fortuna. Yo desafío a todas las leyes, a todos los dioses, yo le doy la vuelta a mi destino, a nuestro destino, y así, recorreré vuelta atrás deshaciendo cada tropiezo, cada desliz, cada caída, hasta llegar al comienzo, a cuando éramos niños, a cuando todo estaba bien. Volveré. Llegaré antes de que grites, antes de que te pierdas, antes de... (ver anexo 4)

Además, Felipe comenta que un encendedor lo persigue, al igual que el viejo. El hecho de que el encendedor lo persiga es como si fuera esa culpa que nunca lo dejará de atormentar y que, además, es el objeto que luego provocará la manía de Fernanda por el fuego. De alguna manera, Felipe al intentar cambiar su pasado está recreando y haciendo posible que la historia se vuelva a repetir.

## **Cuadro 20**

Es la continuación del cuadro anterior, solo que en otro espacio/tiempo, incluso nivel de realidad ficcional. Fernanda, aparece de nuevo, como si fuera un espectro a hablarle a Felipe y decirle que pare con su *Quimera*, que la deje descansar, que acabe con la representación. Comienza una discusión sobre qué es lo correcto o no. Finalmente, Felipe decide ser atormentado por Fernanda como una manera de pagar sus culpas. Fernanda acepta porque no le queda de otra, dado que revela que es Felipe quien está creando la ficción. De esta manera, Fernanda cuenta de forma regresiva del 20 al 0, emulando los años que vivió.

Felipe en cada número, narra la actitud que tuvo con su hermana. La obra termina cuando Fernanda llega al 0 y Felipe narra como el la vio de bebe y sonrieron al mirarse por primera vez.

### ***Metadrama***

En la escena final, Fernanda se escapa del microcosmos del presente dramático, para hablar con Felipe e impedir que vuelva a representar la historia. Aquí se confirma toda la obra como una ficción creada por el Viejo/Felipe con el objetivo de cambiar su realidad (una quimera). Ambos personajes discuten sobre la necesidad/motivos de representar la ficción. Fernanda, acá entonces se revela como un producto de la representación de Felipe/viejo pero que, también, se rebela contra él. El metadrama se produce porque Fernanda se niega a seguir representando la ficción hecha por Felipe. Ella intenta romper el círculo repetitivo de la ficción.

FERNANDA. No más promesas. Ya no hay mañana. Déjame descansar.

FELIPE. No. Regresaré. Regresaremos.

FERNANDA. Ya no hay vuelta atrás.

FELIPE. Estoy volviendo.

FERNANDA. Basta. Acaba ya con esta representación.

FELIPE. Yo rechazo mi condena, niego mi desgracia, yo le doy la vuelta mi-

FERNANDA. Tus palabras no valen nada. Están dichas en otro tiempo, en otra realidad.

FELIPE. Algo tienen que valer.

FERNANDA. Para ti, no para mí. Pero, aun así, no es real. Solo cobran valor en tu ficción.

FELIPE. ¿Y qué hago? ¿Entonces qué hago? ¿Me resigno? ¿Me mutilo? ¿Me evaporo?

FERNANDA. En mí no encontrarás respuesta.

FELIPE. ¿Cuál es? Dímelas.

FERNANDA. Si quieres que lo diga yo tienes que concebirla tú. Tú eres el que pone las palabras en mi boca. Yo solo existo porque tú me das vida.

FELIPE. ¿Qué estoy haciendo?

FERNANDA. Estás rechazando tu condena, negando tu desgracia, zurrándote en tu-

FELIPE. No. Sobrevivo. Estoy sobreviviendo. Esta es mi manera de sobrevivir.

FERNANDA. ¿Y yo?

Silencio.

FERNANDA. ¿Y yo? (ver anexo 4)

### ***Relato de vida***

Finalmente, hay un relato de vida realizado por Felipe yuxtapuesto al conteo en regresiva de Fernanda, que representa sus años de vida y como la relación entre ambos hermanos se fue transformando. El relato es creado por el propio Felipe como una manera de recordar sus errores. Gracias al relato se puede ver cómo la relación de ambos hermanos fue cambiando después de la catástrofe desde la perspectiva de Felipe. Así, se ve como en cada réplica hay una sensación de culpa por parte del personaje.

FERNANDA. Como quieras. Ahí vamos.... 20.

FELIPE. La gran catástrofe. Desato mi ira, te humillo, te lastimo, te denigro, te golpeo.

FERNANDA. 19.

FELIPE. Incendias la sala. En la calle te miro con miedo y desprecio.

FERNANDA. 18.

FELIPE. Entrás a mi cuarto y me dices que ingresaste a la universidad. Esbozo una sonrisa forzada y te cierro la puerta.

FERNANDA. 17.

FELIPE. Te peleas con mamá. Las separo. Te amenazo. Lloras.

FERNANDA. 16.

FELIPE. Te encuentro en la cocina, desmayada en el piso entre el humo negro. Te salvo, me sonríes y te dejo en el suelo.

FERNANDA. 15.

FELIPE. Tu quinceañero. No hay nadie, solo tu nueva amiga. Ya sabes que no estoy, pero igual preguntas por mí.

FERNANDA. 14.

FELIPE. Quemas mi armario. Te encierras en tu cuarto. Pasamos la tarde entre tus sollozos y mis gritos.

FERNANDA. 13.

FELIPE. No hablas por meses. Cuando por fin lo haces y me dices hola, no te contesto.

FERNANDA. 12.

FELIPE. Aprendes a tocar la flauta. Me quieres enseñar una canción. Te digo que no tengo tiempo.

FERNANDA. 11.

FELIPE. Incendias el escritorio de papá. Te masacra. Me lanzas una mirada de ayuda que no tardo en esquivar.

FERNANDA. 10.

FELIPE. Te escucho llorar en tu cuarto. Quiero entrar, pero no agarro valor.

FERNANDA. 9.

FELIPE. Te botan de la escuela. Te lo recrimino hasta el cansancio.

FERNANDA. 8.

FELIPE. Estamos cenando. De pronto, después de años, haces una broma, pero nadie tiene ganas de reír. A mí me causa gracia, pero callo también.

FERNANDA. 7.

FELIPE. Te me acercas, me quieres contar algo. Dudas. Yo no insisto, volteo la cabeza y te vas. Luego, contengo un llanto.

FERNANDA. 6.

FELIPE. La gran catástrofe. Te grito, te golpeo, te pierdes. Te pierdes para siempre.

FERNANDA. 5.

FELIPE. Salimos a comer. Nos manchamos de ketchup y mostaza. Papás se molestan. Nosotros reímos.

FERNANDA. 4.

FELIPE. Jugamos. Solo jugamos. Los mejores años.

FERNANDA. 3.

FELIPE. Te caes del sofá. Te haces una herida profunda. Me quedo contigo toda la noche.

FERNANDA. 2.

FELIPE. De mi mano, te enseño a subir las escaleras.

FERNANDA. 1.

FELIPE. En el carro. Por primera vez me dices Pipe.

FERNANDA. 0.

FELIPE. Duermes tranquila. Yo te observo. Abres un ojo, yo sonrío, y tú también (ver anexo 4)

### 3.3.Conclusiones

Los procedimientos rapsódicos plasmados en *Quimera* expresan contenidos que constituyen parte esencial de la obra. Es decir, estas formas alejadas del drama clásico manifiestan, mediante su forma, lo que el dramaturgo ha querido expresar en cuanto a relato y discurso *Quimera*, para el dramaturgo (puede y se busca que sea distinta para cada lector/observador), trata acerca de una persona que siente una gran culpa por un acontecimiento pasado y que, por ello, lo rememora constantemente y tiene la esperanza (ilusa, imposible, quimérica) de poder cambiarlo. Por tanto, gracias a la aparición de un sujeto rapsódico (el Viejo) se es posible expresar estos dos ámbitos: el rememorar (modalidad épica) y el querer cambiar su pasado (modalidad dramática). Así, se entiende a la obra *Quimera* como la manifestación de estos ámbitos en el cual los cuadros son acontecimientos organizados (filtrados) por la perspectiva del Viejo (justamente por la rememoración que hace él de su pasado) pero que también lo contienen a él mismo como un sujeto “fantasmal” que comenta su situación al público e intenta (en esa realidad ficticia que crea) volver y detener la catástrofe ocurrida. Es importante señalar que el Viejo recurre a la modalidad épica/subjetiva (para rememorar/fantasear su pasado) porque es incapaz de controlar y modificar (dramáticamente) su presente en la realidad. Asimismo, dado que los cuadros son expresión del rememorar y fantasear del viejo, y por tanto son filtrados por su mirada, estos saltos se corresponden con la fragmentación de la obra.

Cabe resaltar que cuando hablo de correspondencia me refiero a que en la presente tesis intento explorar con las formas rapsódicas de una manera motivada y correlacionada con lo que como artista quiero expresar; es decir no planeo hacer una experimentación puramente formalista o aleatoria, sino que se correlacionen con mis contenidos internos. De esta manera, soy consciente de que muchas de las interpretaciones forma-fondo que planteo en esta sección, no son, ni pretendo que sean, las interpretaciones que los lectores/espectadores de la obra se lleven al leer/observar la pieza; al contrario, con estos procedimientos busco que se genere una apertura de interpretación/representación que encuentren otras relaciones motivadas de forma y fondo. Dicha esta aclaración, continúo. Bajo mi perspectiva, la fragmentación expone el carácter artificial de la obra porque no intenta reproducir una representación mimética del mundo sino cómo se expresa bajo la perspectiva del sujeto rapsódico y cómo ópera la dinámica de su memoria. El pasado (la fuga de los hermanos en el bosque) que rememora el Viejo es constantemente interrumpido por las voces, imágenes, comentarios del Viejo, e incluso por otros recuerdos que nacen de él. Esta interrupción (característica de cómo opera la mente del Viejo) es representada gracias a la fragmentación y alteración del tiempo.

Por otro lado, la fragmentación descompone el relato en islas que evidencian la fractura del sujeto y de la realidad que percibe. Todas las islas del texto suponen una parte del Viejo desde la cual se construye el relato. La mirada vieja de Felipe (el Viejo) se contrapone con la mirada joven de él (Felipe), así como con las perspectivas de las voces que vienen a ser desviaciones de su propia mente. De esta manera, las tres islas, con sus semejanzas y contradicciones, representan la mirada del Viejo en su conjunto. Asimismo, la fragmentación y la forma en la que está ordenado le da un sentido particular al texto. La isla de los hermanos avanza dramáticamente a la catástrofe contrapuesta con la isla del viejo que retrocede épicamente hacia a ella como si fuese una carrera en la que el Viejo “llega tarde de nuevo” y

en el cual las voces (sus demonios internos que lo persiguen y lo torturan constantemente) llegan incluso antes que él.

Además, la realidad también se fragmenta dado que cambia a partir de la perspectiva. La realidad, así como él mismo, no es solo uno, sino que depende del contexto en el que se la mire. Esto es mucho más claro cuando se observa cómo los dos hermanos ven lo acontecido de una manera muy distinta y perciben la catástrofe desde distintos ángulos. Esta diferencia en las perspectivas es posible gracias a las expresiones épicas o líricas como la descripción, narración, comentario, exposición de lo íntimo, etc., que utilizan los personajes (dado que son revelaciones del “yo” como su interior, sus recuerdos o su imaginación que requieren tratamientos épicos) y que permiten que el espectador conozca el relato filtrado por sus miradas, así como a ellos mismos. Gracias a estos recursos, la realidad ya no es percibida como una sola y verdadera, sino como varias dependiendo del sujeto quien la mire.

Además, es importante señalar que a pesar de las tendencias épicas/líricas de los personajes, ninguno abandona la acción (todos tienen un objetivo al que avanzan en el “presente dramático”); de esta manera se establece una mezcla heterogénea de modalidades que, además de establecer diferencias en las perspectivas, cobran un significado particular en cada cuadro y también al ser yuxtapuestas mediante otros procedimientos como la dislocación o el collage. Es decir, los procedimientos rapsódicos cobran significados particulares (o permiten expresar contenidos particulares) dependiendo del contexto en el que estén o por la combinación con otros procedimientos. Así, por ejemplo, la descripción que hace Felipe en el cuadro 17 podría interpretarse como un intento de escaparse de su realidad; la exposición de lo íntimo en el cuadro 16 como el dolor de Fernanda que alberga y le es imposible expresar; la dislocación entre la descripción de Felipe y las réplicas dramáticas de Fernanda en el cuadro 14 como el desinterés de Felipe hacia el sufrimiento de Fernanda por estar ensimismado en sus propias luchas; la alteración del tiempo como recuerdos que el

Viejo no puede controlar y que dan cuenta de la repetición/similitud de las catástrofes; la coralidad del cuadro 9 como el trasfondo trágico que une a ambos hermanos; el relato de vida del cuadro 20 como un intento de Felipe por no olvidar sus errores respecto a la relación con su hermana; la narración del cuadro 11 como una mirada hacia el pasado de parte del Viejo que establece un paralelo con el personaje de Felipe; las voces como un debate moral tortuoso en la mente del Viejo; etc.

En conclusión, en mi proceso de escritura, las formas rapsódicas no llegaron a ser solo experimentaciones formalistas sin contenido, sino que, gracias a los procedimientos rapsódicos, desde mi punto de vista como dramaturgo, he podido manifestar, mediante su forma, significados (interpretaciones) particulares de la fábula/tema o me han permitido revelar contenidos que con la forma dramática no hubiera podido o se hubieran expresado de manera distinta. Así, podría decir que las formas de los procedimientos rapsódicos de *Quimera* están ligadas con un fondo; es decir, sus formas significan, y significan distinto a las formas exclusivamente dramáticas. Cabe resaltar que todas estas interpretaciones mencionadas anteriormente son mías o corresponden a la intención que tuve al escribirlas. A diferencia de los modelos de representación cerrados del “bello animal” del texto clásico, los modelos de representación inscritos en *Quimera* son abiertos/singulares y por tanto incompletos, imperfectos. Así, como se verá en el siguiente capítulo, los procedimientos (y sus formas) contienen una apertura que permite otras interpretaciones o formas singulares de representación que le dan un sentido particular en cada caso sin trastocar el “espíritu” de *Quimera*.

## Capítulo 4. La generación de distintas posibilidades de representación a partir de los procedimientos rapsódicos

Cómo se mencionó en la metodología, el objetivo de esta sección será analizar las distintas posibilidades de interpretación/representación generados a partir de los procedimientos rapsódicos de *Quimera* con el objetivo de comprender el porqué de la apertura de estos procedimientos y así, la relación entre los conceptos centrales de la tesis: rapsodia y partitura. Respecto a este último, debido a que la partitura supone una serie de invariantes que pretenden ser respetada para que no se pierda el sentido (o espíritu) del texto, se analizará también la medida en que las posibilidades de representación/interpretación propuesta por los participantes trastocaron o no este sentido.

Bajo este punto es importante recalcar que si bien es cierto que *Quimera*, al ser postulada como un texto-partitura, pretende conservar en el traslado a la escena la idea de este “espíritu” (y no llegar a una desarticulación/deformación/desaparición de su esencia), esto no significa que sea algo que yo como dramaturgo, sino soy el director, pueda controlar; asimismo, tampoco significa que el mantener este espíritu conlleva a construir un texto unívoco, cerrado y determinista en cuanto a la comunicación de su discurso o relato, dado que es solo una esencia; al contrario, justamente los modelos de representación singulares y abiertos (y rapsódicos) del concepto de partitura buscan una apertura del sentido y de la representación que los diferencia de los modelos cerrados del drama clásico. En otras palabras, si *Quimera* es vista como una partitura (como lo hicieron los participantes del cuestionario) se convierte en un texto que mantiene su espíritu pero que, por su carácter abierto y singular, permite múltiples representaciones e interpretaciones que va de la mano con la autonomía de la escena contemporánea.

El espíritu de *Quimera* comprende un núcleo de invariantes expuestos a continuación:

1) una relación entre dos hermanos en la cual Fernanda contiene un profundo dolor que no es

atendido/escuchado por Felipe al estar este ensimismado en su “carrera”; 2) los hermanos fugan de un hogar lleno de violencia; 3) el Viejo representa un paralelo de Felipe que mira en retrospectiva una catástrofe pasada 4) la existencia de una catástrofe relacionada al fuego.

A partir de las respuestas de los cuestionarios se observa que este espíritu determinado por el dramaturgo se mantuvo, a pesar de las distintas interpretaciones y posibilidades de representación plasmados por los participantes. Asimismo, a pesar de que los participantes reflejan intereses distintos (a Analucía le interesa cómo es percibida/vivida la violencia desde distintas esferas y ciclos de la vida; a Gabriela le interesa lo difícil que es salir de los círculos de violencia doméstica, culpa y recuerdos de eventos catastróficos; y a Miguel le interesa más el abandono/desamparo entre los hermanos y la ejercida por los padres hacia los hijos), los tres realzan como temas de la obra a la violencia y la familia, que son los temas esenciales propuestos desde la dramaturgia. Así, estas zonas invariables de la partitura contribuyen a que el sentido y “espíritu” de la obra se mantenga a pesar de las diferentes lecturas y soluciones escénicas de cada director(a).

Por otro lado, hay ciertos ámbitos que por su apertura generan indeterminaciones o “agujeros” sobre los cuales cada director completa o propone un sentido/solución específica y singular. Estos agujeros permiten que la obra no contenga un solo modelo de representación, sino que manifieste muchas posibilidades de representación sin trastocar el “espíritu” del texto. Varias de estos huecos se generan debido a los procedimientos rapsódicos plasmados en la partitura dado que abren el sentido a múltiples interpretaciones o formas de representación singulares que le dan un significado particular al texto. A continuación, analizaré las distintas formas de representación planteadas por los participantes a partir de los procedimientos rapsódicos inscritos en la partitura.

#### **4.1.Procedimientos y sus posibilidades de representación**

##### **4.1.1. Voz rapsódica**

La voz rapsódica genera una indeterminación en la naturaleza/contexto/objetivo del viejo. Su lado épico (el comentario al público) le da una sensación “fantasmal” que lo aleja de la situación concreta y dramática de la fábula, y lo coloca en un ámbito etéreo y difuso que abre distintas interpretaciones y formas de representación singulares. Para Miguel, el Viejo es Felipe de viejo quien vive atormentado por la culpa de lo que pasó, solo que ubicado en un contexto atemporal, vacío, absurdo, e irreal; por ello, él plantea que el Viejo tenga un vestuario y maquillaje completamente absurdos para alejarlo del contexto realista de los hermanos. Para Gabriela, el Viejo es un paralelo de Felipe que deambula eternamente en un “loop” del pasado por lo que lo representa caminando constantemente en un círculo de tiza (trazado por Felipe) del que no puede salir. Por último, Analucía menciona que el Viejo es y no es Felipe, representa una mirada mayor de Felipe que quiere volver a su hogar quemado, pero que no se mueve; Analucía en la representación aísla en una esquina al Viejo y lo deja absolutamente quieto, suspendido del drama, comentándole su situación al público.

#### **4.1.2. Fragmentación e hibridación heterogénea**

La fragmentación y la hibridación heterogénea provocaron que los participantes planteen formas de representación singulares que le otorgaban sentidos particulares al texto. Analucía, dado la fragmentación del relato y los distintos modos (dramático, épico lírico) que confluyen en él, decide mantener en el espacio de la representación la separación física de las tres “islas”. Ella propone que en un nivel superior se ubiquen las voces inciertas; en el nivel medio, las escenas dramáticas de los hermanos; y en el proscenio, las escenas del Viejo (dado su carácter épico). Asimismo, plantea que haya momentos en que los personajes invadan espacios ajenos ya sea por las mismas conexiones que plantea el texto, o porque los personajes cambian su modalidad; por ejemplo, los momentos épicos/líricos de los hermanos no se ubican al medio del escenario sino en el proscenio (donde está el lado épico del Viejo) dado que escapan de su propio espacio dramático.

Miguel decide utilizar andamios para dividir el espacio en niveles dada las situaciones aisladas que propone la fragmentación (como Analucía), pero en su caso el criterio no es por la modalidad sino por lo que él considera que son acontecimientos realistas u oníricos. En el nivel de abajo se ubica lo realista, que él asocia con los cuadros de los hermanos, mientras que en el nivel de arriba coloca las escenas del Viejo y las voces dado sus carácter irreal, onírico, atemporal, o incierto.

En el caso de Gabriela, ella propone un escenario circular que representa un destino/tragedia/dolor que nunca termina, y divide al espacio en dos ámbitos. Al medio, las escenas del bosque (donde estarán las escenas dramáticas de los hermanos) que según su fabula son oníricas (como si estuviesen en limbo) y afuera la ciudad que representan al pasado o el recuerdo. Así, cada vez que por los recursos épicos/liricos se hagan referencia al pasado, se hace un guiño (mediante luces, por ejemplo) a la ciudad que bordea el bosque. Además, ella decide establecer la conexión entre los fragmentos del Viejo con los cuadros de los hermanos, haciendo que el Viejo deambule por la línea que separa ambos espacios. Por último, las voces son planteadas solo como voces en off remarcando que son lo exterior (el espectador) comentando, y por tanto no pertenecen a la fábula en sí.

#### **4.1.3. Voz**

Las voces plasmadas en el texto tienen un carácter indeterminado de por sí, lo que permitió que cada participante le dé una interpretación distinta. Miguel les dio una identidad clara, concreta y distinta en cada cuadro; para él en un cuadro las voces eran concretamente policías, en el otro eran periodistas y en el último eran los padres de Felipe. Por el otro lado, a pesar de que Analucía y Gabriela reconocían que las voces asumían ciertos roles identificables como policías o periodistas, ellas le otorgaron un significado distinto: las voces no eran realmente policías ni periodistas, sino que se disfrazaban de estos roles para representar algo más intangible como la sociedad o el espectador. Este carácter etéreo se da

debido a que, según las palabras de Analucía: “no son personajes con nombre, no son personajes que se vuelvan a reconocer después. Son entes, que existen, que dan un punto de vista sobre una situación en particular, son personajes pasajeros” (ver anexo 3, p. 195). Debido a todo lo mencionado anteriormente, Miguel representa a las voces del cuadro 4 como si fueran periodistas de una manera concreta y precisa: “Que quede claro quiénes son. Vestidos igual pueden usar camisa manga larga, pantalón de vestir. Lentes. Bien peinados. Como si fueran gemelos con personalidades distintas. Pueden estar en el baño fumándose un troncho u orinando en un urinario uno al lado del otro” (ver anexo 3, p. 196). Mientras que Analucía y Gabriela deciden representarlos de una manera más abstracta por medio de voces en off que manifiesten una polifonía o proyecciones de textos leídas por los espectadores.

Es importante mencionar que yo, al momento de escribir la obra, le otorgaba una identidad a estas voces distinta a las que propusieron los participantes. Para mí no eran realmente periodistas ni policías, ni tampoco representaban la sociedad o la masa (espectador) que observa una fábula desde afuera. Al contrario, para mí, representaban las voces internas del Viejo, sus demonios, sus fantasías creadas por él que lo juzgaban y torturaban constantemente. Sin embargo, estas diferencias de interpretación y representación no modifican el sentido general del texto, sino que abre otras vías coherentes con la partitura que le dan un matiz distinto dependiendo del discurso personal que quieran plasmar cada director. Ya sea la sociedad, el interior del Viejo, o personajes concretos, estas voces cumplen con el objetivo de dar una perspectiva distinta, contradictoria, y agresiva hacia lo hecho por Felipe que representa un debate moral y revela información relevante de la fábula.

#### **4.1.4. Dislocación y collage**

La dislocación y el collage en el texto también son representados de maneras singulares en los planteamientos de representación hechas por los participantes. Por ejemplo, la dislocación manifestada en el cuadro 14 en la que se yuxtapone la descripción de Felipe

junto a las réplicas dramáticas de Fernanda son solucionadas escénicamente de distintas maneras manifestando así sentidos distintos. Gabriela ubica a Felipe y Fernanda en distintos espacios: Felipe afuera (en la ciudad) para remarcar está en el pasado y Fernanda en el centro (en el bosque) sufriendo por el presente. De esta manera, la separación de espacios evidencia el abismo que hay entre ellos (por lo que les es imposible establecer una comunicación). En este planteamiento, se retrata de manera simbólica como Fernanda no puede salir del círculo dado que está “encerrada en esa casa que se cae a pedazos”, y por tanto no puede entrar al espacio de Felipe, que por su parte siempre se mantiene al margen. Por otro lado, Analucía coloca a Felipe en un sillón hablándole al público y a Fernanda tratando de llamar su atención; ella hace énfasis en que, a pesar de habitar el mismo espacio, Felipe es incapaz de escuchar los pedidos de auxilio de su hermana dado que prefiere quedarse en ese lugar cómodo que lo aleja de la realidad (como quien se abstrae por la fantasía de la televisión y no se da cuenta de que alguien lo está llamando). Por último, Miguel coloca a ambos personajes de pie, pero mirando al público, de esta manera se manifiesta la no conexión que hay entre ellos dado que sus réplicas son dirigidas a un otro y no entre ellos; asimismo, resalta la diferencia en el comportamiento de ambos personajes: Felipe “en trance” para manifestar que está alejado de la realidad y a Fernanda con un comportamiento “natural” para reflejar que si está en ella.

Otro ejemplo similar se produce en el collage del cuadro trece donde se yuxtapone el conteo que realiza una voz y la imagen de una muñeca. Aquí, se genera una apertura en cuanto a la interpretación del recurso que se refleja en sus planteamientos de representación. Analucía interpreta el collage como los años que pesan sobre la infancia de Fernanda (donde sufrió un abandono) en la que Felipe tiene mucha responsabilidad; por ello, ella propone a una muñeca abandonada y al conteo como voces en off dichas por ambos hermanos. Por otro lado, para Gabriela el conteo hace referencia directa con un acontecimiento específico en el

pasado en cual Felipe le pidió a Fernanda de niña que cuente hasta veinte, por tanto ella interpreta el collage como el antecedente de un momento catastrófico visto desde la perspectiva de Fernanda; por ello, ella le da al conteo la voz en off de Fernanda para hacer evidente que proviene de su mirada. Finalmente, Miguel interpreta el collage como si la muñeca fuera una proyección de Fernanda que sufre el paso de los años; por ello, él le da vida a la muñeca, la coloca como si estuviese sentada y hace que el conteo (dicho por Fernanda) provenga (mediante un parlante) de la propia muñeca.

#### **4.1.5. Alteración del tiempo**

Para los tres la alteración del tiempo les genera urgencia y una sensación de ansiedad. La alteración del tiempo también permite múltiples posibilidades de representación singulares. La alteración de tiempo genera que el tiempo se sienta más largo y que la ansiedad en Felipe crezca, mientras que Fernanda (que es la que cuenta) lo utiliza para calmarse (esto último solo Gabriela).

Para Gabriela los hermanos dibujan un círculo al que repasan una y otra vez para dar la sensación de que no llegan nunca a pesar del avance del tiempo, como premeditar lo que les pasará (ese limbo del que no pueden salir). Analucía utiliza dos sillas y los mantiene quietos, como si nunca avanzaran. Miguel acentuaría el paso del tiempo mediante cambios de luces y cambios de posiciones en cada silencio.

#### **4.1.6. Expresiones épicas/líricas**

Las expresiones rapsódicas como la descripción, comentario, narración, relato de vida, coralidad, exposición de lo íntimo presentan formas singulares alejadas de la forma clásica del teatro tradicional. Por tanto, su representación no desemboca en un modelo único (como ocurría con el drama clásico), sino que generan aperturas más grandes en cuanto a sus posibilidades de representación. De esta manera, cada participante propuso una solución

escénica singular para cada tipo de expresión rapsódica que, a su vez, le otorgaban un sentido particular y distinto en caso. A continuación, se presentará un par de ejemplos de lo mencionado anteriormente.

### **Descripción**

En el cuadro 5 aparece el recurso de la descripción. En este todos los participantes comprenden este momento de una manera similar: Felipe está recordando un episodio de su infancia que es interrumpido por Fernanda. Sin embargo, en el momento de plantear su representación lo hacen de maneras distintas y por tanto su sentido se tiñen de matices distintos. Gabriela representa la descripción mediante una voz en off para resaltar que es algo que proviene de su mente (y por tanto no es escuchada por Fernanda) y lo combina con sonidos de la ciudad para resaltar que es una situación que pertenece a otro tiempo/contexto. Por el contrario, Analucía plantea que Felipe tiene que decir la descripción en voz alta en el mismo espacio/tiempo que comparte con Fernanda para manifestar que, a pesar de estar juntos en el mismo lugar, hay un “muro” entre ellos puesto que comparten realidades distintas. Por otro lado, Miguel desaparece a Fernanda en el momento en que Felipe hace la descripción de su recuerdo porque quiere resaltar la intimidad de su relato, como una forma de escape de la realidad en que se encuentra; incluso propone que utilice gafas 3D como dar a entender de que está evocando una realidad fantástica distinta a la realidad que le tocó.

### **Coralidad**

De igual manera, en el cuadro 9, cuando se presenta la coralidad, los tres participantes entienden que son cartas/mensajes de los hermanos hacia sus padres donde exponen de manera conjunta su sentir y sus razones para huir de su hogar. Sin embargo, las representaciones de esta coralidad son muy distintas y singulares otorgándoles un significado distinto en cada caso. Analucía lo manifiesta como si estuviesen juntos leyendo literalmente

una carta, manifestando así que este evento en particular es algo que los une; también los pone en el proscenio recalcando que es una suspensión lírica del drama (un recurso montado por el dramaturgo para exponer sus razones), y, por tanto, no pertenece al ámbito dramático en el que se encuentran. Gabriela, por otro lado, los representa separados haciendo sus propias maletas recalcando que, a pesar de la coralidad, tienen motivos/sentires distintos; asimismo, ubica sus corporalidades en el bosque, pero ilumina la ciudad para dar a entender que es un recuerdo que tienen en conjunto en ese espacio; además, propone que la coralidad se manifieste como voces en off que surgen de su interior pero que se superponen evidenciando un origen común. Por último, Miguel desaparece las corporalidades de Fernanda y Felipe y proyecta los video-grabaciones que (en la fábula que él propone) hicieron por separado Fernanda y Felipe como mensajes de despedida hacia sus padres. Es decir, Miguel trae al espacio escénico un evento pasado por medio de este recurso; para él no son los hermanos evocando una memoria, o una suspensión lírica del drama, sino un momento pasado hecho presente.

### **Relatos de vida, narración y expresión de lo íntimo**

Por cuestiones de tiempo, no se les pidió a los participantes que respondan específicamente de todos los procedimientos. Pero se puede deducir que las demás expresiones épicas/líricas no analizadas en esta sección como la narración, relato de vida y expresión de lo íntimo también generan una apertura de interpretación y de representación singular dado que sus formas comparten similitudes respecto a las demás expresiones analizadas en cuanto son formas épicas/líricas singulares y abiertas.

#### **4.2.Un caso a considerar**

Cabe resaltar que Gabriela interpretó/propuso una fábula muy distinta a la que se planteó en el texto. Mientras que el relato presente en el texto proponía que el incendio real se

produce en el bosque cuando los hermanos son mayores, Gabriela propuso que el incendio se produjo en el barrio y que, a partir de ahí los hermanos se pierden para siempre, por lo que el viaje al bosque es entendido como una situación onírica y no real. Así, la fábula es entendida como una gran metáfora en la que el bosque es un limbo (un círculo infinito) del cual los hermanos no pueden escapar, y en la que se repiten constantemente los errores pasados (por lo que también se produce un incendio). A pesar de ello, se considera que si bien es cierto que la nueva fábula propuesta por la dirección transforma/adapta el relato que se plantea en el texto, no cambia el sentido del mismo. Es más, incluso se relaciona, de una manera más aproximada que las demás propuestas, con el planteamiento inicial hecho por el dramaturgo de que la obra no es un acontecimiento real sino un sueño/representación filtrada por la mirada de Viejo/Felipe, quien está atrapado en un drama del que no puede escapar.

Respecto a esto último, cabe mencionar que, si bien en las propuestas escénicas de los participantes no se manifiesta explícitamente el hecho de que las escenas de los hermanos provienen del recuerdo del Viejo, esto no impide que las representaciones contengan otras interpretaciones que, de igual manera, manifiestan el espíritu/sentido esencial del texto. Así, se concluye que la propuesta (interpretación) del dramaturgo sobre las partes del texto que no pertenecen a su “espíritu” puede ser considerada como una posibilidad más de las tantas que permite la apertura de la partitura.

### **4.3. Conclusiones**

Los procedimientos rapsódicos aportaron a generar “agujeros” en la partitura que provocó una apertura tanto en la interpretación del relato como en las posibilidades de representación. Así, se manifestaron soluciones escénicas muy distintas entre sí que constituyeron formas singulares que, a su vez, generaban sentidos particulares en cada caso. Estas formas singulares de representación fueron planteadas debido a que los procedimientos rapsódicos contienen formas alejadas del drama clásico (las cuales, tradicionalmente,

conllevaban a un único modelo de representación). De esta manera, la singularidad de la forma en el texto conllevó a que se manifesten múltiples formas singulares en la representación; como menciona Miguel en una de sus respuestas del cuestionario: “Si el texto propone romper lo tradicional, la dirección también puede hacerlo en ese sentido”; es como si el texto diera licencia o fuera una invitación para ello. Se concluye así que los procedimientos rapsódicos, dado su apertura y forma no-clásica, generaron múltiples interpretaciones y formas de representación singulares que le dieron un sentido particular (y una autonomía) en cada caso sin trastocar el espíritu del texto. Por ello, se puede afirmar que los procedimientos rapsódicos de Sarrazac aportan en gran medida a componer los textos-partitura descritos por Carles Batlle.



## Conclusiones

En conclusión, los procedimientos rapsódicos significan, mediante su forma singular, contenidos particulares distintos a los contenidos que permitía el drama absoluto. Asimismo, esta relación entre forma y contenido no es cerrada, sino abierta dado que estos procedimientos cobran significados o revelan contenidos particulares dentro del relato de la obra que pueden cambiar dependiendo del juicio/decisión del lector/director/espectador. Esto se debe a que los procedimientos rapsódicos, dado su forma abierta y singular, permiten muchas posibilidades de interpretación o de representación. Respecto a esto último, cabe resaltar que las formas de representación singulares producto de los procedimientos rapsódicos (y sus formas no-convencionales) también manifiestan un sentido particular del texto. De esta manera, se deduce que la correspondencia entre la forma/contenido de los procedimientos rapsódicos no solo se construye/determina a partir de la propuesta de la dramaturgia, sino que termina de definirse con su representación singular en escena (o incluso, en la lectura que haga el espectador de lo que percibe en ella). Es decir, que dado el carácter abierto de los procedimientos rapsódicos, la relación forma/contenida plasmada por el dramaturgo se transforma y tiene concreciones/interpretaciones distintas (más abiertas que el drama clásico) por su puesta en escena singular y abierta.

Asimismo, se resalta el hecho de que la apertura de interpretación/representación de los procedimientos rapsódicos no deformó/trastocó/eliminó el “espíritu” del relato/tema propuesto desde la dramaturgia. Es decir que los procedimientos generaron una apertura en el texto (por sus agujeros y forma singular) que, al parecer, según mi punto de vista, permitió a los directores conservar una cierta autonomía de la partitura (y, por tanto, plantear una representación novedosa, con interpretaciones distintas, libre, singular y particular), pero su apertura no logró eliminar el sentido o espíritu propuesto desde la dramaturgia. Así, esta autonomía, provocada por la apertura, no rompe con la idea del “texto previo”, sino que

permite que conviva con él al no suponer un solo modelo de representación; la apertura y forma singular de los procedimientos rapsódicos les dio libertad a los directores para “rellenar los huecos” de la obra de acuerdo a sus propios intereses/sensibilidades, y así plantear sentidos y representaciones propias que no trastocan su espíritu propuesto desde la dramaturgia. De esta manera, *Quimera* fue tratado como una partitura y no como un modelo único de representación o un material posdramático. Esto me lleva a suponer que los procedimientos rapsódicos ayudan a que existan concepciones más libres, abiertas, agujereadas, singulares del texto (es decir, partituras con modelos de representación singulares) que, sin la necesidad de ser deformado en materiales (dado la prevalencia de su espíritu/sentido/retrato), puedan encontrar su lugar en la escena contemporánea al no suponer un modelo de representación único, determinista cerrado y convencional.

Me parece importante mencionar que no solo los procedimientos rapsódicos generan aperturas en el texto. Cualquier texto, ya sea clásico o absolutamente dramático, presenta huecos que son completados por la escena; sin embargo, en esta tesis se postula que los procedimientos rapsódicos dado sus formas singulares (alejadas del drama clásico o de la modalidad dramática pura) generan una apertura mayor en cuanto a su interpretación o posibilidades de representación (que son muy singulares también); y por tanto, una mayor autonomía de la escena. Si bien es cierto que, actualmente, se representan de maneras singulares muchos textos clásicos (que no poseen procedimientos rapsódicos), se considera que esto es debido a que los artistas contemporáneos que tratan estos textos ya tienen de por sí una mirada “no convencional/clásica” sobre la puesta en escena que, sin embargo, trastoca el “sentido histórico” del texto que postulaba un modelo de representación cerrado y un modo o puesta en escena convencional; esta mirada no convencional del director se da debido a que este se concibe a sí mismo como un creador escénico, lo que lo hace asumir un rol

protagónico en la puesta en escena, que va más allá de plasmar escénicamente un texto previo.

Considero que esta tesis ha podido generar un acercamiento a ciertas nociones del drama contemporáneo como la partitura o la rapsodia, y la relación que hay entre ellos. Cabe mencionar que estos no son conceptos nuevos y ya son utilizados (muchas veces bajo otros nombres o sin determinarlos “académicamente”) en muchas producciones del sector escénico latinoamericano/peruano. Sin embargo, la tesis sistematiza y reúne bajo un mismo lenguaje/perspectiva estas distintas nociones para esclarecer sus orígenes, motivos, características y funciones. Asimismo, esta sistematización es acompañada por una puesta en práctica de estas nociones con el fin de que se logre evidenciar, de una manera empírica, personal y autorreflexiva, cómo la teoría se relacionó con el proceso creativo y los contenidos que quería expresar como artista. Quiero resaltar que este proceso generó que mi práctica artística e investigación se nutrieran mutuamente; mi ejercicio de escritura fue profundamente inspirado por la investigación de estos conceptos y los conceptos fueron esclarecidos de mejor manera al ponerlos en práctica.

Por último, quiero mencionar que esta tesis no intenta desestimar las producciones clásicas, aristotélicas o “dramas absolutos”. Considero que la calidad artística/estética/discursiva no depende de si la obra es “rapsódica” o “aristotélica”, sino de las circunstancias específicas de cada obra (así como de quien la ve). Esta tesis solo pretende entender a la rapsodia como una alternativa al drama absoluto, dado que recoge todas las transformaciones que ha sufrido el drama desde la crisis del drama clásico hasta la contemporaneidad (como el simbolismo, expresionismo, epicidad, etc.) y que, asimismo, permita otras posibilidades de expresión/creación. De esta manera, se abre una mayor libertad (que el drama absoluto no permite) para que los artistas que lo deseen puedan explorar otras formas más coherentes con los contenidos que quieren expresar y, a su vez, crear partituras

que por su forma singular generen distintas posibilidades de interpretación/representación sin alterar el relato/discurso de su texto.



## Referencias bibliográficas

- Batlle, C. (2007). La segmentación del texto dramático (un proceso para el análisis y la creación). *Revista Apuntes*, (129), 68-86.
- Batlle, C. (2009). Apunts sobre la pulsio rapsòdica al drama contemporani. En J. Sarrazac, *Lèxic del drama modern i contemporani* (203-225). Institut del teatre.
- Batlle, C. (2015) Modelo, partitura y material en la escritura dramática contemporánea: una solución, *Pausa*. (27), 1-10
- Caballero, G. L. J. (2020). Mecanismos dramaturgicos para la construcción identitaria en el teatro testimonial: Proyecto 1980–2000: El tiempo que heredé y pájaros en llamas
- Carnevali, D. (2017). *Forma dramática y representación del mundo en el teatro europeo contemporáneo*. Paso de Gato.
- Chavez Flores, R. Y. (2021). *La construcción de la violencia en Los números seis de Gino Luque a partir de mecanismos dramáticos contemporáneos*. (Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú) Repositorio PUCP.  
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/20929>
- Del Monte, F. (2013). *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático*. Paso de Gato.
- Kartun, M., & Dubatti, J. (2006). *Escritos, 1975-2005*. Ediciones Colihue SRL
- Luque, G. (2018). La escritura teatral de finales del siglo XXI. En J. de Castro & L. Robles-Moreno, *Contrapunto ideológico y perspectivas dramaturgicas en el Perú contemporáneo*, 6, (241-268). Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú
- Maza, L. D. L., & Batlle, C. (2008). *Tragedia contemporánea y su posibilidad: Himmelweg de Juan Mayorga*. (Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de Barcelona. Facultad de Filosofía y Letras) Repositorio UAB. <https://ddd.uab.cat/record/44620>

- Nadal, A. P. (2013). El horror invisible y el horror en escena: la pulsión rapsódica en *Après moi, le déluge*, de Lluïsa Cunillé, y en *Y como no se pudo...*: Blancanieves, de Angélica Liddell. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 22, 595-619
- Ontivero, D. G. (2014). *El concepto de rapsodia en el teatro porteño*. Recuperado de [http://www.academia.edu/27603129/El\\_concepto\\_de\\_rapsodia\\_en\\_el\\_teatro\\_porten\\_o.pdf](http://www.academia.edu/27603129/El_concepto_de_rapsodia_en_el_teatro_porten_o.pdf)
- Ryngaert, J. (2013). *Nuevos territorios del diálogo*. Paso de Gato.
- Santistevan de Noriega, L. A. (2020). *La batalla por el teatro: La creación colectiva en el campo del teatro limeño (1971-1990)* (Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú). Repositorio PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/17260>
- Sarrazac, J. P. (2009a). El drama en devenir: Apostilla a *L'avenir du drame*. *Paso de Gato*.
- Sarrazac, J. P. (2009b). *Lèxic del drama modern i contemporani*. Institut del Teatre.
- Sarrazac, J. P. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Paso de Gato.
- Viviescas, V. (2005). La crisis de la representación y de la forma dramática. En *Ciencias Sociales*, (437-465). Centro de investigaciones y desarrollo científico.

## Anexos

### Anexo 1 – Preguntas y respuestas del primer cuestionario

Pregunta	Gabriela Rojas	Analcúa Rodríguez	Miguel Seminario
A grandes rasgos, ¿Cuál es la fábula/anécdota que se presenta en la obra?	La fábula aborda el vínculo de dos hermanos, Felipe y Fernanda, y dos eventos importantes en sus vidas, un incendio y la huida de casa. Aunque por momentos la huida de casa al bosque/selva en apariencia parece la muerte de ambos hermanos, en el incendio, por el paralelo que se hace con la niñez de Felipe y el correr, estar en el cielo y ya no ver a ninguno de sus amigos ni hermana atrás. Además, porque en ese momento Fernanda lo busca y no lo encuentra. Aunque también creo que hay un paralelo entre el Viejo y Felipe, por lo que no estoy segura de si es que ha muerto o no.	Es un poco complejo encontrar algo concreto pero, básicamente, creo que es una relación medio tóxica/tormentosa entre un hermano y una hermana, así como la dinámica familiar que hay entre ellos dos. La anécdota se centra en cómo la hermana es violentada, cómo muere incendiada, y cómo el hermano no hace nada al respecto, o está muy ensimismado en sus propias preocupaciones y en el rechazo que le genera su hermana.	Felipe y Fernanda están en un bosque donde se produce un gran incendio que termina calcinando a la hermana menor.
¿Cuáles crees que son las acciones y objetivos de los personajes?	Creo que la acción de Felipe es huir de casa y los conflictos que hay en ella para buscar un futuro propio, y ya no sentir que está por detrás en la carrera. Y la acción de Fernanda es conseguir compañía, a pesar de la tendencia a quemar y carcomer sus vínculos, a pesar de tener un recuerdo negativo de la violencia en su propia casa. Creo que el viejo deambula en algún lugar, como en un loop del pasado,	Identificaría tres personajes. La acción de su hermana, creo yo, es que su hermano se quede con él. La de Felipe es ganar la carrera, que está más allá de su hermana. Y la del viejo es un poco confusa, porque creo que es el mismo Felipe, pero siento que quiere redimirse, está un poco arrepentido en relación con la hermana. Quiere	Revivir el momento del accidente e ilustrarle a su hermana lo que sucedió realmente para no sentirse culpable de la tragedia.

	buscando un futuro porque “nunca dejó de andar” aunque cojeando.	cambiar algo, pero no puede.	
¿Qué crees que representan los enunciadores inciertos?	Algunas son entidades que están por encima del relato, es decir, que conocen la historia por fuera, pero están vinculados a ella de alguna manera, tal vez emocional, por lo que quieren dejar registro de la misma. Algunas otras voces son el resto, como personas que pasan, que ven el drama desde fuera y que lo señalan, lo comentan, lo atestiguan.	Me imagino que son como el punto de vista externo, de la sociedad, probablemente podría representar a quienes leemos, aunque también tienen una postura, pero, es como quienes miran de afuera lo que sucede dentro de una dinámica más particular, personal, familiar individual e íntima.	A policías investigando el suceso del incendio. Periodistas. Los padres de los Fernando y Felipe.
¿Cuál consideras que es el rol o posición del VIEJO en la configuración del relato?	Creo que el viejo es un paralelo de Felipe pero en el futuro hacia el cual huía. Porque termina cojeando y Felipe corría, porque tiene un encendedor, por lo que dicen las otras voces, por lo que se dice sobre ambos en relación al incendio.	Agrega otro tiempo a otra historia que tampoco tiene un tiempo. Agrega otra dimensión al personaje de Felipe. Tampoco tiene que ser el mismo (Felipe), también podría ser una representación de Felipe, o una representación de una mirada masculina más vieja. Creo que representa a este hombre (Felipe) que tiene la mirada como un caballo, que está persiguiendo lo que quiere y no mira más allá, y ya cuando es viejo abre la mirada y resuelve otras cosas.	Creo que El VIEJO es Fernando, años más tarde. Un ente que deambula en la culpa que mira hacia el pasado con metáforas y reflexiones.
¿Con qué cuadros/situaciones de la obra se te hizo difícil o no lograste completar un significado? ¿Porqué?	Siento que en algún momento Felipe se cae y es cuando deja de correr y empieza a cojear, en la huida.	Me confundió un poco (porque obviamente uno le quiere buscar un sentido	La escena 14, no comprendo exactamente qué tipo de carrera está

	<p>No logré entender en qué lugar o lugares ocurría el incendio, si en el bosque en la casa de ambos hermanos o en los dos lugares. Entiendo que la selva/bosque viene después de huir de la casa, pero no sé si realmente huyeron físicamente de la casa o es un paralelo fuera de la realidad concreta, en el que ya no saben que están en un plano terrenal, por lo que el tiempo pasa cada vez más lento y nunca llegan. Y ahí Felipe vuelve a huir, en lo que parece un segundo incendio. Y tal vez es que Felipe pierde la cordura y el deambular del viejo es Felipe loco. Creo que no me queda claro por el orden de los eventos en la fábula y el lugar en donde se dice que ocurren.</p>	<p>completo, y siento que la obra no busca eso) los monólogos del viejo, inicio, porque me sacaban un poco, pero ya hacia el final, cuando se generan estos diálogos entre Felipe y Fernanda, cobraban sentido.</p>	<p>realizando Felipe y dónde está su hermana en ese momento. El monólogo final de Fernanda de la escena 18, me cuesta entender un poco a quién está interpretando con las muñecas quemadas. A veces revive lo que le dijo el papá. Otras al hermano, otras ella misma, etc. En esencia se entiende pero puede estar más claro (con guiones, comillas, etc) Fue un poco confuso.</p>
<p>¿Qué discursos/temas/preguntas crees que se plantean en la obra?</p>	<p>El fuego, relación de hermanos, violencia doméstica, la rabia por la crudeza de la vida, carreras de vida/profesionales, la huida (para escapar de algo y en búsqueda de algo mejor), el caminar/correr/cojear, los pies (para correr, cojear, caminar, huir y el chullachaqui)</p>	<p>Vínculos familiares, discursos en relación a la violencia con la mujer, a la violencia en la intimidad.</p>	<p>Temas como la Fraternidad, la desintegración familiar, la muerte, la búsqueda de la verdad.</p>

## Anexo 2 – Preguntas y respuestas del segundo cuestionario

Pregunta	Gabriela Rojas	Analcía Rodríguez	Miguel Seminario
¿Qué discurso/pregunta/tema plasmarías o realzarías en la obra?	Los círculos de violencia doméstica y la persistencia en la memoria de eventos o situaciones difíciles de dejar atrás. El querer huir del círculo y buscar algún tipo de alivio, o un futuro propio, y a la vez no poder huir y querer curar el pasado para poder seguir adelante. No saber si huir o volver, lo que termina siendo un círculo infinito. La culpa de reproducir la violencia y cómo vuelve a través de los años y no se va más.	<p>Violencia en el ámbito familiar Desde diferentes puntos de vista / agentes de la sociedad En esferas íntimas y públicas ¿Cómo se percibe la violencia?</p> <p>La pregunta que guiaría la propuesta sería: ¿Cómo se vive la violencia en diferentes esferas (público y privada) y etapas del ciclo de la vida?</p>	Realzaría el tema de la familia, el desamparo o abandono que se da en los personajes de Fernanda y Felipe. Potenciaría también el reclamo de un hijo hacia sus padres. Y por otra parte personal y artística, exploraría la composición de imágenes con los cuerpos de los actores en el espacio, la iluminación y música, ya que la obra presenta muchas escenas o cuadros que invitan a eso.
¿Cuál es la fábula que plantearías? (identidad de personajes, acciones/objetivos/conflictos, serie de acontecimientos)	La fábula que propondría es la siguiente: el vínculo de 2 hermanos a través de los años, desde su infancia hasta la adolescencia/juventud en un entorno de tensión, violencia contado a partir de 2 eventos: un incendio en la casa de infancia, y todo lo que desencadena, y una huida al bosque. Creo que la huida al bosque es como un limbo del cual no se sale nunca, que puede que esté en un plano	<p>En la obra se desarrollan 3 historias/relatos/relaciones por separado, cuyos puntos de encuentro se evidencian en el texto y en la temática.</p> <p>1) Hermanos: Felipe y Fernanda son hermanos que tienen una relación dependiente entre sí. Fernando está obsesionado con ser el primero, siempre el primero, es lo que más le importa. Por otro</p>	Plantearía una identidad particular de los personajes. En el caso de Felipe, un hermano protector, humano con contradicciones. Ama a su hermana, pero también le irrita por momentos. Fernanda mas bien, una inocente niña que quiere llamar la atención del hermano. Exige amor y comprensión, la única familia que tiene es Felipe, quien la deja desamparada a ella y a su familia. (como la

	<p>de sueño, pero que materializa eventos significativos de la vida de ambos hermanos a manera de símil. Es una huida que no llega a un destino final, que siempre se prolonga cada vez más y que termina atrapándolos, no pueden huir de su propia historia de fuga. Y ambos hermanos quieren huir porque en casa encuentran un espacio hostil y violento.</p> <p>Fernanda es una niña impulsiva, desbordada por sus propios sentimientos, con atracción hacia el fuego. A quien se la señala como una niña “que no es normal” y quien tiene una relación cercana, pero no por eso menos complicada, con su hermano. Fernanda tiene como acción huir para encontrar paz, calma, un nuevo espacio para ella. No quiere ser abandonada por su hermano y quedarse sola. Quiere un lugar para ella, quiere compañía, pero a la vez tiene una pulsión destructiva que agrede todo su entorno, pues</p>	<p>lado, Fernanda necesita de alguien que la cuide, y en este caso, Felipe es la persona a quien ella necesita.</p> <p>2) Viejo: Es un personaje que vuelve. Un personaje que puede ser Felipe muchos años después. Un personaje que dialoga con el presente, pero que podría estar en otro tiempo. Vuelve a mirar la vida con ojos de vejez, de oscuridad y de lamento.</p> <p>3) Policías : Son aquellos que contextualizan la temática de la obra. Ellos son la mirada exterior sobre la violencia. Los que opinan, los que observan. La sociedad.</p>	<p>gran mayoría de familias peruanas). (El análisis de Fernanda y Felipe debe presentarse de la manera más profunda y humanamente posible entre el elenco y el director). El conflicto entre ellos debe darse progresivamente. Para que la tragedia finalmente llegue a ser conmovedora. Para ello, estos personajes deben compenetrar muy bien en sus afectos, cariños, anécdotas y sentimientos. Y al mismo tiempo, mostrarse en sus debilidades y defectos: avaros, ambiciosos, odiosos, etc. Debe acentuarse también el reclamo que exigen ellos hacia sus propios padres. En términos de acción deben ser una actuación naturalista y contundente.</p>
--	--	---	---

	<p>ella no encuentra tranquilidad con todo lo que tiene dentro.</p> <p>Felipe busca un futuro, quiere huir de todo lo que representa su casa y su barrio, por ser memoria de sentirse insuficiente, incapaz, fracasado y de ser señalado como tal. También huye de una catástrofe, que involucra un incendio y un posible abuso o extravío de su hermana como consecuencia del fuego. Pero a la vez vuelve, por la memoria que no lo deja seguir. Vuelve como el viejo que nunca dejo de andar, de correr. Propongo que hay un continuo entre Felipe y el viejo. El viejo es Felipe atormentado por el pasado y queriendo volver constantemente a él para remediarlo, para encontrar y proteger a su hermana.</p> <p>De cómo Felipe se siente culpable y a la vez trata de salvar a su hermana. De cómo Fernanda está dañada y quema todo, de cómo Felipe se siente responsable y quiere salvarla.</p>		
--	--	--	--

	<p>De cómo ella también quiere huir.</p> <p>Propongo que la serie de acontecimientos de la fábula son los siguientes:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Todo lo que se relata de la relación de los hermanos a manera de conteo regresivo en la edad de Fernanda.</li> <li>2. Un periodo de aparente estabilidad en la casa de infancia, en el cual se reconoce que Fernanda tiene algo particular, en el que hay constantes peleas entre hermanos, padre y madre, en el que Fernanda descubre el fuego y juega con él. En el que ambos hermanos empiezan a cargar la cruz que los va a acompañar hasta el desenlace. En el que Fernanda se carga de resentimiento y Felipe de ganas de huir, olvidarse y ser alguien más al final de la carrera.</li> <li>3. El episodio del incendio desencadenado en el barrio, en el que Fernanda se pierde en el fuego y se encuentra con</li> </ol>		
--	---	--	--

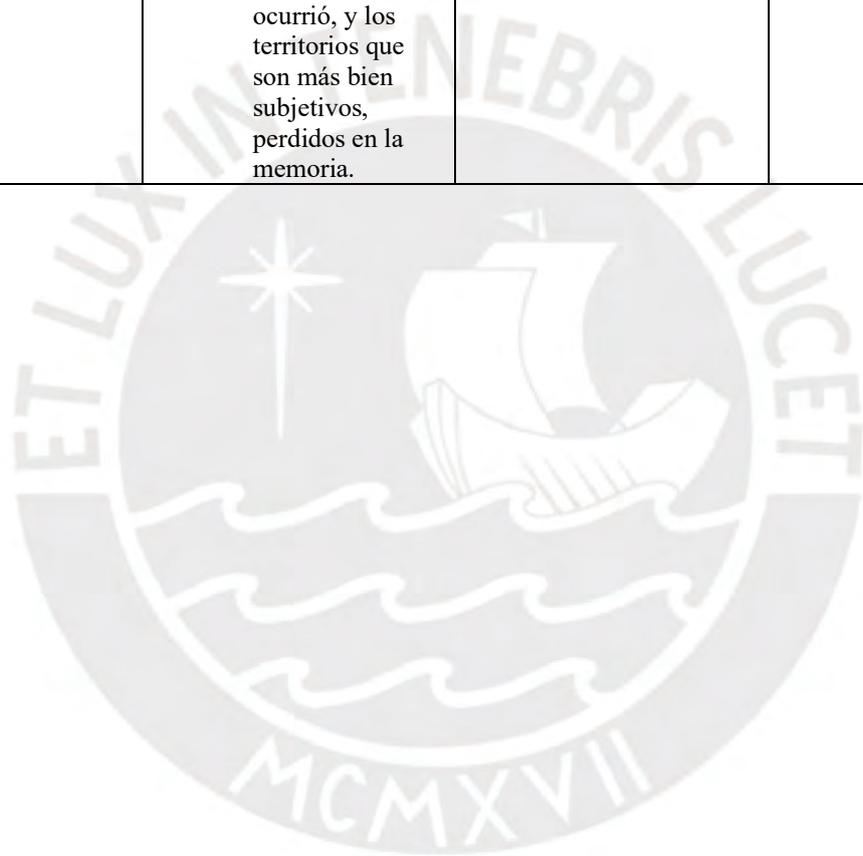
	<p>alguien, y Felipe no vuelve atrás mientras corre. Ambos se pierden en este punto que se vuelve eterno</p> <p>4. Este limbo eterno cobra lugar en el bosque. En el que el viejo representa el ida y vuelta de la memoria de Felipe, su condena, sus ganas de olvidarse y huir y la persistencia de la memoria y la culpa.</p> <p>5. El desenlace siempre termina siendo el fuego, el incendio en el barrio y en el bosque. Lo cual los regresa al limbo, por la culpa.</p>		
<p>¿Cómo sería la línea estética que propondrías (colores, objetos, escenografía, formas, estilos, composición espacial, luz, ritmo, música, otras tecnologías, etc.)? ¿Y por qué? ¿Cómo está línea estética genera un sentido de unidad o coherencia entre todos los fragmentos en la obra?</p>	<p>El centro del escenario con ceniza blanca que poco a poco con la iluminación se va descubriendo. Lo mismo con el bosque que con la iluminación al inicio es azul como la noche, y con el incendio y las revelaciones se vuelve blanco absoluto. Mirado desde arriba, el bosque es el centro del escenario circular, es el lugar central en donde están los personajes, y el público está alrededor de ellos, entre, lo que se va</p>	<p>La puesta en escena se realizará en el teatro de la Alianza Francesa o CCPUCP. Dentro del espacio se plantean tres espacios-tiempos distintos para cada grupo de personajes. Y en determinado momento los personajes pueden invadir/ocupar los escenarios de los otros. Estos están distribuidos espacialmente en niveles.</p> <p>En un nivel alto y al fondo se proyectan las</p>	<p>En términos del montaje, utilizaría como única escenografía un andamio móvil de tres o cuatro pisos, donde los personajes puedan realizar escenas sobre, delante, detrás de éste y además movilizarlo a su conveniencia. De esta manera podemos jugar con imágenes en cada posición o piso del andamio. Darle variedad a las escenas y a la composición de imágenes que plantea el texto constantemente. Sobre todo para</p>

	<p>descubriendo, son edificios. Es decir, a lo largo de la obra también se va descubriendo el lugar en donde están, para resultar que los personajes están dando vueltas dentro de un bosque – imaginario- que se dio lugar dentro del barrio, tras el incendio. Este bosque también es un limbo en sus cabezas. El público está entre los edificios y casas que rodean el bosque, el barrio donde efectivamente ocurrió el incendio e hizo que surja el bosque dentro de la ciudad, en sus memorias, en donde están eternamente perdidos.</p> <p>Música, sonidos</p> <p>Music Box - Rene Aubry Le voyage - René Aubry Pasos sobre hojas secas o pasto que cambian de ritmo, cada vez más rápido Sonido de la agitación de alguien corriendo Crepitaciones de un incendio blanco (<a href="https://www.youtube.com/watch">https://www.youtube.com/watch</a></p>	<p>conversaciones de los policías. Estos policías no tienen rostro, solo son voces y texto proyectado que acompaña las escenas. Una alternativa podría ser que dos grupos en el público lo lean (esto sería indicado a través de las proyecciones). Se tendría que probar en los ensayos. Si no funciona, serían voces de actores. Una opción para ver de qué manera se cruzan espacial y visualmente este relato con el de los hermanos es que se proyecte sobre elementos de la escena que pertenezcan al universo de los hermanos.</p> <p>En un nivel medio y sobre el escenario ocurrirían las escenas de los hermanos. Es un espacio abierto, poco acogedor, podría ser un espacio de desmonte. Este contiene elementos de un casa, un espacio íntimo. Estos elementos no van a estar distribuidos en un sentido utilitario ni denotativo. Los personajes deberán habitar el espacio.</p>	<p>los personajes inciertos. Los personajes de Fernanda y Felipe los situaría en el primer piso del andamio o en el piso del escenario. Sin mucha escenografía. Descalzos, como si hubieran sido abandonados o rescatados de algún accidente. El juego de luces dependerá del tipo de escena. Luz cálida para los momentos de los hermanos y luz fría para los personajes inciertos o atemporales. El estilo de actuación sería naturalista en su mayoría y en realismo psicológico en los personajes de Fernanda y Felipe. Realzaría el incendio de manera simbólica y espectacular con muchos movimientos, acrobacias, secuencias de movimiento o danza por parte del elenco. Con mucha energía. Música e iluminación que acompañe.</p>
--	---	--	---

	<p>?v=a0WhyjAA04o)</p> <p>Elementos          Polvo          Cenizas          Pasto          Huellas          Zapatillas o botas gastadas</p>	<p>Adelante, en una esquina, aparece el viejo. Casi todos sus monólogos los hace sentados en una esquina. Hasta el último que lo hace dentro del escenario, cruzando el espacio de los hermanos. Se encuentran, se miran, pero no se dicen nada. Solo conviven. Durante toda la obra conviven los tres grupos de personajes en el espacio.</p> <p>Elecciones estéticas generales (para los tres escenarios y vestuarios según el caso):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Colores opacos y tenues. Colores sin intensidad.</li> <li>- Las luces son frías, dan una sensación de mucho espacio y ellos solos en el espacio. La convivencia se da a través del sonido.</li> <li>- Se escucha al inicio y al final música arrítmica. Que por momentos puede ser agradable y por momentos puede ser incómoda o aburrida para ser escuchada.</li> </ul>	
<p>¿Cómo se relacionan la línea estética propuesta con la</p>	<p>Círculos recurrentes, superpuestos. Como la</p>	<p>Se plantea una estética que pueda ser violenta con los</p>	<p>La propuesta del andamio, más allá de darle una composición</p>

<p>fábula y discurso que planteas en obra?</p>	<p>memoria que persigue, como los pensamientos obsesivos, como lo que siempre vuelve y no se puede dejar atrás. Como los círculos de violencia. El blanco para el bosque y el incendio porque es dentro de la cabeza, de los pensamientos que persiguen. Las ramas blancas incluso podrían ser las neuronas dentro de una mente. Lo blanco es por lo revelador, lo que es evidente. El color blanco no oculta, deja todo en evidencia. Y en un espacio cerrado, muestra que no hay más, no hay salida (dentro de una propia cabeza, no hay como huir de los pensamientos cíclicos, no hay como huir de los círculos de violencia). Propondría hacer una propuesta de iluminación que poco a poco vaya revelando el lugar en el que están. Primero da la sensación de noche. Luego se revela que es un barrio, luego las ramas del bosque, intercaladas para que tengan un momento cada una. Y luego que el bosque está dentro del barrio</p>	<p>relatos de los personajes y con los espectadores. Se entiende una estética violenta como un espacio poco acogedor, frío, sin mucho color, sin vida. Como si lo que pasara, que es intenso, le quita el color a lo que sucede. Como si la violencia le quitara el color a la vida, el sentido a la vida.</p> <p>Asimismo, se busca que las acciones de los personajes invadan los diferentes espacios, íntimo-privado-público. Que las historias de violencia se crucen visualmente. A través de los relatos de los policías, se busca que los espectadores sean parte de ello.</p> <p>El espacio y la luz debería denotar soledad y frialdad. Y, al mismo tiempo, la interacción, el reconocer la presencia del otro pero ignorarla al mismo tiempo, podría denotar violencia ya hostilidad.</p>	<p>visual y variada como propone el texto al tener diversas escenas y personajes inciertos. Sirve para marcar la diferencia entre lo onírico, lo atemporal e incierto VS lo real, lo familiar y sentimental. Para aclarar este punto, mientras que en el andamio (utilizando iluminación fría y música instrumental de fondo) ocurren las escenas atemporales o inciertas, en primer plano sobre el piso vemos las escenas de los hermanos, aquellas donde son más realistas. La utilería no debería distraer la acción de cada personaje. Tampoco saturaría mucha escenografía o música. Salvo que sea necesario para aclarar alguna escena o imagen o transición o secuencia de movimiento. Fernanda y Felipe con escasa utilería y un vestuario informal, culturalmente limeño de clase media.</p>
--	--	---	---

	<p>Creo que los sucesos poco a poco van revelando lo que en son en realidad, que en primera apariencia no aparecen como tal. Por lo que los círculos y la iluminación podría ayudar a ir revelando esto: los espacios que son reales, concretos de la historia que ocurrió, y los territorios que son más bien subjetivos, perdidos en la memoria.</p>		
--	--	--	--



### Anexo 3 – Preguntas y respuestas del tercer cuestionario

Preguntas del fragmento 1	Gabriela Rojas	Analucía Rodríguez	Miguel Seminario
<p>¿Qué interpretación tienes de este fragmento? ¿Qué es lo que está sucediendo?</p>	<p>En este fragmento Felipe está manejando y Fernanda está en el asiento del copiloto con los pies sobre el tablero del carro. Están yendo tal vez hacia el bosque, o hacia algún lugar al cual necesitan llegar con cierta urgencia. También está la sensación de que están huyendo y de que el lugar está relativamente lejos desde donde estaban inicialmente. Creo que algo central en este fragmento es la sensación de que mientras más cerca están, más se dilata el tiempo, más largos se hacen los minutos y el rato que ha pasado y el que está por venir. El tiempo se hace más largo y la ansiedad de Felipe por llegar crece.</p>	<p>En este fragmento los hermanos Felipe y Fernanda están de camino a algún lugar. Muy probablemente están dentro de un carro, él maneja, ella al lado y discuten porque están ansiosos por llegar.</p>	<p>Felipe quiere llegar a algún lado y le ordenar a su hermana Fernanda que baje los pies de algún sitio. Presiento que están en un carro. Felipe maneja y ella va de copiloto. Parece como si estuvieran tratando de batir un record de velocidad. Felipe es el mayor y tiene algún grado de responsabilidad y autoridad con respecto a ella.</p>
<p>¿Por qué interpretaste el fragmento de esa manera?</p>	<p>Por como describen el tiempo. Por cada pregunta sobre cuánto ha transcurrido, el lapso es menor. Al inicio se cuenta en horas y hacia el final se cuenta en minutos y hasta segundos, y si</p>	<p>Porque en la conversación se habla de cuanto falta para llegar a algo. La interpretación de un lugar la doy por haber leído la obra previamente, donde indican que están en exteriores. Y</p>	<p>Por el texto: mierda, no llegamos y la forma en que pide el tiempo, me da la sensación que están a contra tiempo, con urgencia.</p>

	<p>bien son unidades de tiempo que duran menos, cada vez el tiempo se divide más, generando la sensación de que mientras más cerca están a llegar aparentemente, el tiempo crece. Creo que también quien está más ansioso por llegar es Felipe, Fernanda está dejándose llevar al lugar en aparente paciencia.</p>	<p>cuando mencionan los pies, me imagino que Fernanda tiene los pies sobre la guantera y Felipe, el hermano le llama la atención por eso.</p>	
<p>¿Cómo imaginas que podría plasmarse en escena? ¿Qué recursos escénicos utilizarías y por qué?</p>	<p>Creo que como esta escena es la inicial, podría ser casi a oscuras. Les plantearía a los actores que caminen juntos, lado a lado, como recreando la imagen de piloto y copiloto de un carro. Este caminar se hace dibujando un círculo grande alrededor del escenario sobre el cual pasan más de una vez, y a un ritmo constante. La manera de dialogar y la corporalidad (sin hacer mímica) es la de quienes manejan de noche en carretera. Es posible escuchar a los actores entre el sonido de carretera como este:  <a href="https://www.youtube.com/watch?v=Vcg7sLDTICk">https://www.youtube.com/watch?v=Vcg7sLDTICk</a> pero no es</p>	<p>Como toda la obra tiene muchos personajes y cambia haría que sea una utilería fácil de mover. Haría que con dos sillas simulen estar sentados en el carro, como piloto y copiloto. Ambos mirando hacia el frente, hacia el lugar al que quieren llegar. Ahí se daría la conversación.</p>	<p>Ambos mirando hacia adelante sentados sobre un prisma. En las acotaciones de silencios, colocaría una luz entrecortada junto con música y que los personajes realicen nuevas posiciones congeladas, esto para acentuar el paso del tiempo.</p>

	<p>posible verlos por completo. Propondría que haya una luz que los acompañe en el transcurso de la caminata, pero que apunte la parte delantera de ellos, como si fueran los faroles que les abren el camino de la carretera.</p>		
<p>¿Por qué lo plasmarías de esa manera? ¿Cómo se relaciona con el discurso, fabula y estética que planteaste inicialmente?</p>	<p>Creo que andar en círculos sobre la misma línea que se traza en el espacio reafirma la sensación de no llegar nunca, y por lo tanto, de no poder salir de esa situación, a pesar de que en la fábula se plantea la llegada a un bosque, que en mi opinión es una especie de limbo que tiene lugar al centro del escenario. Y al plantear la oscuridad al entrar al bosque, podría reafirmar la idea de limbo del cual no se puede salir. Este círculo que dibujen los actores sería bordeando el escenario, entre la zona de bosque que se hizo lugar una vez que ocurrió el incendio en el barrio.</p>	<p>Como ya lo mencioné, el espacio central, donde habitan los hermanos es un espacio descampado. Como el interior de una casa, pero sin cascarón. Las sillas que planteo que se usen pueden ser un par de sillas desiguales, viejas, que luego se mueven y se transportan a otro espacio-tiempo. Me parece importante que se evoquen lugares y memorias con el material de esta casa que está venida a menos, como la relación de los hermanos.</p>	<p>Para darle un mayor entendimiento de lo que sucede entre ellos sobre las preguntas ¿Dónde están, quiénes son, cómo se relacionan y adonde van. De esta manera podemos ver un acercamiento sobre la relación de hermanos. Sentados en el prisma sin poder salir, simulando estar en el interior de un auto en movimiento. La estética va relacionada con la escenografía incompleta y minimalista. Un prisma es exactamente un auto. Por convención podemos entenderlo como tal. Sin embargo, también puede ser otra cosa. Dado que el texto no propone algo específico, los objetos tampoco lo son. Esa es la relación que encuentro. Asimismo dependerá de los</p>

			acuerdos que se lleguen entre el elenco, el director, y equipo artístico para determinar qué está sucediendo en la escena.
¿Tienes alguna otra interpretación? Explicar	No.	No.	No se me ocurre nada más por ahora.
Preguntas del fragmento 2	Gabriela Rojas	Analucía Rodríguez	Miguel Seminario
¿Qué interpretación tienes de este fragmento? ¿Qué es lo que está sucediendo?	<p>Hay una primera superposición de los tiempos de la fábula que aparece como recuerdo de Felipe en el barrio, a punto de iniciar una carrerita con sus amigos en la pista. Mientras en el otro plano Felipe está con su hermana Fernanda en el bosque, quien interrumpe su recuerdo pidiéndole que le tome una foto. Por el orden de las escenas, existe la sensación de que este momento es uno de los primeros momentos de los hermanos en el bosque, en el que aún no han encontrado el lugar que buscan para establecerse. La foto que pide Fernanda es muestra tal vez de las primeras exploraciones y registros del lugar, que, al recién llegar,</p>	<p>Felipe se imagina y recuerda un momento como si lo estuviera viviendo en ese momento, mientras que Fernanda está al lado y no ve, ni percibe nada de lo que él vive. Es como si cada uno estuviera en su propio mundo. Comparten el espacio, pero es como si cada uno viviera su propia realidad.</p>	<p>Felipe en una especie de sueño. Reviviendo sus recuerdos en una especie de melancolía. Siente que está en una carrera, emocionado. Quiere estar ahí en ese momento. Lo desea con todo. Su hermana le interrumpe esa fantasía. Él se incomoda, le fastidia.</p>

	para ella es una novedad.		
¿Por qué interpretaste el fragmento de esa manera?	Tal vez sin haber leído la obra completa hubiera pensado que solamente se trata de un recuerdo de Felipe que irrumpe el momento, sin embargo, más adelante ese mismo escenario del barrio vuelve y termina superponiéndose con el escenario del bosque constantemente.	Porque a lo largo de la obra hay una dificultad de comunicación entre ambos hermanos. Ambos tienen sus propias necesidades. A ella solo le interesa que Fernando la cuide y a él solo le interesa ser el primero y que Fernanda no estorbe.	El monólogo de Felipe me da esa sensación. No están en el lugar que dice estar. Y la foto con el árbol sugiere más bien estar en un bosque o descampado
¿Cómo imaginas que podría plasmarse en escena? ¿Qué recursos escénicos utilizarías y por qué?	Me imagino a Felipe y Fernanda en el centro del escenario, en el bosque oscuro que en este momento ya es un poco más evidente para los espectadores que es un bosque. Me los imagino caminando mientras que se escucha una voz en off de Felipe recordando el barrio, diciendo el primer texto, mientras que ellos caminan en el bosque. Mientras se escucha esto, me imagino que se ilumina la zona periférica del centro, que es el bosque, y se descubre la ciudad en la que están los espectadores, con una iluminación más clara, de día soleado. Se escuchan niños	Haría que Felipe se ubique en el proscenio del escenario y con una luz haría que se ilumine como cuando el atardecer va cayendo. Ahí comenzaría a narrar lo que va a pasar y haría que Fernanda pase adelante, lo interrumpa y le pida la foto.	El espacio vacío. El en sí mismo con un cenital. Ella durante el monólogo está a oscuras. No se le ve. Cuando ella dice su primer texto, se va el cenital y se alumbra todo el escenario.

	<p>al fondo, riendo y gritando, cuando de pronto Fernanda corre hacia un árbol e interrumpe pidiendo una foto, y se apagan las luces de la zona de barrio de día soleado, periférico a la zona del bosque, y se deja de escuchar las risas y gritos de niños en el fondo.</p>		
<p>¿Por qué lo plasmarías de esa manera? ¿Cómo se relaciona con el discurso, fabula y estética que planteaste inicialmente?</p>	<p>Lo planteo así porque me parece una primera forma de establecer la superposición entre ambos lugares y ambos tiempos, y de qué manera Felipe está presente en ambos planos de alguna manera. Creo que también considerando que es la primera vez que ambos planos aparecen juntos, podrían ir solo las risas y gritos de niños, pero tendría que ser muy evidente que esos sonidos vienen de fuera y alrededor del bosque y que igual se van o se escuchan mucho más bajo, como alejándose, cuando Fernanda interrumpe.</p>	<p>Me parece que todas las escenas no necesitan demasiados recursos escenográficos. En este caso las luces ayudan a situar un momento el día y ambos siguen en el espacio que se ha delimitado para su historia.</p>	<p>El cenital y la oscuridad y el monólogo de Felipe me remite a su intimidad, a sus fantasías y sueños personales. Que el escenario se alumbre de golpe con el personaje de Fernanda, irrumpe esa intimidad. Como cuando estás durmiendo a medianoche y alguien entra a tu cuarto y prende todas las luces.</p>
<p>¿Tienes alguna otra interpretación? Explicar</p>	<p>No.</p>	<p>Se me ocurre que los fragmentos de la relación entre los hermanos son momentos aleatorios de sus vidas, y tal vez,</p>	<p>Quizás él puede tener puestos unas gafas 3d mientras dice el monólogo. Fantasea con lo que ve. Absorbido por la</p>

		no son recuerdos, sino, simplemente, fragmentos. Pero más allá del tiempo planteado, lo central considero que es plasmar la relación entre ambos, y como sus necesidades se interponen entre ambos.	tecnología y su sueño. Fernanda entra y le quita las gafas para pedirle una foto con el árbol.
Preguntas del fragmento 3	Gabriela Rojas	Analcía Rodríguez	Miguel Seminario
¿Qué interpretación tienes de este fragmento? ¿Qué es lo que está sucediendo?	Lo que está sucediendo en el fragmento es que el viejo presenta al encendedor que lo ha acompañado/guido a través de su peregrinaje, algo que lo conecta con los hermanos y su predilección por el fuego, en especial con Felipe, quien en algún momento previo pidió un encendedor. De alguna manera, también, este es el momento en el que se deja ver de manera un poco más clara, las similitudes entre el viejo y Felipe. Este encendedor es algo de lo que el viejo no puede huir, como el destino, que dice “quemarlo por dentro”. Es, tal cual, “una bomba de tiempo pegada a mi destino”, el del viejo, el destino hacia el cual camina sabiendo que es horrible pero que no está	El viejo está en un viaje y durante toda la obra está descansando, en reposo del viaje. El público es su interlocutor. Al público le cuenta sus reflexiones. En algún momento se pensó que el viejo podría ser Felipe de mayor, pero no es algo que necesariamente se vaya a definir. De todas formas, tiene que ser un actor anciano. Esta parte da la sensación de que el viejo tiene que llegar a un lugar, a reencontrarse con una incomodidad, un pendiente que tiene que resolver. Si fuese Felipe, tal vez es él mismo volviendo a casa, a su casa quemada, después de todo lo que corrió.	Un viejo, sucio, como si tuviera manchas de cenizas de carbon por la cara. Barbudo. Quiere deshacerse de un encendedor y recuerda el daño que le ha hecho en un pasado.

	<p>en sus manos. Aunque también rehúye de esto al no querer comprobar si el encendedor prende y transforma el orden de lo terrible. De forma automática, el viejo sigue.</p>		
<p>¿Por qué interpretaste el fragmento de esa manera?</p>	<p>Porque el viejo y Felipe tienen, a lo largo de las escenas, similitudes que dejan pensar que se puede tratar de la misma persona en dos momentos distintos de su existencia. Estas similitudes son el no haber dejado de andar jamás, el seguir avanzando frenéticamente sin conocer el rumbo, el fuego y el encendedor, la caída de uno y la cojera del otro, el tener una historia trágica que lo estigmatizó en el pasado, en el caso particular del viejo, en el caso de Felipe la historia familiar con la que él carga y de la cual huye.</p>	<p>Porque el personaje del viejo es un personaje reflexivo, un personaje que ha vivido y que mira su pasado. Habla de su pasado. Y al mismo tiempo, cree en un destino.</p>	<p>Es lo que me generó cuando lo leí. En las formas, frases y oraciones que dice. Me da la sensación de un viejo sabio por la vida que lo ha consumido.</p>
<p>¿Cómo imaginas que podría plasmarse en escena? ¿Qué recursos escénicos utilizarías y por qué?</p>	<p>Para acentuar la similitud entre el viejo y Felipe, haría que el viejo también camine en los círculos trazados por Felipe y Fernanda al inicio, pero esta vez el viejo solo, y caminando</p>	<p>El encendedor es un encendedor común y corriente, pero viejo, antiguo. El efecto de lanzarlo y encontrarlo se puede resolver como un truco de magia. Me parece</p>	<p>El solo en el escenario vacío. Usaría maquillaje para hacerlo más viejo y con vestuario en harapos, sucio como pordiosero, demacrado por la vida. Como si hubiera salido</p>

	<p>cada vez más lento, sin luz que lo acompañe, solo el encendedor que no sabemos si prende. Que el viejo esté en penumbra y que solo se lo identifique gracias a una iluminación que juegue con lo poco que se puede ver en la noche.</p>	<p>importante que el viejo no se mueva, que siempre esté ubicado en un solo lugar. Las luces podrían ayudar a generar una escena donde sólo se le ve a él y no se ve el resto del escenario.</p>	<p>vivo de un incendio. No se debe ver algún tipo de cultura en sus prendas. Pareciera un personaje atemporal. Dominio del español de manera correcta y neutra. (sin acentos o dialectos peruanos) Intenta deshacerse del encendedor. Lo lanza fuera de escena pero de su bolsillo saca el mismo encendedor.</p>
<p>¿Por qué lo plasmarías de esa manera? ¿Cómo se relaciona con el discurso, fabula y estética que planteaste inicialmente?</p>	<p>Creo que esta propuesta mantiene lo que planteé más arriba (los hermanos caminando trazando el círculo) más lo que acabo de describir, la posibilidad de que el viejo y Felipe sean la misma persona en distintos momentos de su existencia. Al hacer que el viejo camine por el mismo círculo no solamente deja entender que está andando los mismos pasos que Felipe, sino, además, que esta persona sigue atrapada en ese limbo constante que es ese círculo y que el tiempo pasa, pero él no sale.</p>	<p>Lo plasmaría solo y aislado porque es un personaje que excede el tiempo y el espacio de la historia de los hermanos. Creo que el encendedor debe verse como cualquier otro y que la importancia de este radique en lo que el viejo narra y las sensaciones que le evoca.</p>	<p>Que lance el encendedor y vuelva a aparecer es una ilusión, como si fuera magia. Sale de lo normal, de lo concreto para entrar en un mundo no natural o absurdo que propone el texto por momentos. El vestuario y maquillaje debe ir en esa dirección. Acentuando un viejo No natural. con ropas extrañas donde no detectamos quién es realmente. Creo que el viejo es Felipe. Y debe verse tan demacrado y diferente. Irreconocible ante el público.</p>
<p>¿Tienes alguna otra</p>	<p>No.</p>	<p>No.</p>	<p>No por ahora. Ya se me ocurrirá algo.</p>

interpretación? Explicar			
Preguntas del fragmento 4	Gabriela Rojas	Analcía Rodríguez	Miguel Seminario
¿Qué interpretación tienes de este fragmento? ¿Qué es lo que está sucediendo?	Creo que son dos voces que están hablando del viejo y de Felipe a la vez, dejan ver entre líneas que lo que ocurrió con el viejo, algo de lo que se lo culpa, es horroroso y que se lo debería condenar por eso, ya que es imperdonable. A la vez, estas personas se quejan de la negligencia de la policía al no haber resuelto el caso, situación que dejan ver en un artículo que algunx de ellxs ha escrito. Podrían ser periodistas o alguien que escribe crónicas policiales y están buscándole un nombre a la nota.	Es la conversación entre dos editores/periodistas en un diario. Están quedando qué título ponerle a la noticia que quieren comunicar. Es una conversación compleja entre dos personas que están inscritas en un sistema y deben darle un tratamiento comercial a una noticia muy dura. Para mi simbolizan a la sociedad, la idea de sociedad.	Parecen dos periodistas encargados de la sección de crímenes. Estan buscando un titulo para el reporte periodistico que harán. Quieren vender la noticia.
¿Por qué interpretaste el fragmento de esa manera?	Porque se siente la lejanía desde donde estas voces están hablando sobre el acontecimiento con el viejo/Felipe, pues son quienes en la fábula cargan con un evento trágico. Se siente que son espectadores como nosotrxs, que están juzgando la historia sin entender realmente qué ocurrió, pero aun así condenando a	Porque no son personajes con nombre, no son personajes que se vuelvan a reconocer después. Son entes, que existen, que dan un punto de vista sobre una situación en particular, son personajes pasajeros.	En la forma como hablan. Sobre el titulo, el artículo, todavía no saben lo sucedido por la policia. Rapidamente lo asocié a dos periodistas o editores.

	la persona en cuestión.		
¿Cómo imaginas que podría plasmarse en escena? ¿Qué recursos escénicos utilizarías y por qué?	Creo que estas voces podrían ser en off, sin nadie en el escenario y con una luz general. Tendrían que ser distintas voces, ninguna de los actores en escena. Creo que lo plantearía así porque son voces que se sienten como externas, como espectadoras de la historia. Creo que buscaría que cada uno de los textos de cada línea se escuchen desde lugares distintos del espacio, que se sientan lejos y cerca de los espectadores, pero sobre todo que se sienta polifonía.	Como lo mencioné en las preguntas generales, me imagino estos fragmentos que simbolizan a la sociedad, como proyecciones de los textos que podrían ser leídas en voz alta por los espectadores y/o actores contratados para estar como espectadores, leyendo los textos. Como si ese punto de vista, fuera el punto de vista de afuera, de afuera del espacio escénico delimitado.	Que quede claro quiénes son. Vestidos igual pueden usar camisa manga larga, pantalón de vestir. Lentes. Bien peinados. Como si fueran gemelos con personalidades distintas. Pueden estar en el baño fumándose un troncho u orinando en un urinario uno al lado del otro.
¿Por qué lo plasmarías de esa manera? ¿Cómo se relaciona con el discurso, fábula y estética que planteaste inicialmente?	Lo plantearía así porque creo que son voces despersonalizadas, que no vuelven a aparecer necesariamente en la fábula. Son parte del tumulto de gente. Haría que suenen alrededor porque creo que con el espacio circular genera una sensación envolvente	Esta se responde en la pregunta anterior.	Le agregaría una cuota de humor conque estén en un espacio que no les corresponde a su oficio. Es decir, que no estén en su oficina sino en un baño fumándose un pucho o mascando chicle mientras hablan de su trabajo. Personajes con personalidad graciosa. Aligera la obra con respecto al drama que se viene contando sin darle mucho énfasis al crimen.
¿Tienes alguna otra	No, pero sí un comentario: me	No.	No.

<p>interpretación? Explicar</p>	<p>gusta que una de estas voces diga “Sobre todo porque no sabemos muy bien que es lo que ha pasado” porque funciona en distintos planos. Ellos como voces no saben exactamente qué pasó con Felipe, qué es lo que hizo y qué sucedió con el viejo, de qué se lo culpa, pero tampoco nosotros, como espectadores, no sabemos por completo los paralelos y superposiciones de la fábula. También que encuentren el nombre <i>Quimera</i>, y saber que para Felipe la carrera que recorría todo el tiempo fue para ser “alguien” al final, el que estuvo detrás de algo de ensueño que jamás se hizo realidad por su propia responsabilidad.</p>		
<p>Preguntas del fragmento 5</p>	<p>Gabriela Rojas</p>	<p>Analucía Rodríguez</p>	<p>Miguel Seminario</p>
<p>¿Qué interpretación tienes de este fragmento? ¿Qué es lo que está sucediendo?</p>	<p>Estas son 2 cartas superpuestas, dirigidas al papá y la mamá de ambos hermanos. Una escrita por Felipe y la otra por Fernanda, en las que ambos dejan constancia de sus razones para irse/huir y se despiden. En el caso de Felipe,</p>	<p>Es la carta de despedida de los hermanos para sus papás. Lo que sucede es que con estas cartas se despiden de ellos y emprenden un viaje lejos de ellos. Se liberan de sus papás, se alejan de ellos para poder crecer. Aquí se</p>	<p>Ambos hermanos están despidiéndose de sus padres porque sienten que son una carga para ellos. Parece que escribieran una carta o un mensaje de video. Cada uno en una habitación separada.</p>

	<p>se deja ver la sensación de insuficiencia que carga, la sensación de fracaso y frustración. La culpa de haber hecho invertir en el tiempo y dinero y de no “haber logrado nada”. En el caso de Fernanda, ella deja constancia de la violencia de la que ha sido objeto y de la rabia que carga. Anuncia su odio y su rencor, y su intención de no volverá casa nunca más.</p>	<p>entiende porqué cada uno de ellos tiene las necesidades que tiene a partir de las relaciones complejas que tienen con sus padres.</p>	
<p>¿Por qué interpretaste el fragmento de esa manera?</p>	<p>Por la forma en la que está escrito el texto y como se cruzan las palabras al ser leído en voz alta. Sabemos que ambos hermanos han tenido una historia familiar que involucra violencia y que por distintas razones deciden huir, y bueno, está es su forma de despedirse de sus papás.</p>	<p>Porque la información revela una despedida y un corte en una relación. Además, la lectura que propone la escritura del texto da la sensación de que es una despedida paralela, hacia las mismas personas. Felipe se despide de su papá, Fernanda de su mamá.</p>	<p>La forma en como están ubicados los textos. Uno al lado del otro. Me hace sentir como si estuvieran en lugares distintos. Lo que dicen parece ser lo que piensan y plasman en una hoja de papel.</p>
<p>¿Cómo imaginas que podría plasmarse en escena? ¿Qué recursos escénicos utilizarías y por qué?</p>	<p>Grabaría voces en off de ambos actores y las reproduciría superponiéndose. Creo que lo bonito de este fragmento es como se complementan algunas cosas que se dicen en ambas cartas armando una sola oración y creo que de esta manera no se</p>	<p>Me los imagino a los dos hermanos en el proscenio, una vez más. Leyendo cartas. Intercalando sus textos, complementándose, haciéndose uno por primera vez.</p>	<p>Puede ser una proyección de video. Como si cada uno de los hermanos se hubiera autograbado en video su mensaje. (modo selfie). Lo que veremos sería entonces la reproducción de ese video plasmado en la pared. Ambos en simultáneo, de</p>

	<p>pierde esta sensación. En el escenario dejaría a Felipe y Fernanda alistarse cada uno a su manera, en distintos lugares, para su viaje/huida. En este momento, iluminaría la parte periférica, que es donde se encuentra el barrio, para generar la sensación de que están ahí en el tiempo que transcurre, pero físicamente ya están dentro del círculo que es el bosque, que es el limbo del cual no salen. Para que se vean, los iluminaría en el centro pero mínimamente.</p>		<p>tal manera que pareciera que el mensaje es uno solo: despedirse.</p>
<p>¿Por qué lo plasmarías de esa manera? ¿Cómo se relaciona con el discurso, fabula y estética que planteaste inicialmente?</p>	<p>Creo que escuchar ambas voces en simultáneo también dejan entrever un ritmo acelerado, frenético, que debe ser el de alguien que está alistándose para irse/huir. Sobre todo, luego de una catástrofe (que es una de las razones que motivan la huida, o que al menos la rondan). Además, creo que es preciso verlos hacer maletas dentro de un lugar del cual, posteriormente, no van a poder escapar, que es el bosque, a pesar</p>	<p>Me parece importante que como se dirigen a otras personas, que no son el público, puedan relatarlo en forma de carta. La ubicación en el proscenio para leerla, junto con las luces, puede ayudar a que se sienta como la evocación de un momento o una memoria. Me parecería interesante explorar la dinámica entre ellos al momento de leer la carta. Buscar complementariad a través del cuerpo o la mirada, además</p>	<p>Lo plasmaría de esa forma con ciertas tecnologías multimedia porque de esa manera de relacionan los jóvenes conflictuados, como lo son Fernanda y Felipe. Además queda registro de lo que alguna vez fueron. Ya no los veremos más.</p>

	de generar la sensación de que están en el barrio con la iluminación periférica. A fin de cuentas, en mi propuesta, el bosque se genera físicamente en el centro del barrio, generando la sensación de que nunca terminan de huir, que quedan atrapados en el limbo de su desgracia/destino .	del texto que ya lo indica.	
¿Tienes alguna otra interpretación? Explicar	No.	No.	No.
Preguntas del fragmento 6	Gabriela Rojas	Analucía Rodríguez	Miguel Seminario
¿Qué interpretación tienes de este fragmento? ¿Qué es lo que está sucediendo?	La muñeca de Fernanda está haciendo el conteo que pidió Felipe que ella haga cuando lo perdiera de vista. A la vez, está haciendo el conteo para que se desate el episodio del incendio de la casa, y de la huida de Fernanda en busca de su hermano en el barrio. Este conteo, a la vez que es un juego Fernanda y una forma de desviar la atención de su hermana para Felipe, tiene una función de incrementar la tensión del drama y de anunciar un algo trágico que viene.	No me queda muy claro lo que sucede. Es una muñeca y los números pueden significar años pasando.	Pueden ser los años de vida que tiene el personaje de la muñeca, que puede ser también una prolongación de Fernanda.
¿Por qué interpretaste el	Porque previamente	La muñeca puede simbolizar	Por los números que dice, por las

<p>fragmento de esa manera?</p>	<p>Felipe le pidió a Fernanda que cuente hasta 20 cuando lo pierda de vista. Y Fernanda, al ser una niña, recrea situaciones de la vida y de sus vínculos a través de los juguetes, en este caso, de la muñeca. Por otro lado, el conteo genera en quien está viendo, la sensación de que algo está por venir, además sabemos que será hasta 20, porque fue lo que pidió Felipe a Fernanda.</p>	<p>la infancia, puede simbolizar a Fernanda. Me da la sensación de que es el paso de los años sobre ella.</p>	<p>escenas previas también hay una sugerencia de enumeración ascendente.</p>
<p>¿Cómo imaginas que podría plasmarse en escena? ¿Qué recursos escénicos utilizarías y por qué?</p>	<p>La muñeca tendría que ser lo suficientemente grande para que la reconozcan los espectadores, pero para seguir pareciendo una muñeca. Además, buscaría que esta muñeca aparezca en alguna otra escena como parte de la vida cotidiana de Fernanda, para hacer referencia al vínculo de ella con el objeto. Al usar la voz de Fernanda, se hace manifiesto que es ella quien está contando a través de la muñeca, como si se tratara de un juego.</p>	<p>Me imagino a una muñeca en el territorio de los hermanos, solitaria, sobre el suelo o sobre un mueble. Una muñeca vieja y sin mucha atención. Con las luces, se le puede dar foco. Y la cuenta la pueden hacer entre los hermanos. Se pueden intercalar los números entre cada uno de los actores. La otra opción es que sea una grabación en off.</p>	<p>Una muñeca de verdad. De juguete. Sentada en una silla. Le cae un cenital. Nadie manipula la muñeca y la voz debe provenir de la muñeca- Una voz de niña mecanizada. (puede ser una voz en off)</p>
<p>¿Por qué lo plasmarías de esa manera? ¿Cómo se relaciona con el discurso, fábula y estética</p>	<p>Lo presentaría así para hacer evidente la mirada de Fernanda. También para</p>	<p>Me parece que la imagen de una muñeca abandonada puede ayudar a simbolizar los</p>	<p>La muñeca ahora tiene vida, habla y tiene el centro de atención. Nadie le da vida. Ella sola sin</p>

que planteaste inicialmente?	volver a reforzar la sensación del tiempo dilatado y del conteo para desencadenar un destino que ya está construido, hacia el cual solo se camina resignado.	años de abandono de los hermanos. En la carta se da la sensación de que la relación de ambos con sus padres es muy dañina y de poco cuidado, por ello la muñeca puede servir como imagen de abandono y soledad.	moverse, enuncia sus textos. Ha desplazado al actor o a los personajes a otro terreno. La muñeca puede simbolizar lo único vivo, esa prolongación de Fernanda. Una manera rara y media macabra de representar la muerte de una niña. Si el texto propone romper lo tradicional, la dirección también puede hacerlo en ese sentido. Entonces empezaría por la pregunta ¿Se necesita un actor o actriz para esta escena?
¿Tienes alguna otra interpretación? Explicar	No.	No.	Está contando la cuenta regresiva de algo que le ocasiona la salvación o la muerte-
Preguntas del fragmento 7	Gabriela Rojas	Analucía Rodríguez	Miguel Seminario
¿Qué interpretación tienes de este fragmento? ¿Qué es lo que está sucediendo?	En este fragmento está por desatarse el incendio en la casa de ambos hermanos, la muñeca está por llegar a 20 y ellos están por entrar al bosque sin poder volver a salir, para ver su historia repetirse cada vez. La carrera que Felipe está corriendo es la carrera sin fin que los llevará al bosque. Realmente no es la carrera que	Felipe sigue en su mundo, en sus recuerdos, en aquella carrera que en realidad es su vida. Los amigos de los que habla ya no están, y él está solo, atrás, muy atrás. Él está en casa recordando y no puede salir de ese momento de su mente. Mientras que Fernanda, necesita su ayuda y no logra captar su atención. Ella es dependiente y lo necesita, y él	Felipe está en Una carrera imaginaria, y Fernanda se incendia viva. Esta carrera puede ser un sueño, un trance o un momento onírico donde Felipe está en otra dimensión, espacio, tiempo. Fernanda por el contrario, está en el presente, en el mundo tangible sufriendo una tragedia.

	<p>corría en juego con sus amigos del barrio, ahora sigue corriendo contra ellos, pero es la carrera en la vida por “ser alguien”, la carrera que menciona Fernanda de vida o muerte es la de “ser alguien” en este mundo. En esta carrera Felipe se siente muy atrasado, frente a lo cual él se paraliza.</p>	<p>necesita vivir. Pero ninguno puede atender sus propias necesidades.</p>	
<p>¿Por qué interpretaste el fragmento de esa manera?</p>	<p>Porque de acuerdo a lo que narra Fernanda, la carrera tiene otros motivos ahora, la carrera duró más que el tiempo de un juego de infancia, “empezó” hace mucho y Felipe ya está muy atrasado. Luego de la carrera empieza el incendio, la catástrofe, el fin.</p>	<p>Porque el texto de Felipe da la sensación de que son narraciones de recuerdos y de anhelos; mientras que los textos de Fernanda traen al espectador al presente de la obra. Como ya mencioné, son personajes inmersos en sus propias necesidades que tienen la incapacidad de poder comunicarse.</p>	<p>Algunas frases literalmente lo sugieren.</p>
<p>¿Cómo imaginas que podría plasmarse en escena? ¿Qué recursos escénicos utilizarías y por qué?</p>	<p>Haría que los actores digan el texto en dos zonas distintas del escenario, Felipe en la periferia, que es el barrio, y Fernanda en el centro, que es el bosque. Propondría que contraría a la urgencia del texto, Felipe este con una corporalidad lenta o detenido, y con una voz urgente, como</p>	<p>Felipe sentado en un sillón, narra y le cuenta al público sobre la carrera. Entra Fernanda y llama su atención. Ella no puede caminar bien de un pie porque se ha quemado. Ambos personajes habitan el mismo espacio de siempre, descampado, como una casa sin cascarón. Con algunos</p>	<p>Juego de luces, música y una energía particular en Felipe para crear la atmosfera de trance. Fernanda en un estilo muy naturalista de preocupación. Desesperada. Mirando ambos hacia adelante, hacia el público, de esta manera da la sensación como si hablaran cara a cara. Es una convención que permite ver</p>

	<p>viendo su vida irse frente a sus ojos, por las exigencias y la urgencia frente a la sensación de insuficiencia que tiene. Haría que Fernanda converse con su hermano desde el centro, el bosque, y que ella si lo siga con urgencia desde el cuerpo, que acompañe su lento caminar desde el centro, intentando acercarse, pero sin llegar realmente a poder hacerlo. Los separa la distancia del tiempo y de lugares que no están en el mismo plano.</p>	<p>elementos desordenados.</p>	<p>los contrastes de emociones: la adrenalina y excitación de Felipe y la desesperación y tristeza de Fernanda.</p>
<p>¿Por qué lo plasmarías de esa manera? ¿Cómo se relaciona con el discurso, fabula y estética que planteaste inicialmente?</p>	<p>Al dejar a Fernanda en el centro del escenario, en el bosque, y que ella diga el texto “encerrada en esta casa que se cae a pedazos” se refuerza la idea de que el bosque quemado es el limbo, es la casa luego del incendio, es donde se van a quedar para siempre tras la muerte.</p>	<p>Lo plasmaría así porque todas las escenas de los hermanos transcurren en el mismo espacio y me parece interesante ver como la presencia de Fernanda irrumpe el espacio y las memorias de Felipe.</p>	<p>Ese contraste mencionado anteriormente es quizás la característica elemental de los personajes y lo que ha ocasionado la muerte de Fernanda. Se relaciona directamente con lo emocional, lo vulnerable, con el desamparado y la ausencia de Felipe. Que a su vez es el drama de los personajes y la obra.</p>
<p>¿Tienes alguna otra interpretación? Explicar</p>	<p>No.</p>	<p>No.</p>	<p>No.</p>
<p>Preguntas del fragmento 8</p>	<p>Gabriela Rojas</p>	<p>Analucía Rodriguez</p>	<p>Miguel Seminario</p>
<p>¿Qué interpretación tienes de este</p>	<p>En este fragmento la muñeca termina</p>	<p>En este fragmento Felipe sale corriendo, se</p>	<p>Todos los personajes que ha aparecido a lo</p>

<p>fragmento? ¿Qué es lo que está sucediendo?</p>	<p>de contar y se desata el incendio. Además, antes de esto Felipe golpea a Fernanda tratando de sacársela de encima por tanta insistencia y huye de casa corriendo lo más rápido y lejos que puede, por la culpa. Al huir, Felipe no puede identificar que su casa, en donde se había quedado encerrada Fernanda, está incendiándose. Él solo corre cada vez más rápido, incluso llega a tener la sensación de despegarse del suelo, lo que podría significar incluso que está empezando a morir. Lo mismo al pensar en Fernanda saliendo de su casa en medio del incendio yendo a buscar a su hermano.</p>	<p>va de la casa buscando triunfar en la vida, buscar a sus amigos, cambiar la vida que le incomoda. Mientras tanto, Fernanda lo persigue, lo necesita. Lo necesita porque algo dentro de su casa se está quemando. La casa quemada puede simbolizar su mundo interior quemándose. Fernanda sale a buscarlo. Él la evade, sigue con su camino. Y en el camino, aparece un tercer personaje, un hombre que ve a Fernanda, la atrapa y abusa de ella.</p>	<p>largo de la obra, aparecen para narrarnos a modo de collage lo que ha sucedido. A mostrarnos la imagen final de la tragedia.</p>
<p>¿Por qué interpretaste el fragmento de esa manera?</p>	<p>Me parece que esta es una de las escenas en las que ambos planos se superponen con mayor claridad. Al ellos hablar despersonalizados, como si vieran de fuera lo que les está pasando, genera la sensación de que están cambiando de plano, o que están pasando a planos diferentes</p>	<p>Porque a lo largo de la historia se va presentando la relación entre los hermanos, los deseos y necesidades, y sus problemáticas. Que él corra puede simbolizar que huye de casa, incluso de su hermana. Y que ella se quede sola en una casa que se cae a pedazos, puede simbolizar que</p>	<p>Comienzo a imaginarme a algunos fragmentos pasados a través de los diálogos sin nombre.</p>

	<p>simultáneamente</p>	<p>ella misma también se puede caer a pedazos, y, por lo tanto, necesita la ayuda de su hermano. Y, en el camino por buscar ayuda de su hermano, está sola y se encuentra con una tercera persona que puede aprovecharse de ella. Interpreto que es un hombre que se aprovecha de ella por la coyuntura y el contexto en el que vivo. Y por que los textos llevan a pensar que es como un depredador, que le atrae Fernanda y la observa para deducir si está sola, si tendrá ayuda, si es posible que se pueda aprovechar de ella por su estado. Al final, él menciona “que cuando acaba, ella abre los ojos y empieza a gritar”. Muy probablemente son gritos de miedo.</p>	
<p>¿Cómo imaginas que podría plasmarse en escena? ¿Qué recursos escénicos utilizarías y por qué?</p>	<p>En esta escena jugaría a establecer diálogo entre los actores y las voces en off de ellos mismos, para crear un tránsito temporal hacia el bosque, o limbo, hacia el cual ellos se dirigen. Haría que Felipe corra</p>	<p>Me imagino solo a dos actores. Primero a Felipe corriendo en un solo punto, dando la espalda al público. Corre, pero no avanza. Desde ahí dice todos sus textos. Por otro lado, Fernanda, está parada al frente con su muñeca.</p>	<p>Todos sobre los andamios que sugerí. Aparecen proyecciones. Voces en off, música instrumental, videos, máquina de humo y sonidos de gente gritando. Todo el mismo tiempo en crescendo. Toda una mezcla de</p>

	<p>en el círculo inicial y que Fernanda lo mire desde el centro, siguiéndolo con la mirada y por lo tanto girando su cuerpo sobre su mismo eje. Fernanda tiene en brazos la muñeca, y hacia el final, la deja en el suelo, en donde se hace evidente que está quemada. Las voces que no son de nadie, diferenciadas por guiones, son de hombre(s), dichas en off. A lo largo de la escena, mientras corre Felipe, las luces de la periferia, el barrio, se van apagando, oscureciendo, atardeciendo, y se ilumina la penumbra del centro, en donde está Fernanda. A lo largo de toda la escena, mientras corre Felipe, suenan las crepitaciones del incendio cada vez más fuerte, tratando de ir en el curso de vida de un incendio que se extiende.</p>	<p>Ella comienza a narrar al público la escena que está sucediendo. Y cuando aparecen los textos del tercer personaje, esos textos se proyectan. En este caso, nadie lo lee en voz alta, solo se leen los textos proyectados de manera individual, y se van cruzando con los de Fernanda. Al final, solo al final, un actor que está camuflado como el público, puede leer la última parte, el último fragmento de ese tercer personaje. Y luego de leerlo. Fernanda lanza la muñeca al aire y corre hacia adentro del teatro. La muñeca cae al piso del escenario y se ilumina solo a la muñeca. Fin.</p>	<p>recursos para generar caos.</p>
<p>¿Por qué lo plasmarías de esa manera? ¿Cómo se relaciona con el discurso, fabula y estética que planteaste inicialmente?</p>	<p>Este planteamiento en la escena trata de hacer evidente la superposición de planos en los que se encuentran los hermanos, y el tránsito de un plano al otro. También este planteamiento busca mostrar</p>	<p>Me parece importante mantener el foco en la relación de los hermanos al inicio. Considero que Fernanda, quien es la víctima de un abuso, debe dar la cara, mostrarnos su rostro mientras</p>	<p>El mismo caos que se crea en un incendio. Todo se derrumba y se ensucia con astucia. Ya nada vuelve a ser como antes. Crece todo con las llamas de un incendio forestal. Crece como la tristeza después</p>

	<p>como la muñeca presenta procesos de vida de Fernanda.</p>	<p>narra la historia. Mientras que Felipe, que huye, que no puede volver, da la espalda al público e ignora (estando presente todo el tiempo), todo lo que sucede con su hermana. Es decir, decide ignorar lo que pasa a pesar de tener conocimiento de ello. Finalmente, el texto propone que la tercera presencia puede ser cualquiera. Por ello, recurro al mismo recurso de que estos personajes externos, que interactúan con los hermanos, viven en nuestra sociedad. No le damos voz al inicio, simplemente es la voz interior de los espectadores, ellos internamente van deduciendo lo que pasa. Y al final, me parece importante que alguien dentro del público enuncie las últimas palabras, como para que dé la sensación de que este personaje, que puede existir en la realidad, puede estar entre nosotros. Finalmente, el recurso de la muñeca funciona porque sigue siendo un símbolo de</p>	<p>de la muerte. Un final arriba. Lleno de dolor.</p>
--	--	---	---

		Fernanda y su infancia, que se ve golpeada y dañada.	
¿Tienes alguna otra interpretación? Explicar	<p>Si! Luego de este momento:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- La niña</li> <li>- La chica</li> <li>- Se quedó muda</li> <li>- Pero cuando acabo</li> <li>- Solo cuando acabo</li> <li>- Abre los ojos</li> <li>- Y empieza a gritar</li> </ul> <p>Me parece entender que han violado a Fernanda, un viejo, un señor, un alguien de la calle que la encuentra asustada o paralizada por el incendio. Era un señor que estaba buscando calor y que la abraza. Creo que también podría entender que solamente intento abrazarla, acogerla y luego la dejo porque estaba muy asustada, pero la palabra acabar abre la posibilidad de que haya sido un abuso. Y por eso Felipe carga con culpa, no solo por el golpe, tal vez. Por eso, al final, una muñeca se incendia.</p>	No.	No.

## Anexo 4 – Partitura teatral “*Quimera*”

*QUIMERA*

Escrito por Renzo Abrill

Lima, 2021

1

FELIPE. Baja los pies.

¿Cuánto falta?

FERNANDA. Quince horas.

Silencio.

FELIPE. Los pies.

¿Cuánto falta?

FERNANDA. Once horas.

Silencio.

FELIPE. ¡Fernanda! Los pies.

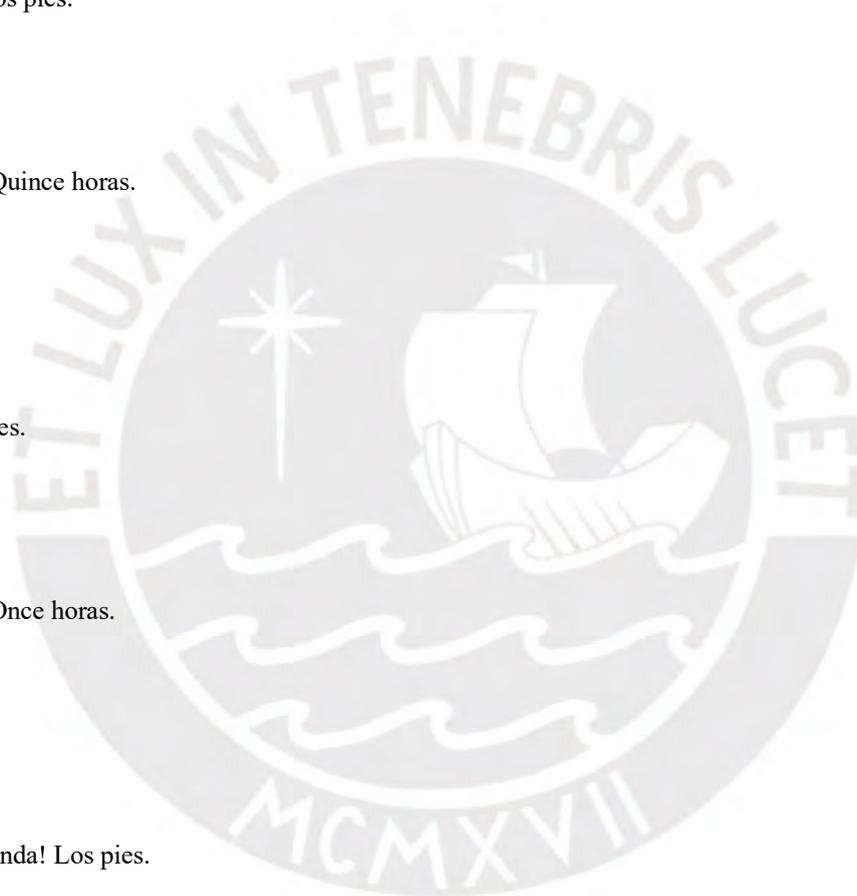
¿Cuán-

FERNANDA. Ocho.

FELIPE. ¿Ocho?

Silencio.

FELIPE. Los pies, los pies, Fernanda, por favor.



FERNANDA. Seis.

FELIPE. No puede ser.

Silencio.

FELIPE. Los-

FERNANDA. Cinco.

FELIPE. Mierda.

Silencio.

FERNANDA. Cuatro horas y cincuenta minutos

Cuatro horas y cuarenta y cinco minutos

Cuatro horas y cuarenta y tres minutos

Cuatro horas y cuarenta y dos minutos

Cuatro horas y cuarenta y dos minutos con treinta segundos

Cuatro horas y cuarenta y dos minutos con veintisiete segundos

Cuatro horas y cuarenta y dos minutos con veintise--

FELIPE. ¡Los pies!

¿Cuánto?

FERNANDA. Cuatro horas y cuarenta minutos.

FELIPE. Mierda, no llegamos.

VIEJO. Estoy cerca. Siento que estoy muy cerca... Aunque todo esto me parece extraño. No es como lo recordaba. Para nada. ¿Dónde están mis árboles, mis casas, mis calles? Solo veo fragmentos, penumbras. No sé qué es lo que está mal, mi vista o mi memoria... Desde hace años que ya no ando bien. Literalmente... Mi cerebro también cojea, a propósito... Ya no me puedo fiar ni de mis sentidos, ni de mis recuerdos, ni de mis pensamientos; todo está entremezclado, manchado, jodido. Si he llegado hasta aquí no es por esto, sino por estas. Mis piernas viejas, de carne y hueso, son lo mejor que tengo. Aunque me haya hecho mierda el pie y la cabeza, mis piernas nunca han dejado de andar. Y por eso estoy aquí, a pesar de todo, estoy aquí, contra toda lógica, estoy aquí, tan cerca... Pronto te encontraré, llegaré antes que ellos, te llevaré a casa y estaremos bien.

3

- Un momento.
- ¿Qué?
- No es tan fácil
- ¿Qué cosa?
- Correr así, desaparecer.
- Hay que aceptarlo, capitán, se esfumó.
- No, teniente, no. Tiene que estar-
- Lejos. Debe ya estar muy lejos. Quizás ya cambió de identidad, rehízo su vida, dejó todo esto atrás-
- Imposible. Eso es imposible. El pasado no se borra.
- Pero, capitán, no me va a negar que existe la posibilidad-
- Mientras nosotros estemos, él no podrá escapar.
- Pero ya se escapó
- Bueno, puede escaparse, pero no esconderse.
- Pero ya se escondió
- ¿Dónde?
- ¡Eso es lo que no sabemos!
- No pierda la esperanza, teniente.
- Es que, capitán, ya llevamos años en esto, años. Somos el hazmerreír de toda la policía, de la sociedad.
- ¿Así?

- Sí, ¿No leyó ese artículo?
- ¿Cuál?
- Ese que publicaron hace tiempo, que dice que somos unos inútiles.
- Bah. Más inútiles son los que escriben sobre inútiles. Nosotros al menos estamos en el campo, intentando.
- Pero tienen razón. No hemos hecho nada. Han pasado tantos años.
- Pero cada vez nos acercamos más y más.
- Eso dice todos los años.
- Porque cada año nos acercamos más y más.
- Yo ya me cansé. Siento que hemos tenido esta conversación una y otra y otra vez.
- Hey-
- Siento que el tiempo para nosotros no pasa, que somos un artificio, una ocurrencia recurrente
- Teniente...
- Somos producto de una culpa, del temor...
- Teniente...
- ¿Teniente? Un rol creado, hueco, mutante. Alguien piensa y luego existimos.
- ¡Teniente!
- Sí, capitán.
- No se salga del papel. Acuérdesse de su lugar, su posición, su juramento. El culpable...
- Tiene que pagar.
- Y nosotros nos encargaremos de eso.
- Sí, señor.
- No dude, teniente.
- ¡Sí, señor!
- ¿Me está viendo o no me está viendo, teniente?
- ¡Sí, señor!
- ¿Me escucha o no me escucha, teniente?
- ¡Sí, señor!
- ¡Estamos vivos!
- Sí...

- Somos incontrolables
- Despiadados
- Exhaustivos
- Inagotables
- Impecables
- Mientras nosotros estemos/
- El no podrá escapar
- A donde quiera que vaya/
- Ahí estaremos
- El culpable tiene que pagar
- Y nosotros nos encargaremos de eso
- Ahora solo/
- Hay que seguir sus huellas
- ¡Vamos!
- Pero espere.
- ¿Qué paso?
- ¿Y si ya está muerto?
- Eso es imposible.
- ¿Porqué?
- Porque respiramos, teniente, porque respiramos...

4

Una muñeca.

Silencio.

- Uno, dos, tres, cuatro...

FELIPE. El sol encima mío. Estoy de pie, en la pista, al inicio de la cuadra. Frente a mí está mi calle. Esa calle de mi barrio en la cual he jugado con mis amigos tantas veces. A las escondidas, a las chapadas, al trompo. Y a las carreritas también. Como ahora. La carrera va a empezar. Mis amigos están a mi lado. Ríen. Se estiran. Apuestan. Nadie quiere ser el último. Yo estoy confiado. Siempre he sido el más rápido. El primero. A pesar de ser el más pequeño, siempre he sido el primero. Mis piernas se mueven a una velocidad increíble. Yo confío mucho en ellas, en mi capacidad para-

FERNANDA. Felipe.

FELIPE. ... ¿Qué?

FERNANDA. ¿Me puedes tomar una foto?... Aquí, con este árbol.

FELIPE. No-no- ahora no.

FERNANDA. Pero es que...

FELIPE. ¿Qué?

FERNANDA. Ya va a anochecer.

FELIPE. Ahora no, Fernanda, mañana.

FERNANDA. ¿Por qué?

FELIPE. Porque no, estoy...

Silencio.

FERNANDA. Ya nos falta poco.

FELIPE. Te dije que no nos iba alcanzar el dinero.

FERNANDA. Mañana llegamos-

FELIPE. Yo te dije. Y ahora mira, mira donde vamos a dormir... También es mi culpa, ni siquiera he podido hacer esto bien... quizás no debimos habernos ido...

FERNANDA. ...Tuvimos que hacerlo.

FELIPE. ... ¿Y tus zapatos? ¿Cómo vas a estar descalza? Estamos en la selva, te puede picar una araña- algo.

Ponte tus zapatos.

FERNANDA. ... Necesitamos ramitas.

FELIPE. ¿Ramitas?

FERNANDA. Sí, para la fogata...

Silencio.

FERNANDA. ¿Felipe?

FELIPE. ... No, creo que... creo que mejor hay que quedarnos en el carro.

FERNANDA. Pero dijiste que-

FELIPE. Sí, pero lo he pensado mejor y este no es un lugar para acampar, nos pueden botar y-

FERNANDA. Pero no hay nadie. Además, como dijiste, si nos quedamos en el carro nos vamos a morir de frío... ¿Tienes miedo?

FELIPE. No.

FERNANDA. Sí, tienes miedo.

FELIPE. No.

FERNANDA. ¿Entonces?

FELIPE. ... ¿Segura que puedes hacer una fogata?

FERNANDA. Sí, yo ya he-

FELIPE. Ya sé que lo has hecho, pero ¿segura que lo puedes hacer?

Silencio.

FELIPE. No-sabes qué, vamos.

FERNANDA. ¿Qué?

FELIPE. Sigamos, ya estoy mejor.

FERNANDA. Pero-

FELIPE. Ya estoy mejor. Además, solo faltan cuatro horas.

FERNANDA. Pero ya es de noche.

FELIPE. Vamos, Fernanda, vamos.

FERNANDA. ¡Sí puedo hacerlo!

Silencio.

FERNANDA. Sí puedo hacerlo. Casi nos chocamos, necesitas descansar.

FELIPE. ... Buscaré las ramas.

FERNANDA. Y el encendedor. No te olvides del encendedor.

6

VIEJO. Tengo un encendedor mágico. Siempre regresa a mí. Siempre. No importa que tan lejos lo lance, siempre vuelve a mis bolsillos. Miren...

¿Ven? Siempre regresa. Otra vez. Miren, nada por aquí, nada por allá. Ahora lanzo el encendedor y...

Taran. Magia... No lo he usado jamás, no me atrevo. No sé si aún sirva. Este encendedor es tan viejo como mi peregrinaje. Me ha acompañado a lo largo del camino. Esta cosa es mi guía, un espectro maldito que marca mis pasos, una bomba de tiempo pegada a mi destino. Inagotable, inmortal, este encendedor me persigue, me asecha y me quema, me quema por dentro.

Y ahora que estoy tan cerca, me arde más que nunca.

Pero debo avanzar, algo se aproxima.

7

- No se me ocurre el título
- El título siempre es lo más difícil
- Tiene que ser algo llamativo
- Que venda
- Sobretudo que venda

- Pero que resuma también/
- El espíritu.
- Eso. El espíritu de lo sucedido...
- Difícil
- Muy difícil. Sobretudo porque no sabemos muy bien que es lo que ha pasado.
- Y todo es culpa de la policía. Lo pongo en mi artículo.
- Esos inútiles.
- Ha pasado tanto tiempo.
- Si pues. ¿Qué tan difícil puede ser encontrar a ese asesino?
- A ese miserable
- Escoria
- Maldito
- Malnacido
- Abominable
- Perverso
- Pervertido
- Sádico
- Bestia
- Monstruo
- Inhumano
- Hacer lo que hizo es/
- Imperdonable
- Y por eso me revienta que se esté saliendo con la suya. Que ande por ahí, libre, ameno, cuando debería estar encerrado, torturado, arrastrado hasta que sea solo pellejos/
- Ojalá, que dónde esté, pueda escucharnos, que lea lo que he escrito y sepa que es aborrecido, que su crimen lo persigue, que no pueda sostener la mirada, la cordura, y baje la cabeza, avergonzado, guillotinado por voluntad propia, que sea un muerto en vida y que los gusanos, de su propia cosecha, lo carcoman, le destrocen el hígado, la mente y que se atore con su podrido corazón.
- Somos crueles...
- Con los crueles.

- Despiadados/
- Con los despiadados.
- Puede escapar/
- Pero no esconderse.
- Donde quiera que esté/
- Estaremos nosotros
- Somos esa llama que arde/
- Y no se extingue.
- Somos un trago amargo/
- Que quema por dentro.
- Somos su realidad/
- Asesinos de quimeras.
- Oye
- ¿Qué?
- Quimera. Quimera me gusta.

8

Muñeca.

- 8, 9, 10, 11...

9

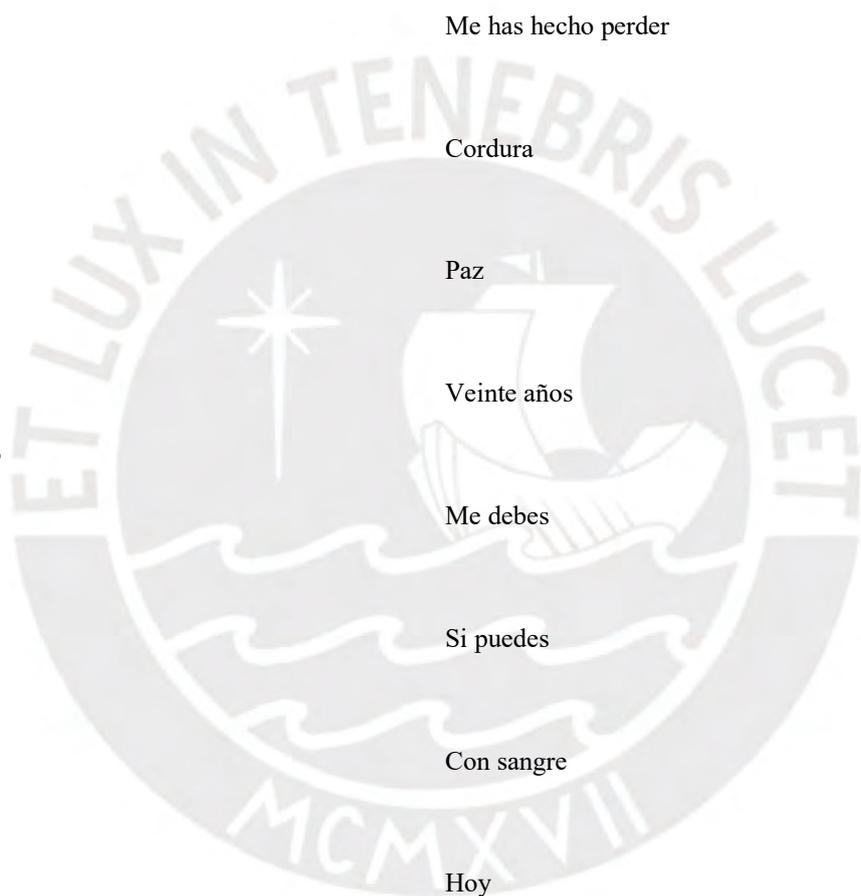
FELIPE. Querido

FERNANDA. Vieja

Papá

Te

	Escribo
Para decir	
Me voy	Me voy
Siento	
	Para nada
Perder	
	Me has hecho perder
Tiempo	
	Cordura
Dinero	
	Paz
Años	
	Veinte años
Lo siento tanto	
	Me debes
Descansa	
	Si puedes
Respira	
	Con sangre
Me voy	
	Hoy
Me voy	Me voy
	Vieja
Papá	
	Me miras



Golpeado

Con miedo

Frustrado

Ira

Abatido

Rencor

Es

Mi culpa

Tu culpa

Ya no

No puedo

No puedo quedarme

Quedarme

Mucho, mucho

Me arrepiento

Ser lo que soy

No hacerlo antes

Un fracaso

¿Qué soy? ¿Qué es lo que soy?

Un idiota

Una carga

Algo perdido, estropeado

Una bestia

Un peligro, un monstruo

Un desecho

Un desecho

No tengo esperanza

No tengo esperanza

	Te veo
Te escucho	
	Rabiar
Llorar	
	Maldecir
Rezar	
	Estallar
Estallar	
	No puedo
Realmente no puedo	
	Quedarme
Es tarde	
	Me estas
Te estoy	
	Haciendo
Daño	
	Daño
	Te odio
Amo	
	Tanto
Disfruta	
	Si puedes
Me voy	
	No regreso
Me voy	
	No perdono
Para siempre	
	Jamás



Adiós

Hasta nunca

Con cariño

Gusto y pena

Tu hijo

Tu hija

10

FERNANDA. Felipe... Felipe.

FELIPE. ¿Qué?

FERNANDA. ¿Quieres que te cuente algo?

FELIPE. ¿De qué?

FERNANDA. Algo que leí

FELIPE. No- no, ahora no, Fernanda, mañana.

Ya bueno qué, que cosa.

FERNANDA. Es sobre el Chullachaqui

FELIPE. ¿Chulla-qué?

FERNANDA. El chullachaqui es una especie de monstruo que vive aquí en la selva, bueno en realidad no es un monstruo, es un duende, aunque algunos dicen que es un demonio, pero yo creo que podría ser-

FELIPE. Ya bueno qué más

FERNANDA. Bueno, la cosa es que el chullachaqui tiene el poder de transformarse en cualquier persona, incluso en alguien que tú conoces.

¿Escuchaste?

FELIPE. Sí.

FERNANDA. Ya, entonces cuando se transforma, engaña a la gente para desaparecerlas o trastornarlas-

FELIPE. Ya, ya, ahora sí voy a dormir.

FERNANDA. ... ¿Tienes miedo?

FELIPE. No.

FERNANDA. ...Hay una forma de reconocerlo, ¿sabes?

Por sus pies, tienes que ver sus pies.

FELIPE. ¿Y tú? ¿Por qué estás descalza?

FERNANDA. Siempre tiene un pie deforme, más grande que el otro.

FELIPE. Fernanda.

FERNANDA. Y cojea.

FERNANDA. Pero me dijiste.

FELIPE. Sí, pero ahora no puedo, voy a salir. Más tarde, ¿ya?

FERNANDA. Papá dijo que no me dejes sola

FELIPE. Voy a estar aquí nomás, en la calle

FERNANDA. Yo también quiero ir

FELIPE. Fer...

FERNANDA. Quiero ir

FELIPE. Voy a estar jugando con mis amigos, Fer.

FERNANDA. ¡Quiero ir! Yo también quiero jugar.

FELIPE. Ahora no, todavía eres muy chiquita.

FERNANDA. Soy grande, ¿ya?

FELIPE. Uy sí, grandota.

FERNANDA. Malo.

FELIPE. Ya, Fer-

FERNANDA. No quiero estar sola, me da miedo-

FELIPE. Pero puedes verme desde arriba. Vamos a jugar a las carreritas, y tú me haces barra desde la ventana, ¿ya?

FERNANDA. Te vas a ir.

FELIPE. Estaré aquí nomas.

FERNANDA. Te vas a ir lejos.

FELIPE. Fer, ya pues...

FERNANDA. Te vas a ir para siempre.

FELIPE. Que exagerada eres, oe. Regreso altoque.

FERNANDA. Mentiroso.

FELIPE. Ya, ya, ya escúchame, escúchame. Ya sabes contar, ¿no?

FERNANDA. Sí

FELIPE. ¿Hasta cuánto?

FERNANDA. Hasta veinte.

FELIPE. Ya. Mira, si por a o b me voy un poco lejos y ya no me ves desde la ventana, solo cierras los ojos y cuentas hasta veinte

FERNANDA. Uno, dos...

FELIPE. No, todavía. Solo si es que ya no me ves empiezas a contar, ¿ya? Y cuando llegues al veinte solo abres los ojos y me verás otra vez... ¿Ya?...

FERNANDA abraza a FELIPE.

11

VIEJO. ¿Saben qué es lo que más me molesta de cojear? Que llama mucho la atención. Si es aquí hubiéramos diez, veinte, cuarenta, cien personas caminando, ustedes siempre se fijarían en mí. Yo soy el que rompe la armonía, la mosca en la sopa, lo que perturba la vista, algo que no está bien. Y por eso es imposible esconderme, desaparecer, mimetizarme con esa masa que nada teme. Pero, aun así, a pesar de mi condición, siendo yo una presa facil, no han logrado alcanzarme, reconocerme. Y hacerlo es tan sencillo... solo tienen que ver mi andar y mi pie. La marca de mi caída, de mi infortunio. Yo no nací así, amorfo y cojo. Yo antes corría libre, veloz, en compañía. Pero una maldita piedra me hizo caer y rodar y rodar y rodar... Y cuando tuve las fuerzas suficientes para parar, para pararme, aún con el tobillo torcido, revienta en mi rostro la gran catástrofe y me veo obligado a huir, a correr, a emprender un escape frenético que termina por deformarme el pie. Pues nunca volví a parar, ni el descanso ni la asistencia eran opciones para mí. Ni para ellos. Con el tiempo, cuando el pie se fue adaptando a

su nueva forma, fui descubriendo que no era el único. En todo lado veía quimeras, seres bestiales, imposibles, caminando con cautela, temiendo ser reconocidos. Algunos son afortunados, puesto que logran esconder sus monstruosos pies detrás de unos zapatos. Yo no puedo. No existen zapatos que calcen con mi miseria. Los más miserables andamos así, a pie calato, con una aflicción atrevida, peligrosa. Nuestra ventura nos ha hecho impredecibles, nos ha embriagado de crueldad y resentimiento. Nos hemos apropiado de nuestra apariencia. Somos aborrecibles por fuera y repugnantes por dentro. Yo soy parte de los canallas que ensucian el paisaje. Cada paso nuestro imprime una desgracia, marchita una vida. ¿Los oyen? Es su estropeada marcha. Cada vez más fuerte, me pisan los talones. Debo apurarme, voy amputar mi condición.

12

- ¿Te enteraste?
- Sí
- Estoy/
- Pasmado.
- Parecía buena gente
- Parecía, parecía
- Uno ya no se puede guiar por las apariencias
- Es verdad, hay que tener cuidado
- Hay que ver lo que está detrás/
- De la máscara.
- Nosotros no lo vimos
- No, solo vimos a alguien desgarrado
- Agotado
- Abatido
- Destruído
- Hundido
- Arruinado
- Demolido

- Vimos a alguien viejo
- Lastimoso
- Desahuciado
- Desesperanzado
- Incurable
- Inútil
- Pero nunca imaginamos/
- Nunca...
- Aunque...
- ¿Qué?
- Quizás no fue él.
- Obvio que fue él. Sino porque hubiera huido.
- ¿Por el fuego?
- Por el fuego que el provocó.
- Tal vez el incendio fue un accidente y solo huyó por miedo
- Ya hubiera aparecido, se hubiera entregado.
- Es cierto. No ha dado la cara.
- Maldito.
- Quizás...
- ¿Qué?
- Quizás pudimos haber hecho algo.
- ¿Qué dices?
- Digo que tal vez fuimos muy duros con él.
- ¿Cuándo?
- Siempre. Cuando lo golpeaban, lo linchábamos; si se burlaban de él, lo insultábamos; si lo rechazaban, lo heríamos; si lograba algo, dudábamos; cuando lo miraban con pena, nosotros con asco; cuando tenía esperanza, se la quitábamos; cuando se sentía un fracaso, se lo recalcábamos; cuando lo botaron del salón, del trabajo, del micro; cuando dejó de estudiar, de salir, de intentar; cuando lo abandonaron su novia, sus amigos, sus primos, nosotros le dijimos:
- Mírate, estás viejo y cojo, los demás se han ido a cielos que tu nunca podrás alcanzar.

- Y así, mientras más pasaba el tiempo, si él se atrevía hacer algún esfuerzo/
- Lo hundíamos más.
- Hemos sido muy duros con-
- No. Es un miserable y los miserables no tienen excusa, ni perdón, ni piedad. La compasión es un insulto, la comprensión una insolencia.
- Pero él, él-
- Él también. Hay un límite. Recuerda tu juramento. Somos crueles/
- Con los crueles
- Despiadados/
- Con los despiadados.
- Él y sólo él tiene toda la responsabilidad.
- Sí...
- No dudes.
- Sí, señor.
- El culpable...
- Tiene que pagar. Pero aun así...
- No dudes.
- Solo digo que tal vez...
- ¿Qué cosa?
- Pudimos aguantar el golpe... Suavizar nuestra mirada.... Una sonrisa sincera, un abrazo. No soltarle la mano, estar ahí, ahogar nuestra ira, matar el rencor, darle tiempo, compañía, entrar a su cuarto, un consuelo, reír juntos, llorar juntos, aguantar el golpe, aguantar el golpe, aguantar-
- ¿Y él se aguantó? ¿Ah? ¿El ahogó su ira, suavizó su mirada, mató el rencor? ¿Cómo puedes decir esas cosas después de lo que le hizo a su propia hermana? ¿Y todavía nos echas la culpa?... No hables más. Él no se merece más que nuestro repudio y una hoguera lenta.

13

Una muñeca.

- Quince, dieciseis, diecisiete, dieciocho...

14

FELIPE. Mis amigos... mi carrera... mi calle... el primero... siempre fui el primero... Estamos listos, yo confiado, en mi marca... pero de pronto el día se opaca en un instante. Justo ahora. Justo en este momento. Todo cambia ante mis ojos. Mi calle ya no parece mi calle. Mis piernas ya no parecen mis piernas. Mis amigos ya no ríen. Están más grandes, serios, rabiosos. Su mirada atenta a la meta como si fuese una carrera de vida o muerte. Todo esto me parece extraño, no estoy listo. Quiero decirles que paremos, que mejor juguemos otra cosa, a las escondidas, a las chapadas o al trompo, como antes, como cuando éramos niños... Pero es muy tarde. Mis amigos despegan. La carrera comenzó, y yo ya estoy muy detrás.

FERNANDA. Pipe

FELIPE. La carrera comenzó y yo ya estoy muy detrás

FERNANDA. Pipe

FELIPE. La carrera comenzó y yo-

FERNANDA. Pipe me quemé

FELIPE. Y yo estoy muy detrás.

FERNANDA. ¡Pipe!

FELIPE. ¿Qué quieres?

FERNANDA. Me he quemado el pie

FELIPE. Te dije que el fuego estaba muy alto, te dije que te pusieras los zapatos

FERNANDA. Lo siento

FELIPE. La carrera comenzó y yo estoy muy detrás

FERNANDA. Agua, necesito agua

FELIPE. La carrera sigue y yo sigo atrás

FERNANDA. Me duele, me arde

FELIPE. La carrera sigue y sigue-

FERNANDA. ¡Pipe!

FELIPE. ¿Qué?

FERNANDA. Agua, necesito agua...

FELIPE. No puedo, más tarde, estoy muy detrás

FERNANDA. Ayuda

FELIPE. Ayuda, estoy tan detrás

FERNANDA. Ayúdame

FELIPE. La carrera comenzó y yo estoy muy-

FERNANDA. Hermano

FELIPE. La carrera... mi carrera...

FERNANDA. Su carrera va a comenzar y yo lo veo desde la ventana. Mi hermano está ahí. Es el más grande de todos, el más rápido, el más fuerte. Su carrera es importante, muy importante, por eso se ha ido.

FELIPE. Estoy muy detrás.

FERNANDA. Yo quería que se quedara, pero se ha ido. Y no me escucha, no me escucha cuando le digo:

Hermano, regresa, esta casa me está quemando.

FELIPE. La carrera comenzó y yo estoy muy detrás.

FERNANDA. No hay respuesta. Felipe está inmerso en sus sueños, en esa meta que se escapa.

FELIPE. La carrera comenzó y yo estoy muy detrás.

FERNANDA. Una sombra ha cruzado su cara. Ya no ríe, está más grande, serio, rabioso. Su mirada atenta como si fuese una carrera de vida o muerte.

FELIPE. La carrera comenzó y es de vida o muerte.

FERNANDA. Y la carrera comenzó, comenzó hace años, y él se ha quedado atrás, muy atrás, corriendo, persiguiendo su victoria desesperadamente; pero yo, yo me he quedado más atrás aún, mirándolo desde lejos, encerrada en esta casa que se cae a pedazos.

15

VIEJO. Ya no los siento, no los escucho. No sé si esto es bueno o es malo. Ya ni siquiera sé que es bueno y que es malo. Pero siento una angustia en el pecho, un mal presagio. Estoy helado. La atmósfera se ha cargado de incertidumbre. De pronto, vacilo, una sospecha me quiere hacer retroceder. Quizás esto no es lo correcto.

Increíble. Quiero moverme y no puedo. Ahora que estoy tan cerca no puedo dar ni un solo paso. Cuerpo inútil.

Después de haber caminado tanto, de haber cruzado cerros y ríos imposibles, ahora, justo ahora, mis piernas se paralizan, se revelan, forma una alianza traicionera con mi mente para hacerme estrellar contra un piso llamado realidad... Realidad, realidad... escupo en la realidad. Yo soy más fuerte que eso, más fuerte que mis piernas y mi mente. Yo no seré burlado, arruinado de esta manera. Yo rechazo mi condena, niego mi desgracia, me zurro en mi fortuna. Yo desafío a todas las leyes, a todos los dioses, yo le doy la vuelta a mi destino, a nuestro destino, y así, recorro vuelta atrás deshaciendo cada tropiezo, cada desliz, cada caída, hasta llegar al final, al comienzo, cuando nuestros pies eran de niños y no había nada que temer.

Silencio.

- Diecinueve....

Silencio.

VIEJO. Han pasado de mí. Tengo que llegar pronto, antes que ellos.

16

FELIPE. Te dije

Te dije, me lo prometiste.

No haces caso. Nunca.

Estás mal.

No debí haberte traído.

FERNANDA. Me arde todo el cuerpo

FELIPE. No debí haberte traído.

FERNANDA. A veces grito, de la nada, como si me estuvieran quemando un dedo o una pierna.

FELIPE. Mamá tiene razón

FERNANDA. O la cabeza. A veces siento que soy yo la que me prendo la cabeza.

FELIPE. Estás mal.

FERNANDA. Mis piernas se consumen como fósforos

FELIPE. Y jodes.

FERNANDA. Soy una muñeca calcinada, mi pecho es negro

FELIPE. Nos jodes.

FERNANDA. Mis ojos se achicharran.

FELIPE. ¿No te das cuenta?

FERNANDA. Lo único que se conservan son mis dientes. Mi sonrisa.

FELIPE. No debí haberte traído.

FERNANDA. Mi gran sonrisa que regalo a todo el mundo.

FELIPE. Y sonrías. Encima sonrías.

FERNANDA. Ya estoy mejor.

FELIPE. Yo te dije. Te lo advertí.

FERNANDA. Ya estoy mejor.

FELIPE. Y lo sigues haciendo. Casi incendias todo.

FERNANDA. Ya estoy-

FELIPE. ¿Pero cómo se te ocurre? El fuego ya estaba alto. ¿Qué querías? ¿Te divierte hacer eso acaso? ¿Qué hubiera pasado si el fuego llegaba al carro, ah?

FERNANDA. ...

FELIPE. Ya deja de hacerlo ¿Por qué lo haces? No te hace bien ni a ti ni a nadie

FERNANDA. Ya estoy-

FELIPE. NO... No debí haberte traído, me dijiste que no lo ibas a hacer. Me prometiste, me prometiste.

FERNANDA. Pipe-

FELIPE. Y es mi culpa también, cómo se me ocurre dejar que hagas una puta fogata, a tí... No te puedo llevar así. Yo te dije, te advertí, no cambias... Vas a tener que regresar.

FERNANDA. No.

FELIPE. Sí, no te puedo llevar, eres un peligro.

FERNANDA. ¡NO! -

FELIPE. ¡No grites! ¿Qué te pasa?

FERNANDA. No voy a regresar.

FELIPE. Sí te vas a regresar. Yo te dije que-

FERNANDA. No voy a regre-

FELIPE. ¿Pero por qué hiciste eso?

FERNANDA. Fue un accidente.

FELIPE. No, no mientas, estás mal, ¿entiendes que estás mal?

FERNANDA. Tú estás mal. Tú. Tú estás mal. Eres una mierda.

FELIPE. ¿Qué?

FERNANDA. Eres una mierda.

FELIPE. Tú eres una mierda.

FERNANDA. No. Tú, tu eres, tú-

FELIPE. Tú, tu eres la mierda, la que está cagada, tú.

FERNANDA. ¡No!

FELIPE. Todo el tiempo arruinándonos la vida. A papá, a mamá, a mí-

FERNANDA. ¡Cállate!

FELIPE. Estás cagada, ¿entiendes?

FERNANDA. ¡Cállate!

FELIPE. Estás cagada.

FERNANDA. Cállate...

FELIPE. Mañana mismo te regresas.

FERNANDA. ¿A dónde vas?

Silencio.

FERNANDA. ¿A dónde vas?

FELIPE. Acá nomás, ya vuelvo.

FERNANDA. ¿Cuándo?

FELIPE. Más tarde

FERNANDA. ¿Cuándo?

FELIPE. Más tarde, mañana.

FERNANDA. No mientas.

Silencio.

FERNANDA. ¿A dónde vas?

FELIPE. Ya duérmete, Fernanda, duerme.

FERNANDA. Yo también quiero ir.

FELIPE. ¿Ir a dónde?

FERNANDA. Lejos.

FELIPE. ¿De qué hablas?

FERNANDA. Muy lejos. Para siempre. Un respiro, otra vida, otra oportunidad.

FELIPE. ¿Me has estado escuchando?

FERNANDA. Yo también quiero irme. No soporto esta casa. Ya he alistado mis cosas

FELIPE. ¿Qué? No. No-no puedes.

FERNANDA. ¿Por qué?

Silencio.

FERNANDA. ¡No!

FELIPE. No grites.

FERNANDA. Por favor.

FELIPE. Lo siento.

FERNANDA. No me dejes. Me dijiste que ibas a jugar conmigo.

FELIPE. Ahora no puedo, más tarde, solo saldré un ratito, ponte a jugar con tus muñecas, ¿sí?

FERNANDA. Papá dijo que no me dejes sola

FELIPE. Voy a estar aquí nomas, en la calle, con mis amigos

FERNANDA. Yo también quiero-

FELIPE. Ya vuelvo, Fer, y jugamos, ¿sí?... ¿Y tus zapatos? ¿Por qué estás descalza? Ponte tus-

FERNANDA. ¡Tú también andas así! ¡Quiero ir!

FELIPE. No, ya te dije.

FERNANDA. ¿Por qué no?

FELIPE. Porque no quiero... Y no hay dinero, ¿ok? Son dos semanas en carro, solo me alcanza para mí.

FERNANDA. Yo-

FELIPE. Y tampoco hay lugar allá para ti. Mi amigo me va alojar-

FERNANDA. Dile, dile que vas a ir conmigo.

FELIPE. Lo siento, Fernanda.

FERNANDA. Voy a gritar.

FELIPE. ¿Qué?

FERNANDA. Si no me llevas, voy a gritar.

FELIPE. ¿Por qué eres así? Desde arriba puedes verme, desde la ventana, ¿ya? Estaré aquí nomás, en la calle, con mis ami-

FERNANDA. Mentiroso, te vas a ir lejos y para siempre, llévame.

FELIPE. No, ya te he explica-

FERNANDA. Tengo dinero.

FELIPE. ¿Cómo?

FERNANDA. Le robé algo de dinero a mamá.

FELIPE. ¿Cómo?

FERNANDA. Mira.

FELIPE. No puedes hacer eso.

FERNANDA. Con esto llegamos, Pipe

FELIPE. No puedes hacer eso.

FERNANDA. Escuché que decías que te faltaba dinero, por eso-

FELIPE. No- no-

FERNANDA. Con esto llegamos.

FELIPE. ¡No!

Ya, Fernanda, ya, ya, ya, mira. Ya sabes contar, ¿no?

FERNANDA. Sí

FELIPE. ¿Hasta cuánto?

FERNANDA. Hasta veinte.

FELIPE. Ya. Mira, si por a o b me voy un poco lejos y ya no me ves desde la ventana, solo cierras los ojos y cuentas hasta veinte, ¿ya?

FERNANDA. Uno, dos...

FELIPE. No, todavía.

FERNANDA. No puedo quedarme

FELIPE. ¿Qué vas a hacer allá? Yo me voy a ir a trabajar ¿Qué vas a hacer tu?

FERNANDA. Trabajar también.

FELIPE. Trabajar. Ni siquiera puedes salir de tu cuarto y vas a trabajar.

FERNANDA. Si puedo, si puedo.

FELIPE. No, entiende...

FERNANDA. Le voy a decir a papá

FELIPE. Dile lo que quieras

FERNANDA. ¡Papá!

FELIPE. ¡Cállate!

FERNANDA. ¡Papá!

FELIPE. Cállate, por favor...

FERNANDA. ¡Quiero ir!

FELIPE. No grites

FERNANDA. ¡QUIERO IR!

FELIPE. ¡Por favor!

FERNANDA. ¡QUIERO IR! ¡QUIERO IR! ¡QUIERO-

FELIPE. ¡Ya! ¡YA! Shhhh... Está bien ¡YA!... Solo... Solo no vayas a hacer ni una estupidez, ¿entiendes? Si no te regresas, te lo juro que te regreso, Fernanda. ¿Ya? Prométemelo... Prométemelo.

FERNANDA abraza a FELIPE.

FELIPE. ¿Ya? ¿Fernanda?

FERNANDA. Te odio

FELIPE. Suéltame, Fer, suéltame

FERNANDA. Ese día solo quería jugar contigo

FELIPE. Suéltame, mis amigos me están esperando.

FERNANDA. No voy a regresar.

FELIPE. ¡Suéltame!

FERNANDA. Tú eres el que está cagado, no yo. Tu eres la mierda. Tú.

FELIPE. ¡Carajo! Déjame.

FERNANDA. No te vayas, por favor, yo también quiero salir a jugar contigo.

FELIPE. ¡Que no!

FERNANDA. ¡Eres un hijo de puta!

FELIPE. ¡SUÉLTAME!

FERNANDA. ¡Le voy a decir a papá que me estás dejando, que huyes, que te botaron de la universidad!

FELIPE. ¡Dile pues, dile!

FERNANDA. ¡No me grites!

FELIPE. ¡SUÉLTAME!

FERNANDA. ¡Tú eres el que le arruina la vida a todo el mundo! No yo ¡TÚ!

FELIPE. ¡SUÉLTAME LOCA DE MIERDA!

Fernanda grita con todas sus fuerzas en la cara de Felipe. Es un grito fuerte, agudo. FELIPE la derriba con un golpe.

Silencio.

17

FERNANDA. Después del golpe se fue, salió a la calle a jugar con sus amigos, fugitivo de sus culpas.

FELIPE. Golpeo, contengo el llanto y empiezo a correr. Me adentro en el bosque y dejo atrás la fogata. Quiero volver, arrastrarme, suplicar perdón, reparar el daño, pero ahora no, ahora no puedo. Más tarde. Mañana, mañana lo haré, ahora solo quiero correr hasta estrellarme y quedarme dormido. Estoy que hiervo. La anestesia está allá, hace tiempo, en la calle con mis amigos... que ya no están. ¿Qué ha pasado? Los veo lejos, lejos, como a mitad de cuadra. La carrera ha comenzado. Maldigo mi distracción, ese terrible vicio que es soñar despierto.

FERNANDA. Me levanto del piso y subo rápido a mi ventana. Ahí está, casi no lo reconozco, una sombra lo cruza, lo posee.

FELIPE. Cómo pude ser tan tonto, tan imbécil. Concéntrate. Ahora solo importa la carrera. Estoy atrás, pero voy a alcanzarlos, me estoy acercando. Mis piernas se mueven a una velocidad increíble. Cuando gane, volveré. Te lo juro, volveré y-

FERNANDA. Pero no vuelve, sigue corriendo, lejos. Ha perdido los sentidos. No ve que la cuadra ya ha terminado, no huele nuestro hogar ardiendo, no oye mis gritos de auxilio desde la ventana.

FELIPE. Ya no siento el piso, estoy volando. Mi boca no sabe nada más que el sabor de la victoria.

FERNANDA. Y entonces lo pierdo de vista. Desaparece para siempre. Cierro los ojos y cuento hasta veinte como él me dijo, pero cuando los abro tampoco está. Una presión en el pecho me quita el aire, me sofoco. Huyo de esta casa en llamas. Solo salvo a mi muñeca, que ahora está en mis manos. Juntas buscamos a mi hermano perdido.

FELIPE. Estoy tan cerca. Mis amigos voltean asombrados, sus miradas derrochan admiración. Aceleran el paso, pero no es suficiente.

FERNANDA. Busco y busco, pero no está por ningún lado. ¿A dónde se ha ido? Recorro las calles, pero no hay nadie y empieza a anochecer. Grito su nombre.

FELIPE. Alguien me llama, pero la ignoro. No puedo distraerme. Estoy cerca, tan cerca. La gloria es mía, les estoy pisando los talones.

FERNANDA. No hay respuesta. Otra vez. Estoy sola, perdida, en una calle que no conozco. ¿Hasta dónde lo he buscado? Ha pasado mucho tiempo y mi muñeca empieza a llorar. Yo la consuelo, le digo que cierre los ojos.

Pipe dijo que contaríamos hasta veinte. Ya lo hicimos, me dice ella, ya lo hicimos. No pierdas la fe, le suplico, no pierdas la fe, quizás antes contamos mal. Ella me mira, con lástima, pero al final lo hace. Cerramos nuestros ojos y empezamos a contar.

- Una niña, sola, con su muñeca, llora en la calle
- Una chica, sola, absolutamente sola, llora en el bosque
- Está oscuro
- Muy oscuro
- La niña
- La chica

- Está perdida

FELIPE. Un poco más...

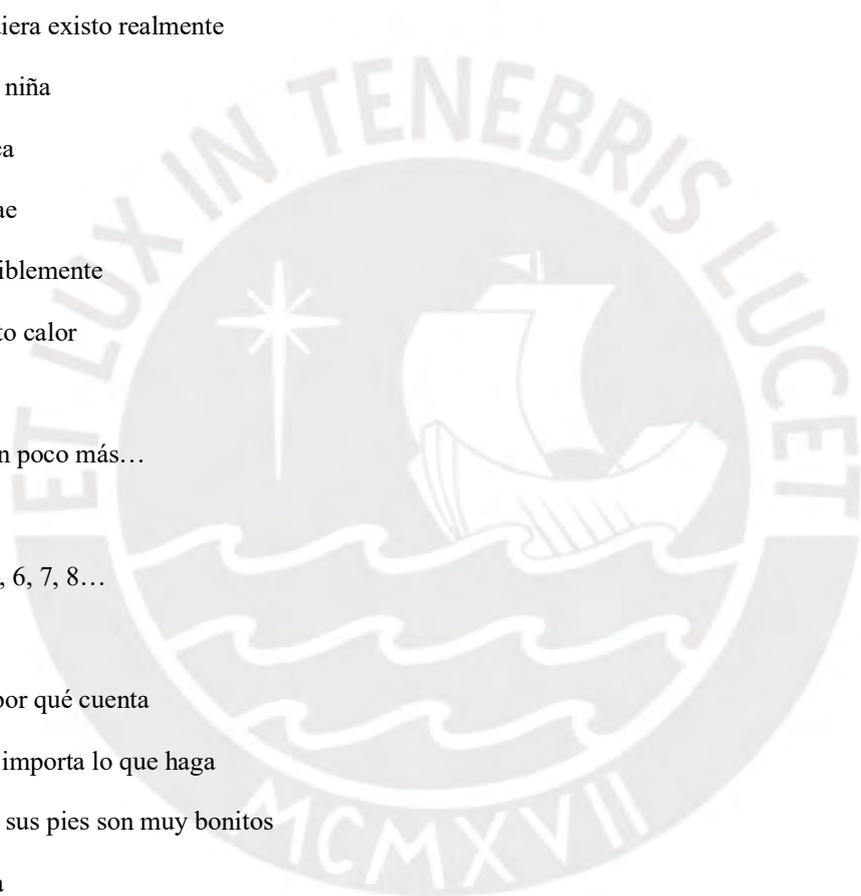
FERNANDA. 1, 2, 3, 4...

- Yo solo estoy de pasada
- No soy importante
- Ni siquiera existo realmente
- Pero la niña
- La chica
- Me atrae
- Irresistiblemente
- Necesito calor

FELIPE. Solo un poco más...

FERNANDA. 5, 6, 7, 8...

- No sé por qué cuenta
- No me importa lo que haga
- Porque sus pies son muy bonitos
- La niña
- La chica
- Está con los ojos cerrados
- Pero aun así me ve
- De la cabeza a los pies
- Y así nos quedamos, observándonos mutuamente
- Nuestros pies
- Yo la miro con deseo



- Ella me mira con terror

FELIPE. Ya casi, ya casi...

FERNANDA. 9, 10, 11, 12...

- Niña

o Chica, ¿Por qué estás sola en el bosque?

- A tu edad no deberías andar así por la calle

FELIPE. Estoy tan cerca, corro como nunca

FERNANDA. 13, 14, 15, 16...

- ¿Has venido con alguien?

- ¿Un padre, una madre?

- ¿Tu novio, tu amiga?

FELIPE. Los alcanzo, los paso, soy el mejor, soy el mejor

FERNANDA. 17, 18...

- ¡Contesta!

- Está asustada

- Tiene frío

- Oye niña

- Chica

- ¿Quieres un poco de calor?

FELIPE. La meta está tan cerca...

FERNANDA. 19...

- No responde
- Pero no me importa
- La toco
- La abrazo
- La caliente
- A la niña
- A la chica

FELIPE. Cuando termine, volveré, te lo juro, cuando triunfe, volveré y-

Silencio.

- La niña
- La chica
- Se quedó muda
- Pero cuando acabo
- Solo cuando acabo
- Abre los ojos
- Y empieza a gritar

Una muñeca quemándose.

FELIPE. Un grito terrible me aturde. Viene de atrás. Me distraigo. Me distraigo solo un momento. Volteo y no veo la piedra que está delante de mí. Pam. Me caigo. Grito. Grito también, de dolor. De mi propio dolor. Veo mi pierna. Esta toda raspada, sangrando. Mis amigos otra vez lejos, ya no los podré alcanzar. La meta ya no existe para mí. Trato de levantarme, pero no puedo. Siento un dolor intenso en el tobillo. Paren. Paren, les grito. Pero no hacen caso. Estoy herido. Ayuda. Ya no puedo, no puedo moverme, no puedo seguir. Necesito ayuda, ¿acaso

no me oyen? Pero no hay respuesta. Cuando me doy cuenta, ya es de noche. Estoy en un bosque, en el suelo, gimoteando; mis cachetes inflamados, mis palmas rojas y mi tobillo comparten un mismo dolor.

18

FERNANDA jugando con muñecas quemadas, las hace hablar.

FERNANDA.

Mírala

A quién

A ella, mírala

A quién

A ella

Ah ¿a ella?

Sí

¿Qué tiene?

¿Cómo que qué tiene? ¿No ves lo que tiene?

Está jugando.

¡Pero las muñecas! ¡¿Has visto sus muñecas?!

Ohhhh... ¿y qué tiene?

¿Cómo que qué tiene? ¿Qué tienes tú?

¿Qué tengo yo o qué tiene ella?

¡Eres estúpido hombre!

¡No me hables así mujer!

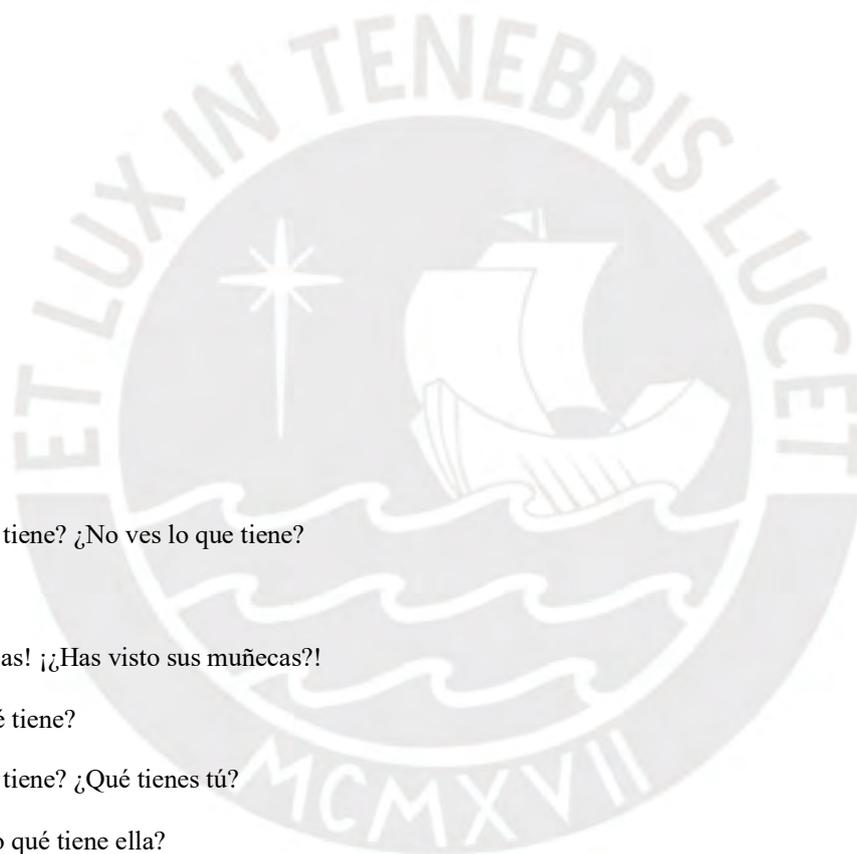
¡No me grites!

¡Tú comenzaste!

¡Papá, mamá! No griten. Estoy estudiando.

¿Quién es ese?

¿Cómo que quien es ese? ¡Es tu hijo!



Ahhhhh, Fernandito.

Felipe, se llame Felipe

Ahhhhh, Felipito

Ya estoy grande, papá

Espera, si él es Felipito, ¿quién es Fernandito?

Fernanda! ¡Tu hija se llama Fernanda!

¿Qué? ¿Tenemos una hija?

¡Sí! ¡Se llama Fernanda!

Imposible

Pero si hemos estado hablando de ella hace un ratito

Ahhhhh Fernandita, ¿Y qué tiene?

¡Pam!

¿Me acabas de pegar, mujer?

¡Papá, mamá! ¡No peleen!

¡Tú cállate Fernanda!

¡Que soy Felipe!

Felipe, no te metas

Te va a pegar, mamá

Que no te metas

Pero te va a-

¡Pam!

¡Waaaaa! ¡Waaaaa! ¡Waaaaa!

¡Llora bonito, oye!

¡Maaaaa! ¡Maaaaa! ¡Maaaaa!

¡Así no llora un hombre!

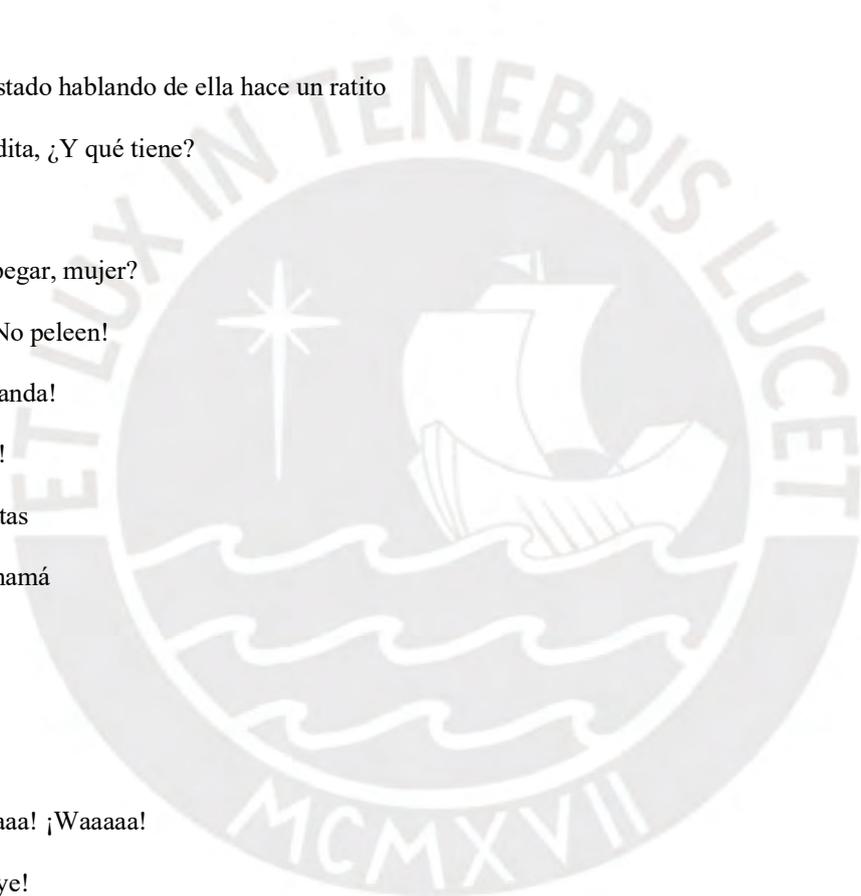
¡Ahhhhh! ¡Ahhhhh! ¡Ahhhhh!

¡Muy bien!

Me saqué veinte en mate, papá

¡Muy bien!

Fui el primero de la promoción, papá



¡Muy bien!

Ingresé a la universidad.

¡Muy bien hijito! Mi orgullo. ¿Cuánto te falta para egresar?

Cinco años.

¿Y ahora?

Cuatro años.

¿Y ahora?

Tres años.

¿Y ahora?... ¿Hijo?

Cinco.

¿De nuevo?

Sí, de nuevo. Me equivoqué-

¿Cuánto te falta?

Cuatro.

¿Y ahora?

Cuatro.

¿Todavía? ¿Y ahora?

Cinco.

¿Eres estúpido o qué? ¿Cuánto tiempo vas a seguir así? ¿Sabes cuanta plata estoy gastando? A tu edad ya tenía mi casa, mi carro, mi esposa, ya te tenía a ti.

Amor.

¿Qué quieres?

Tu hija

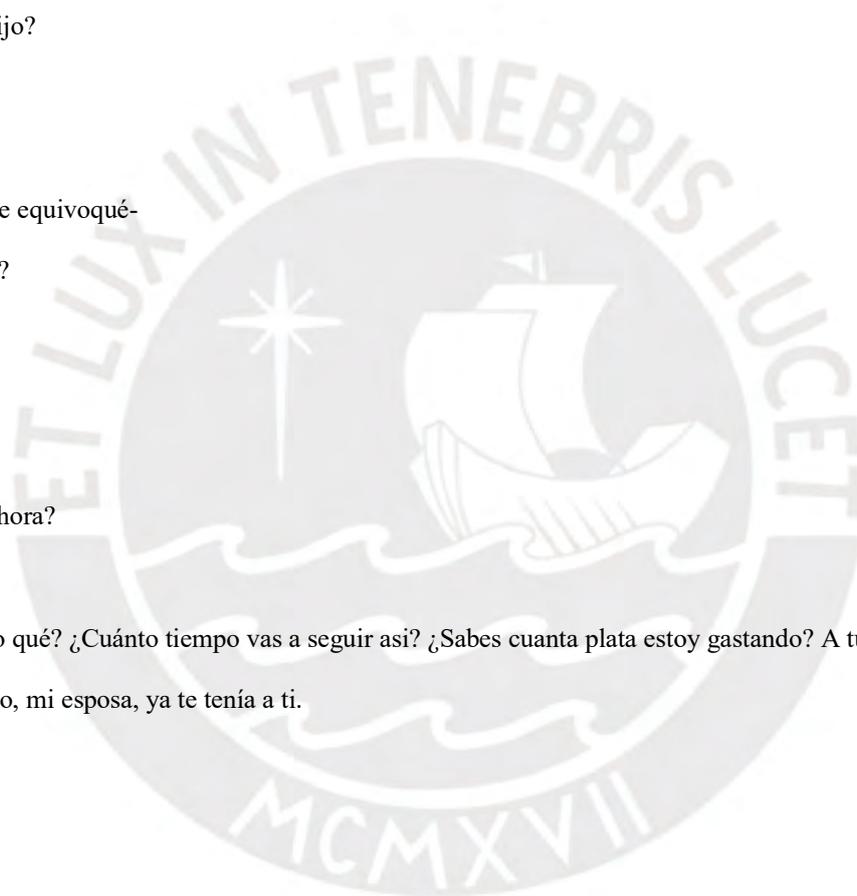
¿Qué tiene la hija?

Está mal. Desde ese día está mal.

¡Todo está mal en esta casa!

Te lo digo en serio. Ya está grande y mírala, no habla, no hace nada, y sigue con esas muñecas.

Ya, mujer.



Y mis cortinas. ¡Mis cortinas, Fernanda! ¿Qué le has hecho a mis cortinas? ¡Y el armario, míralo, estaba nuevo!  
¡Por dios! ¡Y la cocina! ¿Cómo se te ocurre? ¡Casi nos matas a todos, Fernanda! ¡¿Qué tienes?! ¡¿Estás loca?!  
Chiquita malcriada, del demonio. Te voy a sacar tu-

Mamá.

¿Qué paso, Felipito?

No le grites a mi hermana.

Pero hijito, ¿no has visto lo que ha hecho?

Sí, pero no le grites.

Es que, si no, no va a entender. ¡¿No es así, Fernanda?! ¡Responde! ¡¿No es así?! ¡Pam! ¡Responde! ¡Pam!

¡Responde! ¡Pam! ¡Res-

¡Basta! ¡Suficiente!

Oye, mocoso, no le hables así a tu ma-

¡He dicho suficiente! A partir de ahora ustedes dos se callan para siempre. ¿Estás bien, Fer? Ya va a pasar, ¿sí?

Ahora solo estaremos nosotros dos, el uno para el otro. ¿Quieres jugar? Ya. Hoy día juguemos a... aunque espera hoy no puedo, tengo examen, pero mañana sí, mañana... ah no, mañana tampoco, ya quedé con mis amigos, pero pasado... no-sabes qué, mejor la próxima semana, o el próximo año, o nunca, sí mejor nunca, porque ya estamos grandes, Fer. La vida ya no es un juego, ¿no crees? No podemos perder nuestro tiempo en esto. Tenemos que avanzar, tengo que avanzar. Pero tienes que soltarme. Estoy muy detrás, Fernanda, así que te agradecería un montón que me sueltes. ¿Por qué no me sueltas? No soy tu muñeco. ¡Suéltame! Déjame ir, no seas egoísta, no puedo estar contigo siempre, ¿entiendes? Y no me pongas esa carita. No te me pongas a llorar. ¿Acaso yo lloro? ¿Ah? Yo estoy en la mierda, Fernanda, pero no lloro, avanzo. ¿Porqué no haces tú lo mismo? Si no te mueves es por tu culpa, si estás cagada es por tu propia responsabilidad. Y es que nunca haces caso. Mírate, sin zapatos de nuevo, a pesar de que te lo digo mil veces. Nunca haces caso. Te mereces lo que te pasa. Haces lo que quieres, siempre, ¿porqué eres tan egoísta? Y encima nos dañas, nos pones en peligro. ¿Qué te pasa? ¿Por qué lo haces? ¿No te das cuenta de que está mal? ¿De que nos jodes? Todo el tiempo arruinándonos la vida, a papá, a mamá, a mí. Por eso estamos así. Por tu culpa. Ya no me mires, ni me abrases, ni me dirijas la palabra. A partir de ahora tu también te callas para siempre.

FERNANDA deja de jugar. Grita en silencio.

VIEJO. Ese grito. El mismo grito que aquella vez. No volví a tiempo, he llegado tarde de nuevo.

FELIPE. Me levanto a penas. Mi tobillo inflamado, torcido. Pero igual corro hacia la fogata, vuelvo, es mi hermana la que grita.

VIEJO. Volteo la cuadra y la veo. Está ahí, la niña, con su muñeca. Al verme, enmudece. Yo enmudezco también. Parece un fantasma, pero es ella, es ella.

FELIPE. ¿Qué habrá pasado? Sigo corriendo. Mi tobillo me mata, pero no me importa, mi hermana está en peligro.

VIEJO. La veo sufrir, sufre tanto. ¿Cómo no pude verlo antes? Debería arrancarme los ojos. No soporto verla así.

FELIPE. No veo casi nada, el humo me estropea la vista. Me guío por su voz y el olor a quemado.

VIEJO. Estalla de nuevo. Es inconsolable... Aunque yo sé que es lo único que la puede aliviar.

FELIPE. Llego al lugar, hay fuego por todas partes.

VIEJO. Sacó el encendedor de mi bolsillo y le enseñó el fuego.

FELIPE. Las llamas están gigantes. Los árboles arden, el carro se incendia.

VIEJO. Ella lo mira, lo toma; el fuego la hipnotiza y deja de gritar.

FELIPE. Y al medio de todo, la veo, veo a mi hermana/

VIEJO. Que de pronto, en un instinto cruel, empieza a quemar su muñeca desde/

FELIPE. Los pies. Mi hermana se quema. Sus piernas, como fósforos negros, apenas soportan su cuerpo. Ahí está, parada encima de lo que era la fogata.

VIEJO. Ya no llora, sus ojos se dilatan. Sonríe.

FELIPE. Está carbonizada. Lo único que quedan son sus ojos y su sonrisa.

VIEJO. Me mira.

FELIPE. Me mira.

VIEJO. Y me señala

FELIPE. Y me señala.

VIEJO. He llegado tarde de nuevo. Ahora sí, desaparezco para siempre.

FELIPE. Yo no, aún no es tarde para mí. A pesar del dolor, saco fuerzas y huyo. Mi pie me pide descanso y asistencia, pero no puedo parar. Huyo del fuego y de las voces. A mitad de camino me doy cuenta que tengo un encendedor. Lo boto, pero a los pocos metros, me doy cuenta de que sigue aquí. El encendedor me persigue, me quemaba por dentro. Pero aún no es tarde. Yo rechazo mi condena, niego mi desgracia, me zurro en mi fortuna. Yo desafío a todas las leyes, a todos los dioses, yo le doy la vuelta a mi destino, a nuestro destino, y así, recorreré vuelta atrás deshaciendo cada tropiezo, cada desliz, cada caída, hasta llegar al comienzo, a cuando éramos niños, a cuando todo estaba bien. Volveré. Llegaré antes de que grites, antes de que te pierdas, antes de...

Silencio.

FELIPE. Lo prometo, lo juro, pronto, mañana...

20

FERNANDA. No más promesas. Ya no hay mañana. Déjame descansar.

FELIPE. No. Regresaré. Regresaremos.

FERNANDA. Ya no hay vuelta atrás.

FELIPE. Estoy volviendo.

FERNANDA. Basta. Acaba ya con esta representación.

FELIPE. Yo rechazo mi condena, niego mi desgracia, yo le doy la vuelta mi-

FERNANDA. Tus palabras no valen nada. Están dichas en otro tiempo, en otra realidad.

FELIPE. Algo tienen que valer.

FERNANDA. Para ti, no para mí. Pero, aun así, no es real. Solo cobran valor en tu ficción.

FELIPE. ¿Y qué hago? ¿Entonces qué hago? ¿Me resigno? ¿Me mutilo? ¿Me evaporo?

FERNANDA. En mí no encontrarás respuesta.

FELIPE. ¿Cuál es? Dímelas.

FERNANDA. Si quieres que lo diga yo tienes que concebirla tú. Tú eres el que pone las palabras en mi boca.

Yo solo existo porque tú me das vida.

FELIPE. ¿Qué estoy haciendo?

FERNANDA. Estás rechazando tu condena, negando tu desgracia, zurrándote en tu-

FELIPE. No. Sobrevivo. Estoy sobreviviendo. Esta es mi manera de sobrevivir.

FERNANDA. ¿Y yo?

Silencio.

FERNANDA. ¿Y yo?

Silencio.

FERNANDA. ¿Y yo?

Silencio.

FELIPE. Tú ganas. No merezco recompensa. Atórmame.

FERNANDA. Lo haré. Pero solo porque tú lo quieres. Porque le encuentras un sádico placer a esto.

FELIPE. No, es por recordar, por hacerlo presente. Olvidar es una crueldad más.

FERNANDA. No siempre.

FELIPE. Para mí sí, y también están ellos... cuenta, te escucho.

FERNANDA. Como quieras. Ahí vamos.... 20.

FELIPE. La gran catástrofe. Desato mi ira, te humillo, te lastimo, te denigro, te golpeo.

FERNANDA. 19.

FELIPE. Incendias la sala. En la calle te miro con miedo y desprecio.

FERNANDA. 18.

FELIPE. Entras a mi cuarto y me dices que ingresaste a la universidad. Esbozo una sonrisa forzada y te cierro la puerta.

FERNANDA. 17.

FELIPE. Te peleas con mamá. Las separo. Te amenazo. Lloras.

FERNANDA. 16.

FELIPE. Te encuentro en la cocina, desmayada en el piso entre el humo negro. Te salvo, me sonríes y te dejas en el suelo.

FERNANDA. 15.

FELIPE. Tu quinceañero. No hay nadie, solo tu nueva amiga. Ya sabes que no estoy, pero igual preguntas por mí.

FERNANDA. 14.

FELIPE. Quemamos mi armario. Te encierras en tu cuarto. Pasamos la tarde entre tus sollozos y mis gritos.

FERNANDA. 13.

FELIPE. No hablas por meses. Cuando por fin lo haces y me dices hola, no te contesto.

FERNANDA. 12.

FELIPE. Aprendes a tocar la flauta. Me quieres enseñar una canción. Te digo que no tengo tiempo.

FERNANDA. 11.

FELIPE. Incendias el escritorio de papá. Te masacra. Me lanzas una mirada de ayuda que no tardo en esquivar.

FERNANDA. 10.

FELIPE. Te escucho llorar en tu cuarto. Quiero entrar, pero no agarro valor.

FERNANDA. 9.

FELIPE. Te botan de la escuela. Te lo recrimino hasta el cansancio.

FERNANDA. 8.

FELIPE. Estamos cenando. De pronto, después de años, haces una broma, pero nadie tiene ganas de reír. A mí me causa gracia, pero callo también.

FERNANDA. 7.

FELIPE. Te me acercas, me quieres contar algo. Dudas. Yo no insisto, volteo la cabeza y te vas. Luego, contengo un llanto.

FERNANDA. 6.

FELIPE. La gran catástrofe. Te grito, te golpeo, te pierdes. Te pierdes para siempre.

FERNANDA. 5.

FELIPE. Salimos a comer. Nos manchamos de ketchup y mostaza. Papás se molestan. Nosotros reímos.

FERNANDA. 4.

FELIPE. Jugamos. Solo jugamos. Los mejores años.

FERNANDA. 3.

FELIPE. Te caes del sofá. Te haces una herida profunda. Me quedo contigo toda la noche.

FERNANDA. 2.

FELIPE. De mi mano, te enseñé a subir las escaleras.

FERNANDA. 1.

FELIPE. En el carro. Por primera vez me dices Pipe.

FERNANDA. 0.

FELIPE. Duermes tranquila. Yo te observo. Abres un ojo, yo sonrío, y tú también.

FIN.



## Anexo 5 – Borradores

1

AMIGA. El cuero cabelludo consta de, aproximadamente, ciento treinta mil pelos en un adulto.

CHICO. Ya soy un adulto.

AMIGA. En un adulto promedio.

CHICO. Y no soy un adulto promedio.

AMIGA. Mi amigo vive consternado con la idea de que ya está viejo y que no ha logrado nada.

CHICO. Pero eso es verdad.

AMIGA. Y sí, es verdad. Pero no hay que vivir consternados.

CHICO. ¿Y cómo entonces?

AMIGA. Y yo que sé. Llora todos los días, no tengo ganas de comer, ni de levantarme de la cama. A veces grito, sin ninguna razón aparente, grito de la nada. Grito fuerte como si me estuvieran cortando un dedo o una pierna. O la cabeza. A veces siento que no tengo cabeza, que soy un cuerpo inerte desangrándose en el piso y mi cabeza, mi cabeza está arriba, colgada, mirándome con una absoluta indiferencia.

CHICO. ¿Entonces?

2

AMIGA. Estallo.

Lanzo un encendedor contra el piso

Y estallamos.

El encendedor y yo.

Bum.

Un desastre.

Nuestros fragmentos esparcidos

Chamuscados,

Abrazados.

El uno junto al otro.

Tratando de mantener el calor.

La llama que se extingue lentamente.

Y arriba

Como una diosa

Mi madre

Mirándome asqueada

Odiándome

Porque es ella la que tiene que limpiar mi desastre

Coge la escoba

Coge el recogedor

Reúne mis pedazos y me bota a la basura

Junto a mi encendedor.

3

VIEJO. Yo solo estaba orinando. En el bosque, sí, en el bosque, al fondo. ¿Por qué? Porque no quería que nadie me viera pues. No iba orinar ahí en la carretera frente a todo el mundo. No. Qué vergüenza, y una falta de respeto también. Cuando alguien orina a la vista de todos, yo soy el primero en quejarme, en protestar. Así que entré. Al fondo. Donde ya no se me podía ver. Aparte porque estaba buscando el árbol perfecto. Uno no puede orinar en cualquier árbol. No. No le puedes orinar a un árbol bello, solemne, majestuoso. Por favor. Hay que tener respeto. Consideración. Al árbol viejo sí. A ese que está carcomido, desgastado, roído. A ese sí se le puede orinar. Y con gusto. Pero -ah- me estoy yendo por las ramas. Lo siento. Estoy viejo. A veces pierdo la ilación, mi mente divaga, imagino cosas, voces, recuerdos, todo se me mezcla, todo, sobre todo cuando orino... Como en ese momento. Yo solo estaba ahí, orinando, cuando-

- Pshhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh...

- Pum

4

AMIGA. ¡Bu!

CHICO. ...

AMIGA. ¿En qué estás -ah?

CHICO. Nada.

AMIGA. ¿Te da miedo el bosque?

CHICO. No.

AMIGA. Pues debería. Dicen que aquí vive el Chullachaqui.

CHICO. ¿Qué es eso?

AMIGA. Es un duende-demonio. Chiquito. Dicen que es de este tamaño.

CHICO. Ah. Ya pes. Me lo mecho.

AMIGA. Oye, no. No digas eso. Te puede estar escuchando.

CHICO. ¿Enserio crees en eso?

AMIGA. Mmmm...

CHICO. Bueno, creo que es todo. Acá hay que poner la carpa.

AMIGA. Asu... ¿Estás seguro que no quieres ir a un hotel?

CHICO. Ya te dije, no vamos a llegar. Hemos gastado demasiado.

AMIGA. ¿Y en el carro? Durmamos en el carro.

CHICO. No. ¿Dónde quedó la aventura? Para algo hemos traído la carpa ¿no?

AMIGA. Ya. Es que hace frío.

CHICO. Para eso está la fogata