



UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE LAS CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE CASTELLANO

DRAMATURGIA DEL TEXTO NARRATIVO:
LA TEORÍA DE TRANSPOSICIÓN TEXTUAL

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN DIDÁCTICA DE LA
LENGUA Y LITERATURA

AUTOR: CARLO MUÑOZ GONZÁLEZ
PROFESOR GUÍA: JAIME GALGANI MUÑOZ

SANTIAGO DE CHILE, SEPTIEMBRE de 2020

2020, Carlo Muñoz González:

Se autoriza la reproducción total o parcial de este material, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, siempre que se haga la referencia bibliográfica que acredite el presente trabajo y su autor.

*A cada una de las personas que ha experimentado
el teatro conmigo... y a las que están por hacerlo.*

Agradecimientos:

En primer lugar, quiero agradecer a Dios, a Margarita González Logan y a Gilberto Muñoz González, mis padres, por amarme, por soportarme, por ser lo más valioso que tengo en la vida. Agradezco profundamente al maestro Jaime Galgani, por ser la luz en la oscuridad de mi ignorancia, la paz en mi tempestad y el amor en la guerra del alma. También quisiera mencionar a la Universidad Metropolitana de las Ciencias de la Educación que permitió el desarrollo de este documento y apoyaron esta iniciativa a través de sus profesores, administrativos y auxiliares. Finalmente, quiero dar las gracias a Vicente González L., Juan Pablo Oyarzún B. y Alberto Farías D. quienes me enseñaron en plenitud lo que Aristóteles pensó sobre la amistad, gracias a ellos la vida vale la pena vivirla.

Carlo Muñoz González

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN VI

 § **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA 1**

 § **RELEVANCIA DEL TRABAJO PARA LA EDUCACIÓN Y LAS ARTES ESCÉNICAS 2**

 § **OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS 4**

 § **HACIA UNA TRANSPOSICIÓN TEXTUAL 4**

CAPÍTULO 1: LAS PROPIEDADES DRAMATÚRGICAS DEL TEXTO NARRATIVO 6

 § **PRESENTACIÓN DEL MARCO TEÓRICO 6**

 § **BORIS TOMACHEVSKI: FÁBULA Y TRAMA 6**

 § **ROLAND BARTHES: FUNCIÓN, ACCIÓN Y NARRACIÓN 18**

 § **JOSÉ SANCHIS SINISTERRA: LA FRONTERA ENTRE TEXTO NARRATIVO Y DRAMÁTICO 32**

 § **SÍNTESIS DE LA TEORÍA DE TRANSPOSICIÓN TEXTUAL 38**

Etapa de exploración 39

Etapa de recolección y articulación 40

Etapa de evaluación 43

CAPÍTULO 2: ANÁLISIS DRAMATÚRGICO DE LA REJA (2015) 51

 § **PRESENTACIÓN DE LA OBRA Y JUSTIFICACIÓN 51**

 § **PRIMERA TRANSPOSICIÓN: LA REJA Y EL JARDINERO 52**

Etapa de exploración 52

Etapa de recolección y articulación 54

Etapa de evaluación 56

 § **SEGUNDA TRANSPOSICIÓN: LA REJA Y EL JOVEN POETA 57**

Etapa de exploración 57

Etapa de recolección y articulación 59

Etapa de evaluación 61

 § **TERCERA TRANSPOSICIÓN: LA REJA, EL LOCO, EL FILÓSOFO Y LA NATURALEZA 62**

Etapa de exploración 62

Etapa de recolección y articulación 64

Etapa de evaluación 73

CONCLUSIONES 75

BIBLIOGRAFÍA 77

APÉNDICE A 80

APÉNDICE B 96

Resumen

El tema de la presente investigación trata sobre el arte de la dramaturgia. Esta disciplina posee la característica de habitar dos dimensiones: la escritura del guion y la representación escénica. El pensamiento formalista ruso y el estructuralismo buscaron consolidar la literatura como ciencia, permitiendo estudiar el fenómeno del relato bajo el análisis lingüístico. Las obras narrativas y dramáticas tratan el relato con formatos diferentes. Existen obras de teatro basadas en novelas como novelas que fueron inspiradas a partir de producciones escénicas. Por lo tanto, ¿dónde está la distinción entre ambos textos? ¿es posible que existan equivalencias entre uno y otro? Así, se presenta el método de transposición, un proceso que permite construir un guion teatral a partir de una obra narrativa de la forma más fidedigna posible.

En este documento, se ha logrado dialogar sobre los pensamientos de Boris Tomachevski, Roland Barthes y José Sanchis Sinisterra con el fin de consolidar una mirada desde donde se ha analizado el objeto de estudio, un método cuya didáctica de cuatro etapas permite conseguir un guion teatral. Aplicado en la novela *La Reja* (2015), el producto obtenido permite sostener que el método funciona y constituye un aporte a la educación de las artes escénicas.

Palabras clave: Dramaturgia, transposición, estructura, obra narrativa, texto dramático.

Abstract:

The subject of this research deals with the art of dramaturgy. This discipline has the characteristic of inhabiting two dimensions: script writing and stage performance. Russian formalist thought and structuralism sought to consolidate literature as a science, allowing the study of the phenomenon of the story under linguistic analysis. The narrative and dramatic works treat the story in different formats. There are plays based on novels such as novels that were inspired from stage productions. Therefore, where is the distinction between the two texts? Is it possible that there are equivalences between one and the other? Thus, the method of transposition is presented, a process that allows a theatrical script to be built from a narrative work in the most reliable way possible.

In this document, it has been possible to dialogue about the thoughts of Boris Tomachevski, Roland Barthes and José Sanchis Sinisterra in order to consolidate a view from where the object of study has been analyzed, a method whose four-stage didactics allows a theatrical script . Applied in the novel *La Reja* (2015), the obtained product allows us to maintain that the method works and constitutes a contribution to the education of the performing arts.

Keywords: Dramaturgy, transposition, structure, narrative work, dramatic text

Introducción

§ Planteamiento del problema

Los procesos creativos del guion teatral por sobre la actuación, la musicalidad y el carácter escénico, es y ha sido el centro de la dramaturgia. Este arte nace con la necesidad primaria de contar una historia y la invención de la escritura, incluso se podría decir que lo dramático atiende a la esencia de la comunicación junto al esquema oracional básico: alguien dice algo a alguien. Desde esta idea, la dramaturgia ha sido estudiada durante siglos, obteniendo sus ganancias en el guion teatral, es decir, el producto de esta disciplina es el texto concebido como una gama de posibilidades escénicas. Por lo tanto, es natural que la gran mayoría de estudios que se puedan sostener en ella partan desde el texto mismo.

En la actualidad, la dramaturgia tiene espacio en diferentes zonas de la cultura: televisión, teatro, cine, comerciales y, por supuesto, instituciones educativas. En el ámbito de la dramaturgia escolar existe una serie de deficiencias. Estas van desde el plan que se encarga de formar a un futuro profesional que trabaje herramientas de escritura teatral hasta los productos que pueden exigirse a un aprendiz desde esta disciplina. Los libros de texto ministerial no intencionan el ejercicio dramático en las aulas de forma constante, tampoco se ven claras sugerencias en los planes y programas, ni orientaciones a los profesores que, muchas veces, deben ponerlas en práctica desde su intuición, desde lo que aprendieron en algún documental sobre cine o taller esporádico. Muchas veces pareciera que esta tarea pertenece solamente a actores o estudiantes de teatro, apartando a, por ejemplo, profesores de castellano que deben ver este tipo de contenidos en segundo medio. El ejercicio de escribir teatro en la escuela ha sido asociado a talleres extra curriculares y donde tampoco preponderan las técnicas dramáticas correctas, sino más bien, las expresiones escénicas imitando al cine o la televisión. Inclusive, en el cambio curricular que manifestará Chile el próximo año, los programas de “taller de literatura creativa” e “interpretación teatral” no contemplan la dramaturgia y, mucho menos, la posible transposición de un texto narrativo con estas técnicas. Conocer el texto, independiente de su género, exige al estudiante caminar hacia el objetivo de un lector/escritor competente.

Frente a esta problemática es importante delimitar el objeto de estudio de esta tesis entendido como el método de transposición dramática. La adaptación de los textos al guion son un

hecho muy conocido, sin embargo, los procesos y competencias escriturales que se activan **con** relación al método de transposición son muy diferentes.

La transposición se ha llevado a cabo de diferentes formas en el aula, ya sea copiando manuscritos, citando investigaciones, etc. Frente a la posibilidad de hacer una tarea que explore esta disyuntiva, cabe construir el siguiente objeto interrogativo ¿de qué manera es posible llevar a cabo una transposición textual entre un corpus narrativo y uno dramático? Para ello ha sido necesario repasar a los autores que comenzaron formalizando la literatura como una ciencia y aquellos que lo consiguieron: formalistas rusos y estructuralistas. Boris Tomachevski (1928) en su noción sobre fábula fue uno de los primeros en proponer que el sistema del relato se podía descomponer en diferentes partículas llegando a la idea de motivo, mientras que Roland Barthes (1966) logró complementar esta visión al exponer la idea sobre las relaciones entre esas partículas. Finalmente, José Sanchis Sinisterra (2013) configura sus estudios desde la noción de que, entre el texto narrativo y dramático, existe una frontera que se difumina en la medida que estas relaciones y partículas se mezclan. Por lo tanto, el método de transposición permite, justamente, cambiar la posición y relación de una partícula con el guion, manteniendo el mismo efecto que generaba en la obra prima. Dicha transposición supone un determinado método de trabajo que demuestra su efectividad en el producto que se presentará en el apartado Apéndice.

Esto, en su debida proyección, sugiere un avance hacia la enseñanza de la dramaturgia en la escuela, una nueva forma de tratar el texto narrativo y el posicionamiento de un escritor más hábil.

§ Relevancia del trabajo para la educación y las artes escénicas

En la actualidad, la investigación teatral chilena ha intentado colaborar al área de las artes, la literatura y la educación de una manera constante y productiva. Sin embargo, de los tres grandes géneros literarios es el único que posee dos formas de ser representado. El teatro y la dramaturgia corresponden a dos grandes dimensiones que son capaces de albergar estilos que la narrativa y la lírica estudian de forma diferente.

Junto a lo anterior, se ha hecho hincapié en explorar la enorme riqueza formal de la novela para cuestionar y complejizar el ámbito de la dramaturgia. Existe en el discurso épico una instancia narrativa exterior que presenta los acontecimientos al público pero, en la medida en que el narrador se deja penetrar por su propia subjetividad, esa diferencia entre lo épico y lo

dramático empieza a oscilar, se difumina y sus límites no son claros. Y es aquí donde se abre un territorio híbrido, fronterizo, que reclama ser investigado para ampliar el horizonte de la teatralidad. Como el teatro suele reflexionar siempre a partir de sí mismo, las renovaciones dramáticas tienen que ver con el cuestionamiento del teatro precedente y, en muchos casos, el teatro ignora, o finge ignorar, lo que está ocurriendo en otros campos de la literatura o del arte (Sanchis, 2003).

El arte de la escritura teatral ha sido ampliamente difundido y estudiado en Chile, dramaturgos de prestigio mundial avalan esta afirmación y entregan una gran cantidad de estudios y obras a las cuales se puede hacer referencia. El ámbito escolar y universitario crece con bastante proyección. El festival AVANTI¹ ha sido catalogado como una de las instancias más importantes a nivel nacional, donde colegios de todo el país muestran montajes desarrollados a lo largo de todo un año, permitiendo observar la escritura en obras de índole colectiva o de estudiantes que han buscado la elaboración de textos propios en el teatro. La corporación cultural de Providencia² ha consolidado su propio congreso de dramaturgia donde premia obras de distintos colegios a nivel comunal. Por otro lado, en el ámbito universitario, las instancias generadas por Interdram, el Teatro Nacional Chileno —perteneciente a la U. de Chile— o la Universidad Finis Terrae son las que han tomado la delantera para incentivar y cultivar la enseñanza de la dramaturgia, convocando expositores internacionales, generando espacios de lectura dramatizada o proponiendo constantemente concursos nacionales. El problema pareciese ser que, si el guion no es representado, su lectura y difusión editorial no existe, y en muchos casos es así.

Finalmente, la nueva medida curricular ha integrado en electividad de terceros y cuartos medios la asignatura de interpretación teatral ¿podemos pensar la realización del teatro escolar sin enseñar un método que permita escribir teatro? El arte de la dramaturgia y la consolidación del teatro están sujetos al trabajo que los colegios hagan con sus estudiantes. Por este motivo, fortalecer el área de la escritura teatral en los colegios mediante la investigación que aquí se

¹ Fuente de información AVANTI: <http://www.scuola.cl/sivm/convocatoria-festival-avanti-2/>

² Fuente de información: <https://www.cdsprovidencia.cl/noticias/noticias/noticias-educaci%C3%B3n/item/99-colorida-muestra-de-teatro-escolar.html>

presenta, pretende ser un aporte a nivel nacional y generar el interés por seguir explorando las artes escénicas desde la dramaturgia.

§ Objetivos Generales y Específicos

Objetivo General:

- Proponer un método didáctico de escritura dramática que permita transponer el formato de una obra narrativa a una dramática, demostrando su efectividad en la construcción de un guion teatral.

Objetivos Específicos:

- Diferenciar la naturaleza de los aspectos narrativos con los dramáticos del texto.
- Determinar los aspectos teórico-metodológicos relacionados con la transposición del texto narrativo a uno dramático.
- Identificar tipos de textos narrativos apropiados para la transposición dramática en el ámbito escolar.
- Diseñar los pasos del proceso de transposición.

§ Hacia una transposición textual

El objeto de estudio de esta investigación está centrado en el método de transposición y enmarcado en el estudio de la didáctica. Además, y como producto final, se propone un guion teatral a partir de una obra narrativa (ver Apéndice A y B). En este aspecto, cabe preguntarse ¿en qué consiste la metodología que será ejercitada? Como se dijo anteriormente, la transposición textual es un proceso diferente comparado con otros de similares características —como la adaptación—. Para su construcción, se procederá considerando los postulados teóricos más relevantes —especialmente la triangulación entre los aportes de Barthes, Tomachevski y Sinisterra— con el fin de llegar a un modelo efectivo que contemple un proceso que va desde una fase exploratoria hasta su comprobación.

El corpus donde se aplicará el método será la novela *La Reja* (2015), cada capítulo consta de un cambio temporal-espacial donde participan distintos personajes con la protagonista³. Cada capítulo de la novela concibe un espacio que se separa de otro, lo que fue utilizado por este trabajo para establecer los apartados que se transpusieron⁴. La elección de este modelo y el término “transposición” surgió mediante la reflexión sobre el ejercicio del texto. El significado de transponer sugiere entender el traslado de un objeto hacia otro lugar. La transposición de un texto busca justamente eso, mover una pieza que está cumpliendo una determinada función en un sistema hacia otro para cumplir una función lo más similar posible.

En el trabajo pedagógico, el método de transposición textual puede ser utilizado para generar diferentes tareas asociadas a la enseñanza de la escritura. Incluso, permite comprender la forma en que se arman las historias, transformándose en una herramienta para potenciar el análisis literario. Este método contiene ejercicios que invitan a desarticular la manera en que una oración está construida gramatical y contextualmente en la obra, extrayéndola para entender su composición y ver las posibilidades que tiene de existir en otro texto. En la lectura, ayuda a comprender el desarrollo de un personaje, la forma en que se relaciona con otros, es decir, entender la categorización de los elementos que participan en un gran sistema denominado obra literaria, facilitándole al estudiante la toma de apuntes, el desarrollo de mapas conceptuales o la confección de un esqueleto narrativo para una historia que desee construir. En definitiva, la teoría de la transposición textual ha sido pensada bajo las competencias de comprensión, interpretación y aplicación que faciliten la formación de un pensador más hábil y crítico de sus lecturas.

³ Cabe señalar que esta división es imaginaria, ya que no representa necesariamente que cada capítulo sea un acto en el guion. Incluso, los dos primeros capítulos de la novela pertenecen a un solo acto. Esto se debe a que dicha separación solo sirve a la persona que esté desarrollando el ejercicio como una forma de guiarse.

⁴ Dentro de ello cabe señalar que el hecho que cada capítulo de la novela sea un cambio de espacio permitió genera la separación en esta tesis. Probablemente, en una novela con más capítulos o cuyas separaciones hubiesen sido más complejas, se habría recurrido a otro tipo de separación. La separación es siempre arbitraria y según lo que el escritor considere pertinente.

Capítulo 1: Las propiedades dramáticas del texto narrativo

§ Presentación del marco teórico

El presente capítulo tiene por objetivo general abordar de manera teórica los diferentes elementos que han construido el método de transposición textual. En este espacio, será posible analizar cuatro ejes fundamentales: el concepto de *tema y motivo* de Boris Tomachevski (1982), *función cardinal* (núcleo) e *indicio* en una secuencia narrativa desde la perspectiva de Roland Barthes (1970), los lineamientos de las *posibilidades dramáticas* del texto narrativo abordadas por José Sanchis Sinisterra (1940) y, finalmente, el método de transposición textual definitivo.

§ Boris Tomachevski: fábula y trama

Los estudios de Tomachevski, enmarcados en el formalismo ruso, se transforman en uno de los primeros intentos por consolidar un campo sobre el estudio de la literatura en sí misma. Un esfuerzo por revitalizar la tradición clásica, especialmente los elementos de la retórica y la poética, y reaccionando contra el positivismo histórico y la crítica impresionista. Una tarea que intentaba definir las reglas del hecho literario, haciendo lectura de sus investigaciones desde una verdadera disciplina científica y rechazando la minuciosa psicologización de los personajes, fenómeno al que Roman Jakobson, en su texto *Ensayos de poética* (1973), denominó “investigaciones artesanales”, por su vaga preocupación en aquello que rodea al personaje y no al personaje en sí. Tomachevski, gran estudioso de la figura de Pushkin, en su texto *Teoría de la literatura*⁵ (1982 [1928]), crea las bases fundamentales para comprender la constitución de una historia narrativa, delimitando procedimientos minuciosos y generando matemáticas proporciones sobre el comportamiento del relato. Otro aspecto importante son las relaciones que encuentra Tomachevski entre el contenido literario y el teatro, donde admite “la imposibilidad de separar la literatura dramática con su representación escénica” (p.215), es decir, separar el texto de su intención. No se escribe literatura al azar, no existe inspiración metafísica que guíe el lápiz del escritor, existen hechos y procedimientos para lograr determinados resultados según la intención del autor. Tomachevski comprende la constitución fabular —o historia— como el comportamiento que manifiestan partes y sistemas que se encuentran dentro de ella y que se relacionen de manera orgánica. Así, la herencia e importancia del formalismo ruso —y en

⁵ Título original: *Teorija literatury. Poetika*. 1928. San Petesburgo / Leningrado.

especial los estudios de Tomachevski— son evidentes, pudiendo relacionar sus postulados con tendencias posteriores como el estructuralismo. En síntesis, con respecto al minucioso estudio artístico de este movimiento —que nos permite acercarnos a la estética formalista y su importancia—, Todorov señala:

Debemos a los formalistas una teoría elaborada de la literatura (título de una obra aparecida entonces, de la que la nuestra ha tomado el nombre) que debía ensamblarse naturalmente con una estética, que, a su vez, formara parte de una antropología. Ambición difícil que desenmascara lo que toda la literatura sobre la literatura no llega a disimular a pesar de su abundancia verbal: poco se ha avanzado sobre las cualidades intrínsecas del arte literario. Cuando se trata de hacer el balance del pasado, tarea en la que se empeñan eruditos y sabios congresos, las teorías formalistas aparecen en lugar privilegiado. (Todorov, 2012: p.16).

El presente capítulo pretende abordar los postulados de Tomachevski relacionados con sus estudios sobre *fábula y trama*, con el fin de comprender la forma en que se comportan los elementos constitutivos de una historia narrativa. En esta teoría, existe una serie de elementos que dialogan entre sí, donde la mejor forma de analizarlos será examinando la manera en que se vinculen. Para comenzar, aproximarse al concepto de *tema* es fundamental, debido a que, para Tomachevski, este sería el punto inicial desde donde nacería toda obra que tenga por objetivo contar una historia. “El tema es una unidad compuesta de pequeños elementos temáticos, dispuestos en una relación determinada” (Tomachevski, 1982, p.182) y que puede ser clasificada en dos categorías: una de *simultaneidad* y otra *causal- temporal*, según la disposición en que se encuentren dichos elementos.

Una relación simultánea no construye fábula, ya que los acontecimientos son dispuestos sin principio de causalidad, permitiendo que ocurran, incluso, al mismo tiempo. Por otro lado, una relación causal-temporal alberga *fábula* para que ocurra un hecho coherente en un tiempo y espacio determinado. Es decir, se rige por el fenómeno causa-efecto de los acontecimientos. Con respecto a esta última relación, cabe señalar la importancia de que el “tema” elegido presente este principio, ya que, según el autor:

hay que tener presente que *la fábula* debe contar, no solo con una relación temporal, sino también una causal. Un viaje se puede contar también según la relación temporal, pero si

en él se narra solamente lo que se ha visto, y no las aventuras personales del narrador, se tiene una narración carente de *fábula*. (Tomachevski, 1982, p.183).

Así, la relación entre lo temporal y lo causal sucederá de una manera inversamente proporcional, es decir, “cuanto más débil es el nexo causal, tanto más fuerte resulta el puramente temporal” (Tomachevski, 1982, p.183). Considerando esto, se puede afirmar que existen textos con y sin *fábula*, pero, más interesante aun, cuando la fábula se debilite en el relato, dará espacio a otras construcciones más descriptivas como, por ejemplo, el artículo de costumbre. Para gran parte del formalismo ruso, las *literaturas con fábula* eran más abundante, ya que aquellas que no la poseían oscilaban entre la producción no literaria y la elaboración de material trivial a ella.

El “tema” escogido y la forma en que se disponga en el relato “constituye un sistema más o menos unitario de hechos, derivados el uno del otro, y recíprocamente relacionados. Es precisamente al conjunto de los acontecimientos en sus recíprocas relaciones internas a lo que nosotros llamamos *fábula*.” (Tomachevski, 1982: p.183). En el inicio de una historia, el desarrollo introductorio instala a los personajes —los que comúnmente son clasificados como protagonistas, incidentales, etc.—, que presentan, entre sí, una fórmula de participación —asociada a su interés, llamada motivación del personaje— y relaciones que los interconecten —dígase relaciones familiares, morales, de amistad, etc.—. Cuando estas relaciones se desarrollan en la historia, se observa por primera vez *la situación* del relato. Esto es muy importante para la escritura dramática, porque los diálogos son los encargados de presentar las relaciones y problemas de los personajes. Por ejemplo, al inicio de la obra *Prometeo encadenado*⁷ (2015), se muestra, desde su inicio, la relación que conecta a Fuerza y Violencia, quienes dialogan con Hefestos sobre el titán Prometeo que llevan a cuestas. En este diálogo, Fuerza evidencia la responsabilidad que mueve la acción del personaje interpelado en ese momento: “Hefestos, a ti te concierne cumplir las órdenes que te dio tu padre, en estas abruptas rocas sujetar a este malechor con grilletes irrompibles” (p.7). En la obra *El gran teatro del mundo*⁸ (2015 [1655]), el diálogo calderoniano entre el Autor y El mundo marca indiscutiblemente una relación de

⁶ Aristóteles introdujo por primera vez el concepto de “fábula” en su texto *La Poética*, escrito en el año IV a. de C. , para distinguirlo de la estructuración de los hechos. En este texto, Aristóteles lo señala como el componente cualitativo más importante de la tragedia. Se marca una rotunda diferencia entre el suceso y la forma de contarlo.

⁷ Obra escrita originalmente en el siglo IV a. de C. por Esquilo y que ha tomado los parlamentos de la traducción de Ramón Irigoven.

⁸ Estructura y acomodación de la edición escrita por Enrique Rull.

poder y subalternidad, al momento que el primero le recuerda al mundo que él es su hechura y que su misión será ser el lugar que habite la representación (Calderón, 2015 [1655]). En otro texto dramático, como *La casa de Bernarda Alba* (2005 [1945]), son los diálogos entre La Poncia y la Criada los que se encargan de insinuar la muerte del padre de las protagonistas, señalando, además, a la única hija que tenía una afinidad con él “La Poncia: se desmayó Magdalena. [...] La Criada: Era la única que quería al padre. ¡Ay! ¡Gracias a Dios que estamos solas un poquito! Yo he venido a comer” (Lorca, 2005, p.4). El punto común que poseen estos textos está en el desarrollo de los personajes a través del parlamento. El uso del diálogo es de vital importancia para conocer los intereses de los personajes y aquello que los motiva a relacionarse con otro. No puede existir parlamento en la obra dramática sin un personaje que lo ejecute.

Si bien existen diferentes tipos de relaciones, Tomachevski no se encarga de definir las e, incluso, con la diversidad estilística que ha permitido el arte experimental, tipificarlas pierde un tanto de sentido para el autor. Tomachevski afirma que la constitución del relato está formada por el paso de una situación a otra y que puede permitirse a través de la suma o resta de personajes. He aquí el motivo de que la mayor parte de las formas de la fábula sea, a su vez, un conflicto (Tomachevski, 1982 [1928]), porque esta suma y resta permanente de personajes siempre se dará en función de tensiones que genere el relato y que, por lo general, son influidas por elementos intra y extra literarios. Por ejemplo, los tiempos en que se escribe la literatura afectan profundamente el proceso creativo y, si bien no son determinantes para el resultado final, pueden condicionar la manera en que haya sido pensado el conflicto. Sanchis Sinisterra (1940) confía en que la escritura dramaturgica no es libre y que, por lo tanto, la elaboración del conflicto dramático —que posee su equivalencia en lo narrativo con la “sucesión de situaciones” de Tomachevski— no es espontáneo y se adscribe a pautas, planificaciones, selecciones y otros procesos de escritura. Prosiguiendo, Tomachevski incluye estos elementos en su teoría al explicar la existencia de los participantes de la narración, es decir, los personajes. Estos son entendidos como grupos sociales —propio del pensamiento marxista—, cuyos intereses se encuentran en pugna y mantienen vivo el conflicto del relato. Según el autor esto queda explicado de la siguiente manera:

El desarrollo dialéctico de la fábula es análogo al desarrollo de los proceso histórico-sociales, en los que cada nuevo estadio histórico es el resultado de la lucha sostenida por

diversos grupos sociales en la fase precedente, pero es, al mismo tiempo, el campo de batalla de los intereses de los nuevos grupos sociales que “componen” el nuevo sistema social existente. Los intereses opuestos, la lucha entre los personajes, van acompañados de la disposición de estos últimos grupos, cada uno de los cuales adopta respecto al otro una táctica determinada. Esa lucha se llama *intriga* (típica de la forma dramática). (Tomachevski, 1982, p.184).

En este momento, Tomachevski desarrolla la idea de que la narratividad⁹ que posee un texto tiene equivalencias en lo dramático, donde el conflicto como objeto, supera al género y la clasificación textual, transformándose en un elemento temático que cualquier tipo de texto puede desarrollar. En la medida que el autor desarrolla la intriga (o las intrigas) —entendidas como una lucha de intereses—, conforme avanza la historia, esta podrá ser apaciguada, resuelta o generar una intriga nueva. El autor hila las situaciones para desarrollar este fenómeno, quedando en exposición la siguiente proporción: a mayor cantidad e intensidad de relaciones contrastivas, mayor será el dinamismo de la fábula. No obstante, en la medida en que esas relaciones contrastivas se solucionen, el movimiento interior de la historia desciende y las proyecciones o expectativas del lector pierden espacio, debido a que el final se aproxima, es decir, el desenlace de la historia. En palabras del autor:

Mientras una situación que contiene contrastes pone en movimiento la *fábula*, porque entre dos principios en lucha uno debe prevalecer y es imposible que coexistan durante mucho tiempo, una situación en la que se hayan superado los contrastes, en cambio, no da lugar a ulterior movimiento ni suscita expectativa; por ello, esta situación se encuentra al fina, y se llama desenlace¹⁰. (Tomachevski, 1982, p184).

En muchos casos, esta fase introductoria de la fábula consiste en el quiebre de un equilibrio, una violación al *estatus quo* de la historia. Detalles, herramientas o estrategias que se colocan en marcha y denominadas por Tomachevski como “exordios”. Gracias a estos elementos, el trayecto de la fábula queda definido, siendo la intriga parte de este proceso, en función de aquellos obstáculos que deberá superar el actante. Incluso Tomachevski hace hincapié en la

⁹ La narratividad, en tanto objeto, expuesta por el estructuralismo y abordada desde la semiótica, dista del uso que se acaba emplear. Durante el periodo de los formalistas rusos, ya existía la noción de una propiedad que era íntegra en la narración.

¹⁰ Mencionado por el autor como *razvyjazka*.

complejidad de los contrastes que caracterizan la situación, para establecer una segunda proporción, integrando el concepto de “tensión” en el relato.

Para poner en movimiento la fábula, se introducen en la equilibrada situación inicial unos motivos dinámicos que destruyen el equilibrio. El conjunto de estos acontecimientos, que violan la inercia de la situación inicial y le ponen en movimiento, se llama exordio¹¹. El exordio determina, en general, todo el curso de la *fábula*, y la intriga se reduce a la variación de los motivos que determinan el contraste fundamental, introducido por el exordio. Estas variaciones reciben el nombre de *peripecias* (*pasos de una situación a otra*).

Cuanto más complejos son los contrastes que caracterizan una situación, y cuanto más fuerte es el contraste de intereses entre los personajes, tanto más tensa es la situación. La tensión aumenta a medida que nos acercamos a un cambio radical de la situación, y se obtiene, en general, con una adecuada preparación de este cambio. (Tomachevski, 1982, p.185).

Al observar las primeras escenas de *Fuenteovejuna* (1998 [1619]), se puede dar cuenta de la forma en que Fernán Gómez se presenta ante los demás, proyectando un personaje dictador y opresor: entabla conversaciones malvadas con sus secuaces, adelanta planes maquiavélicos que cometerá como futuro comendador y muestra cierto desprecio por aquellos que no lo conozcan. De esta manera, cuando ocurre el primer encuentro con Laurencia, la tensión se acrecienta, primordialmente por un conflicto de intereses con otros personajes que terminará, como consecuencia, con su propio asesinato. El desenlace y la famosa frase “¿Quién mató al Comendador? /Fuenteovejuna, Señor/¿Quién es Fuenteovejuna?/ Todo el pueblo a una.” (p. 186), solo será posible en la medida que exista una concatenación coherente de acontecimientos que permita el desarrollo de una tensión, sustentada en relaciones de contrastes ejercida por estos grupos sociales, mencionados por Tomachevski, y que ejemplifican, en este caso, la pugna de intereses entre el Comendador y la corte, por una parte, y el pueblo de Fuenteovejuna, por otra.

¹¹ Mencionado por el autor como *zavjazka*.

Entendido el movimiento de la fábula como el comportamiento que tiene un sistema de unidades en la narración, ahora será importante detenerse en la etapa final de la historia. El autor, con el término alemán *Spannung*¹², busca referirse al punto culminante previo del desenlace, es decir, al momento del relato donde existe mayor tensión acumulada. Como resultado, se sintetizan los aspectos de la estructura fabular, estableciendo la siguiente proporcionalidad: en la estructura dialéctica más sencilla de la *fábula*, la tesis (problema central) está constituida por el exordio, la antítesis (fuerza contraria que genera el conflicto de interés) por el *Spannung*, y la síntesis (que resuelve la pugna entre esas fuerzas) por el desenlace. Así, no es difícil comprender la estructura general del fenómeno fabular y es posible comenzar a hacer las distinciones con la trama.

La distinción entre *fábula* y *trama* radica en que la primera fija su atención en los elementos y la segunda, en la distribución de estos. Es decir, no basta con reconocer por separado cada uno de los componentes que conforman la fábula; también es fundamental distribuir estos acontecimientos, darles un cierto orden, exponerlos, elaborar el sencillo material narrativo, en síntesis, establecer una combinación literaria. La distribución, es decir, la estructuración de los acontecimientos en la obra, se llama *trama*¹³. El término, asume Tomachevski, es complejo y será necesario recurrir a otros términos auxiliares que complementen su definición (Tomachevski, 1982 [1928]). Ya que el fenómeno de la trama se encuentra estrechamente ligado al concepto de tema. Tomachevski sugiere descomponer la sistematización de las unidades narrativas al análisis más pequeño posible, debido a que el tema es un concepto acumulativo, por su capacidad de congregar todo el material verbal de una obra. El autor plantea que “puede haber un tema para toda la obra, pero también cada parte de la obra puede tener un tema”. (Tomachevski, 1982, p.185). Por lo tanto, para estudiar en profundidad la trama, será necesario diseccionar, profundizar y comprender aún más el concepto de tema.

El primer ejercicio sugerido por el autor, para vislumbrar el comportamiento del tema, es hallar la trama y distinguirla de la fábula, descomponiéndola de la obra. Esta descomposición

¹² Asociado al momento culmine que existe previo al desenlace. En alemán, el término significa “voltaje” que, inserto en el contexto literario, alude a la sensación del receptor cuando se prepara para disfrutar el clímax de la obra, una sensación electrificante.

¹³ El autor se refiere a la trama con el nombre de *sjuzet*, término acuñado durante el periodo del formalismo ruso y que habría sido utilizado primeramente por los autores Vladimir Propp y Viktor Shlovsky.

consiste en identificar la temática de cada una de las partes de la obra hasta llegar a lo que Tomachevski llama *partes no descomponibles*. Estas unidades corresponden a frases que pueden indicar temas de forma completa, por ejemplo: “está amaneciendo”, “se casaron”, “el héroe fue asesinado”, etc. El tema de una parte indivisible de la obra se llama motivo¹⁴. En resumen, cada tema tiene un motivo. (Tomachevski, 1982, p.185). Cabe señalar que no, a todo tema inserto en un relato o subdivisión de este, se le puede denominar motivo, ya que el autor solo considera aquellos temas reiterativos en la literatura como verdaderos motivos. Es decir, solo aquellos motivos que logren peregrinar enteramente por cada obra literaria serán considerados como tal; de lo contrario, estaríamos frente a una fuente inagotable de recursos que no valdría la pena inspeccionar.

Cuando los motivos se relacionan entre sí, lograrán formar nexos dentro de la fábula. Estos nexos, enmarcados en el fenómeno causal-temporal, explicado anteriormente, sintetizan una definición más completa sobre este fenómeno, permitiendo ordenar, en grados de importancia, las diversas situaciones que se presenten. Respecto a esto, el autor especifica que:

la fábula es un conjunto de motivos en su lógica relación causal-temporal, mientras que la trama es el conjunto de los mismos motivos en la sucesión y en la relación que se presentan en la obra. No tiene importancia para la fábula en qué parte de la obra entra el lector en conocimiento de un hecho, ni si este le es comunicado directamente por el autor en el relato de un personaje o mediante un sistema de alusiones indirectas. En la trama, en cambio, lo que importa es, precisamente, la introducción de los motivos en el horizonte del lector. (Tomachevski, 1982, p.186).

Tomachevski, con respecto a la heterogeneidad de los motivos, reconoce un proceso que será fundamental: la deconstrucción. La descomposición de la fábula es absolutamente necesaria para trabajar los motivos de la trama y, por lo tanto, la separación de la estructura literaria con el contenido temático esencial. Al mismo tiempo, la separación de estos elementos, permite comprender la composición de la obra, apropiarse de ella, asignarle un sentido e, incluso, reordenarla para experimentar su funcionamiento. Con respecto a ello, el autor manifiesta que “basta parafrasear la fábula de una obra para comprender inmediatamente qué es lo que se puede

¹⁴ Tomachevski hace la distinción de que el significado que él utiliza para “motivo” es diferente al utilizado en la época. Alude especialmente a Aleksandr Veselovski, fuente del formalismo ruso que consideraba al motivo como una unidad narrativa más sencilla solamente.

eliminar sin perjudicar la cohesión del relato, y qué es, en cambio, lo que no se puede omitir sin destruir el nexo causal” (Tomachevski, 1982, p.186). Aquello que se pueda eliminar o mantener dentro de la fábula, Tomachevski lo clasificará como motivo *ligado (determinante)* o *libre*. Los *motivos ligados* corresponden a aquellos que no se pueden omitir dentro del relato, mientras que los *motivos libres* pueden ser borrados sin interrumpir la integridad de la historia. Ambos motivos son esenciales para la construcción del relato, ya que permiten el desarrollo estético y estilístico de este. En el caso de la fábula serán los motivos ligados aquellos que construyan la esencia de la historia, mientras que la trama será organizada “literariamente” por los motivos libres.

Para el autor, la sustancia medular del motivo, especialmente de los ligados, será la acción, ya que la forma en que Tomachevski propone clasificarlos es mediante su objetivo. Ergo, gran parte de los motivos introductorios estarán relacionados con acciones que ponen en marcha la historia. Por ejemplo, una historia de aventura puede comenzar con un motivo persecutorio y este sería inseparable de la historia fabular. Con respecto al paso de una situación a otra existen motivos *dinámicos*, es decir, aquellos motivos que propician el cambio de situaciones y *estáticos*, que no lo hacen. Los motivos dinámicos están concebidos desde una naturaleza libre que, al poseer la facultad de modificar situaciones son asociados a las acciones que realizan los personajes. De otra forma, los motivos estáticos están relacionados mayormente con las descripciones que se hace sobre un lugar, un personaje, la naturaleza, etc. Tomachevski plantea que, para ordenar los motivos según su importancia, “en primer lugar, se deben identificar aquellos motivos dinámicos, posteriormente los motivos que sirven para preparar los motivos dinámicos, y, por último, aquellos que determinan la situación” (Tomachevski, 1982, p.188). Finalmente, para comprobar que el orden ha sido bien realizado basta hacer un resumen del relato fabular para compararlo con otro más pormenorizado.

Cuando se describe la trama en función de los motivos de la fábula, será posible apreciar que existe una situación de partida que busca dar cuenta de la composición inicial de un personaje; a esta descripción, el autor la denominará *exposición*. No todas las introducciones poseen una exposición, pero en caso de tenerla, esta puede ser directa o retardada: cuando la exposición se desarrolle para presentar a los personajes, será llamada *exposición directa* y, cuando lo haga en el transcurso de una acción, se denominará *exposición retardada*. En el inicio de la trama, la exposición puede tener diferentes aspectos, ya sea en su presentación o en el transcurso de esta.

Por ejemplo, el inicio de historia puede comenzar con una exposición retardada donde los acontecimientos vayan sobre la marcha y su progreso no sea comprendido del todo, pero luego, en lo que Tomachevski llama *desplazamiento temporal*¹⁵ existirá una *transcripción* de esa exposición, explicando aquellas intrigas que quedaron pendientes en un inicio.

En la literatura es posible encontrar diferentes maneras de construir el desplazamiento temporal de la exposición, incluso autores como Borges se caracterizan por prolongar esa exposición hasta el final del relato, quitándole indicaciones al lector con el fin de confundirlo. Es decir, “la ignorancia del lector entra a formar parte de la narración misma” (Tomachevski, 1982, p. 189), ya que existe un grupo de personajes que posee un conocimiento parcial del relato y el lector ficcional solo se comunica con uno de ellos. Solamente en el desenlace será develado aquello que se ha mantenido “oscuro” en la historia. A este último proceso, cuya revelación ocurre tras haber conocido una serie de peripecias a lo largo de la lectura, será denominada *desenlace regresivo*. Para Tomachevski, este conjunto de informaciones que le son ocultas al lector —denominándole “misterios” —, serán resumidas en sus posibilidades de la siguiente manera:

- a) El lector sabe \Leftrightarrow Los personajes no saben.
- b) Algunos personajes saben \Leftrightarrow otros personajes no saben.
- c) El lector y una parte de los personajes no saben.
- d) Nadie sabe nada y la verdad se devela casualmente.
- e) Los personajes saben \Leftrightarrow El lector no.¹⁶

Este sistema de misterios puede abarcar la obra completa o solamente una parte de ella, lo que nos permite concluir que el mismo motivo que existe en la fábula como único puede figurar más de una vez en la trama. Por ejemplo, la tragedia de *Edipo Rey*¹⁷ (2005) empieza relatando una grave peste que ha llegado a Tebas. Sin embargo, previo a los hechos narrados, consta la historia de un niño abandonado por su familia debido a una profecía y que creció, sin saber de su adopción, bajo la tutela de Pólipo, rey de Corintio. Aquí hallamos la construcción de un nexo que contempla un primer y segundo motivo. Este último volverá a figurar en el momento en

¹⁵ Forma en que la voz narrativa utiliza el tiempo de un relato.

¹⁶ Fig. 1 Tomachevski, 1982: 189p.

¹⁷ Sófocles habría escrito la obra original hacia el año 430 a. de C., siendo representada por primera vez en el año 429 a. de C.

que Edipo sepa que era hijo de su padre Layo —a quién asesinó previamente— y que se ha casado con su madre procreando cuatro hijos. En este caso, los motivos de la fábula no han sido ingresados a la trama en un orden cronológico natural, lo que permite hacer nexos de motivos de diferente origen. Por esta razón, se puede concluir que “la repetición del motivo es, en general, un indicio del lazo narrativo existente entre las partes de la trama” (Tomachevski, 1982, p.190). Considerando que ese motivo repetitivo tiene un origen libre y, además, no está inserto en la fábula, sino en la trama, recibirá el nombre de *leitmotiv*¹⁸ (Tomachevski, 1982 [1928]). En el análisis de lazos narrativos y motivos repetitivos se dará cuenta de la forma en que la información ha sido revelada al lector. Tomachevski, centrado en estos lazos y reiteraciones, también señala la capacidad de identificar maneras de transposiciones en la exposición del relato, habilidad que contiene gran utilidad para realizar equivalencias en un formato de texto específico como el dramático.

Gracias al nexo establecido entre las partes por los motivos, son posibles las transposiciones temporales en la narración. No solo puede desplazarse la exposición, sino que también las distintas partes de la fábula pueden ser comunicadas cuando ya el lector está al corriente de lo que ha ocurrido después. (Tomachevski, 1982, p.190)

Por último, el formalista ruso hace hincapié en la importancia que concibe la intención artística del relato ¿qué transforma al relato narrativo en una obra de arte? De esta pregunta, el autor trabaja el concepto de unidad estética en función del sistema de motivos que desarrolla la fábula. Tomachevski usará los términos “adecuado” y “disgregado” para señalar el grado de satisfacción que cumple la narración en su sistema de motivos. Estos serán los indicadores que nos permitirán evaluar la unidad estética que la obra posea. Cabe señalar también que para efectos de una posible transposición textual donde uno de los textos sea narrativo, resulta indispensable conocer estos aspectos. Toda obra literaria posee un marco de sentido de unidad y un goce en su lectura. Por eso, evaluar constantemente el grado de satisfacción que se logre en la transposición será fundamental. Respecto a esto, Tomachevski señala:

¹⁸ El *leitmotiv* nace desde el área musical y los estudios de Richard Wagner como un recurso temático recurrente en la composición. Especialmente en el teatro, este concepto es utilizado (sobretudo en el teatro del absurdo) para designar acciones o situaciones que se repiten constantemente para generar humor en el público, cuestión que por lo demás, es muy propia de la comedia en tiempos aristotélicos. Tomachevski resuelve este fenómeno en la narrativa asociando un motivo repetitivo que daría paso a un tema constante.

El sistema de los motivos de que se compone la temática debe tener cierta unidad estética. Si los motivos o el conjunto de motivos no son suficientemente “adecuados” a la obra, si el lector advierte un sentimiento de insatisfacción respecto a los lazos existentes entre un determinado conjunto de motivos y el resto de la obra. Si las diversas partes de la obra se encuentran mal enlazadas entre sí, ésta “disgrega”. (Tomachevski, 1982, p. 194).

La introducción de los motivos en el relato debe ser completa o parcialmente justificada, a esta justificación el autor la llama *motivación*. Tomachevski distingue diferentes tipos de motivación y las define según el procedimiento que utilicen. De esta manera, el primero ha de llamarse *motivación compositiva*, que consiste básicamente en un principio de economía y convivencia del conjunto de motivos. Por ejemplo, en el comienzo de una historia, habitarán accesorios y personajes que compondrán una primera escena. Este aspecto del autor, nos señala que cada elemento que se sitúe en dicha escena deberá ser utilizado durante la narración. El autor parafrasea a Chéjov para recordar que, si la historia comienza con un clavo puesto en la pared, en algún momento el héroe deberá colgarse a ese clavo. (Tomachevski, 1982 [1928]). Un segundo procedimiento se denomina *motivación realista*, cuya clasificación está directamente relacionada con las sensaciones que sean vertidas en el relato. Es decir, se conoce que toda producción literaria debe tener un grado de ficcionalidad —algo que Tomachevski llama “ilusión” —. Sin embargo, la percepción de los acontecimientos debe estar directamente relacionada con la sensación de lo real. Esta sensación corresponde al grado de verosimilitud que posea el relato.

Finalmente, resulta importante referirse a la forma en que Tomachevski estudia el género dramático, con el fin de describir la vinculación exacta que el autor posee con la tarea de una transposición dramática. Para el autor, “la literatura dramática debe prestarse a la interpretación escénica” (Tomachevski, 1982 p.215), ya que no concibe un texto dramático que no haya sido pensado para el espectáculo teatral. Por esta razón, las precisiones del formato son imprescindibles. La distinción que comúnmente se formula entre diálogo y monólogo contiene, en sí misma, una instrucción para el ejecutor (actor) del parlamento. Por lo tanto, la redacción de un texto dramático se transforma en un puente entre expresión textual y kinestésica. El autor, con respecto a esto, señala:

La redacción escénica es, por lo general, abreviada y a veces incluso se distingue por una especial organización del material verbal. La redacción escénica, representa el encuentro de la literatura con la escena, del autor con el director. Los directores suelen aportar numerosas modificaciones al texto literario, al servicio del espectáculo. (Tomachevski, 1982 p.218)

El tema de la fábula se construye mayoritariamente en “lo que se dice” y esto explicaría que el sistema de motivaciones trabaje arduamente desde los diálogos. Por este motivo, una transposición textual desde la perspectiva de Boris Tomachevski se haría persiguiendo dos objetivos: en primer lugar, mantener la articulación de motivos que existen dentro de la fábula y reconstruirlos en el texto dramático con una aspiración escénica. De esta manera, el aporte del autor ruso es concluyente; no se puede pensar la transposición de un texto narrativo a uno dramático sin un análisis desde el comportamiento de un sistema de motivos.

§ Roland Barthes: función, acción y narración

“Innombrables sont les récits du monde”¹⁹ (Barthes, 1966: p.11) son las palabras inaugurales del artículo *Introducción al análisis estructural del relato* (1970 [1966]) inscrito en la revista parisina *Comunicaciones*²⁰ por el semiólogo Roland Barthes. Tanto el conjunto de obras como los autores que colaboraron en esta publicación, se enmarcan en el movimiento estructuralista²¹ cuyo auge intelectual se sitúa durante los años setenta, buscando reforzar la idea de que toda forma humana era susceptible a una estructura observable. Poseía grandes similitudes con el formalismo ruso, el que, para la época, ya se había consolidado en las ciencias humanas, dejando como uno de sus últimos aportes la teoría de sustitución de sistemas de Tinianov. El estructuralismo nace para resolver y seguir un modelo lingüístico arraigado en la función poética de Roman Jakobson y los postulados de Ferdinand de Saussure. La gran riqueza que poseía este modelo con respecto al formalismo ruso era la de incluir la sociología y abrir la

¹⁹ Traducido a la revista *Comunicaciones* al español como “Innumerables son los relatos existentes”. Edición de 1970 en España.

²⁰ Revista parisina fundada en el año 1961 y cuya difusión se mantienen hasta el día de hoy. Revisar: <https://www.persee.fr/collection/comm>

²¹ Julius Greimas, Tzvetan Todorov, entre otros.

posibilidad de que todo enunciado que proyecte un principio de equivalencia poseería una función poética²²; no solamente la literatura.

Volviendo a la sentencia con la que inicia este texto, no es menor señalar esta premisa sobre la infinidad de relatos ya que, de esta afirmación, el autor delimita la relación existente entre la literatura y el lenguaje. Roland Barthes es la figura central de este apartado gracias a sus profundas y revolucionarias ideas sobre la obra y el texto literario. El autor reconoce la omnipresencia del relato en fenómenos como la cultura, el cine, las tiras cómicas, la pantomima, el vitral, el teatro, etc. Y no solamente en distintos espacios, sino también en diferentes épocas. “El relato está presente en todos los tiempos y en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad [...] el relato está ahí, como la vida”. (Barthes, 1970: p.11). Sin embargo, ¿existirá una forma de explicarlo todo? Esta inquietud coloca en tensión todo método de análisis al intentar someterlo a cualquier variante que pueda suponer el relato. Esta preocupación data desde los tiempos aristotélicos, pensada bajo un método inductivo que suponía un universo completo y conocido. Por esta razón, el principal cuestionamiento del autor, y que deriva en tensionar el análisis con el cual se aborda la literatura, invita a preguntarse ¿cómo se explica desde un universo infinito, un sistema que es finito? Para intentar clarificar una respuesta, el autor recurre a algunos preceptos del formalismo ruso:

distinguiremos el siguiente dilema: o bien el relato es una simple repetición fatigosa de acontecimientos, en cuyo caso solo se puede hablar de ellos remitiéndose al arte, al talento o al genio del relator (del autor) –todas formas míticas del azar– o bien posee en común con otros relatos una estructura accesible al análisis por mucha paciencia que requiera poder enunciarla; pues hay un abismo entre lo aleatorio más complejo y la combinatoria más simple, y nadie puede combinar (producir) un relato, sin referirse a un sistema implícito de unidades y de reglas. (Barthes, 1970: p.10)

Para resolver esta intriga, será necesario sostener una segunda afirmación: la estructura del relato se haya en el relato mismo (Barthes, 1970 [1966]) y, aunque parezca un tanto obvia, supondría el reiterado intento por derivar un análisis literario de las ciencias experimentales, instalando un método inductivo que categorice los productos y comience estudiar la obra según

²² En el estructuralismo la función poética tendrá un valor equivalente al que el término de literariedad lo tuvo para el formalismo ruso.

su género, época, etc., ya que la obra supondría un ejercicio que mantiene la idea tradicional de significado objetivo, permitiendo que el contenido existente pueda ser clasificado. Esto, según Barthes, sería una ingenua utopía. Lo que sugiere, frente a esta afirmación, es comenzar desde un supuesto deductivo para avanzar desde la teoría a la descripción fundamental del fenómeno. Por lo tanto, para Barthes, la lingüística cumple un papel fundamental en el discurso, cuyos supuestos construyen nuevas tendencias al explicar el fenómeno narrativo. Así, el autor clarifica:

es a partir de la lingüística que deber ser estudiado el discurso: si hay que proponer una hipótesis de trabajo a un análisis cuya tarea es inmensa y sus materiales infinitos, lo más razonable es postular una relación de homología entre las frases del discurso en la medida en que una misma organización formal regula verosímilmente todos los sistemas semióticos cualesquiera sean sus sustancias y dimensiones: el discurso sería una gran frase (cuyas unidades no serían necesariamente frases), así como la frase mediando ciertas especificaciones, es un pequeño discurso. (Barthes, 1970: p.12)

El avance de un sistema descriptivo hacia la literatura es eminente, sin embargo, Barthes pareciese buscar un constructo estable para establecer ciertos criterios que apoyen su hipótesis. Dentro de esta búsqueda, la lingüística del discurso es esencial ya que, para este autor, una de las grandes tareas que fomenta esta disciplina metodológica es, precisamente, fundar una tipología de los discursos. Es decir, mediante los recursos finitos que posee el análisis, puede tipificar aquel cuerpo. Entonces, para disipar la problemática planteada al inicio de este apartado, Roland Barthes recurre a la homologación de este supuesto señalado anteriormente, aplicando determinadas equivalencias en el relato. Con respecto a esto, señala:

La lengua general del relato no es evidentemente sino uno de los idiomas ofrecidos a la lingüística del discurso y se somete por consiguiente a la hipótesis homológica: estructuralmente el relato participa de la frase sin poder nunca reducirse a una suma de frases: el relato es una gran frase, así como toda frase constativa es, en cierto modo, el esbozo de un pequeño relato. (Barthes, 1970: p.13)

Siendo aclarada esta inquietud, se prosigue a la comprensión del sentido del relato, no sin antes dejar en claro que la identidad existente entre el lenguaje y la literatura no puede ser dividida o fragmentada. Barthes señala que no tiene sentido seguir pensando la literatura como

arte disociada de su relación con el lenguaje, ya que este le ofrece un espejo a la literatura para que esta sea capaz de vislumbrar su propia estructura.

La lingüística, aplicada al análisis estructural, propone, según el autor, un concepto decisivo al intentar buscar lo esencial en el sistema de sentido que se construye en el relato. Junto a ello, esto permite disipar la idea de que el relato es una masa de elementos que se articulan de una determinada manera, evolucionando en proposiciones que deben ser evaluadas por separado y que confluyen en el entendimiento de un sistema unitario. Para Roland Barthes, esto solo correspondería a un *nivel de descripción*. Precisamente, la transposición que será expuesta más adelante escapa de esta vaga idea que probablemente tendría mucho más sentido para lo que quiso elaborar Boris Tomachevski. Hablar de sentido semántico es, sin lugar a dudas, una de las variantes de las cuales carecía la teoría del formalista ruso; pero esto puede ser comprendido si se contrastan los objetos que perseguía cada autor. Por este motivo, los supuestos de Roland Barthes, acentados en la semiótica, colaboran profundamente a complementar y solidificar la teoría de la transposición.

Con respecto al sentido del relato, esta será tal, si solo si sus diferentes niveles son capaces de integrarse con otros. Es decir, así como sucede con los niveles del lenguaje, donde el fonema carece de sentido por sí mismo si no se integra a un nivel mayor, en el relato sucederá lo mismo respecto a su estructura. Por ello, el autor señala que “para realizar un análisis estructural, hay, pues que distinguir primero varias instancias de descripción y colocar estas instancias en una perspectiva jerárquica (integradora)” (Barthes, 1970 p.14). Esta perspectiva de la que habla Barthes corresponde a los distintos niveles que suceden dentro del texto y, aludiendo a la figura del lingüista Benveniste (1902-1976), será posible distinguir en esas relaciones dos categorías: las *distribucionales*, aquellas que son capaces de relacionarse en un mismo nivel y, las *integradoras*, como aquellas que se relacionan en todos los niveles. Cabe señalar que esto no es nada nuevo; ya en los estudios retóricos, las fases de la *dispositio* y la *elocutio* formaban parte del análisis discursivo. Así también, la distinción que realiza Todorov con respecto a la historia y el discurso. Sin importar la cantidad y definiciones de niveles, se podrán sostener dos afirmaciones: la primera es que el nivel es un desarrollo operacional y, segundo, en el relato se presentará de forma jerárquica.

Aclarada esta afirmación, será fundamental poder precisar la jerarquización que propone Barthes. Esta corresponde a tres niveles descriptivos: el nivel de funciones, el nivel de acciones y el nivel de narración.

Para vislumbrar los niveles funcionales —entendiendo que sus operaciones se dan como un sistema integrado— Roland Barthes sugiere “dividir primero el relato y determinar los segmentos del discurso narrativo que se puedan distribuir en un pequeño número de clases, en una palabra, hay que definir las unidades narrativas mínimas” (Barthes, 1970: p.16). Sin embargo, a partir de esta tarea cabe preguntarse ¿qué es una unidad narrativa? Según el autor, los formalistas rusos lograron constituir la unidad mediante el estudio del segmento —parte de una historia que marca el inicio y término del objeto y, al unirlos, formen una seguidilla de acontecimientos con sentido que se denominará *correlato*—. Recordando lo expuesto anteriormente sobre la mirada integradora y distribucional, estos segmentos deben ser definidos en el análisis como un diálogo entre unidades de distinta naturaleza —de esta idea proviene el criterio sobre *función*— es decir, aquel segmento que se analice bajo una mirada integradora obtendrá satisfacción solo si se observa desde la función que cumpla en el relato. Por ejemplo, la comedia *Toc Toc* (2005) —escrita por el francés Laurent Baffie— narra la historia de un grupo de pacientes con Trastorno obsesivo compulsivo que esperan a un milagroso doctor en una sala. En diferentes ocasiones, durante el progreso de la obra, los personajes exponen detalles que, más adelante, tendrán relevancia para la comprensión de la historia. Las llaves de María, las líneas del suelo que enloquecen a Pep o el dispensador de limpieza de Blanca son artículos que posteriormente son resignificados por un *racconto*, adquiriendo un nuevo sentido, en otras palabras, cumplen una nueva función. El mismo caso puede observarse en la lágrima que derrama Odiseo cuando es reconocido por Argos, su mascota, al volver a Ítaca disfrazado de mendigo; o la angustiante preocupación de Ana Karenina por el conde Vronski, cuando este cae de un caballo en una carrera a la que asistía su marido; o por último, cualquiera de los crímenes resueltos por los detectives literarios Sherlock Holmes, Hércules Poirot o Heredia. Particularmente la novela policiaca presenta la mayor cantidad de ejemplos donde se presenta al lector un enunciado cuya función será modificada más adelante, siendo resignificada con una mayor o menor importancia.

Existen muchos tipos de funciones, pues existen muchas formas mediante las cuales el relato entrega acción y sentido. Según el autor, todo relato estará compuesto por funciones ya que

todas significan algo en algún grado (Barthes, 1970 [1966]). Ahora bien, la función está adscrita a un nivel de sentido, ergo, es una unidad de contenido o, en otras palabras, aquello que se dice. Para poder determinar una unidad narrativa, desde esta perspectiva, el autor sugiere:

Para determinar las primeras unidades narrativas, es pues necesario no perder jamás de vista el carácter funcional de los segmentos que se examinan y admitir de antemano que no coincidirán fatalmente con las formas que reconocemos tradicionalmente en las diferentes partes del discurso narrativo (acciones, escenas, párrafos, diálogos, monólogos interiores, etcétera), y aún menos con clases “psicológicas” (conductas, sentimientos, intenciones, motivaciones, racionalizaciones de los personajes). (Barthes, 1970: p.17)

La lengua del relato no es la lengua del lenguaje articulado (Barthes, 1970: p.18) pero esta última soporta a la obra. Las unidades narrativas son diferentes a las unidades lingüísticas, por eso, cabe señalar que una partícula como un morfema puede cumplir una función completamente diferente en el relato, incluso transformarse en un segmento. Se modificará el ejemplo que propone Barthes para explicar este punto: en un relato donde se mencione la palabra “cuatro” como la gaseosa, la palabra cuatro posee un nivel lingüístico que no alude al cuatro numérico, esto explica que una palabra con un nivel lingüístico que es inferior a la frase, en el discurso del relato pueda posicionarse en otro nivel.

Para gran parte del formalismo ruso, el motivo constituía una unidad narrativa más pequeña. Sin embargo, bajo el estructuralismo se puede conservar esta noción solo para diferenciar el papel que cumple esa unidad en el relato. Roland Barthes concibe la unidad narrativa como una partícula dentro del relato que entrega nivel de sentido y la clasificará en dos tipos según el propósito que cumpla: distribucional e integradora. En la primera categoría, el autor utiliza comparativamente el modelo de Vladimir Propp²³, el cual profundiza para apropiarse del concepto de *función*²⁴. Este corresponde a la forma en que las funciones se distribuyen en un mismo nivel, pero que no sirven para dar cuenta de sentido en el relato. En la segunda categoría,

²³ Las 31 funciones de Vladimir Propp basadas en las acciones repetitivas que poseía el relato folclórico ruso. “Este modelo es clásico a partir del análisis de Tomachevski” (Barthes, 1970 p.18), ya que ahonda lo que Propp consideró en su monográfico de la teoría literaria 32 años antes como el estudio sobre la fábula y la trama.

²⁴ Cabe señalar que ambas categorías se consideran funcionales por la explicación entregada anteriormente, pero se interpreta que el término es utilizado por aludir específicamente a la función que ejerce la unidad en un correlato.

la integración se llevará a cabo mediante *indicios*, los cuales corresponden esencialmente a una caracterología del personaje y expresa la manera en que las partículas se integran a otros niveles.

La unidad distribucional o función corresponde a un elemento que manifiesta causa y consecuencia en un correlato. Por ejemplo, en el texto de Barthes se menciona la compra de una pistola. Esta adquisición supone que la pistola deberá dispararse en algún momento, siendo consecuencia de la primera función e incluso, si no se dispara, solo sería otra consecuencia (podría asociarse al arrepentimiento del personaje, por ejemplo) de lo ya antes mencionado. De otra manera, lo integrador será más difícil de delimitar, por estar más relacionado a una serie de categorías que suponen más una tipología que una función propiamente tal. Debido a esto, Roland Barthes llamará a esta unidad *indicio*, definiéndolo como una caracterología que concernirá específicamente al personaje (identidad, atmósfera en la que se desenvuelve, etc.), y la aparición de estos indicios en el relato no será necesariamente pertinente o funcional, sino más bien integradora, ya que, “para comprender para qué sirve una notación indicional, hay que pasar a un nivel superior (acciones de los personajes o narración), pues solo allí se devela el indicio” (Barthes, 1970 p.19).

Concluyendo esta primera aproximación a la función y el indicio, podemos afirmar que estas definiciones son similares a un plano cartesiano de los ejes de sintagma y paradigma lingüístico. El sintagma, entendido como el horizonte ordenado de significantes que construyen el significado del texto, será similar a la función. Mientras que, por otro lado, el paradigma, entendido como una flexión nominal y verbal, una fuente de expresión de la cual podemos elegir, será similar al indicio. Barthes señala al respecto:

Los indicios, por la naturaleza en cierto modo vertical de sus relaciones, son unidades verdaderamente semánticas pues, contrariamente a las funciones, propiamente dichas, remiten a un significado, no a una operación; la sanción de los indicios es “más alta”, a veces incluso virtual, está fuera del sintagma explícito (el carácter de un personaje nunca puede ser designado aunque sin cesar es objeto de indicios), es una sanción paradigmática; por el contrario, la sanción de las funciones siempre está “más allá”, es una sanción sintagmática. (Barthes, 1970 p.19)

Frente a esta distinción, se advierten obras donde prepondera la función o el indicio según el caso. Por ejemplo, la fábula o el microrrelato son construcciones esencialmente funcionales,

mientras que existen otro tipo de obras como la novela psicológica, donde la atención está puesta en el indicio: “Funciones e indicios abarca, pues otra distinción clásica: las funciones implican los relatos metonímicos, los indicios, los relatos metafóricos: las primeras corresponden a una funcionalidad del hacer y las otras a una funcionalidad del ser” (Barthes, 1970 p.19).

Roland Barthes detalla que el comportamiento del relato, en tanto funciones, también tendrán gradualidad, pudiéndose identificar subcategorías. Con respecto a esto, Barthes describe que existen funciones de alta importancia a las que llama *nudos*, o más técnicamente *funciones cardinales*, y bajo otro aspecto existirán *rellenos* que buscan separar esos nudos otorgándole ritmo a la obra, a este último fenómeno el autor le llama *catálisis*. Tanto las funciones cardinales como la catálisis logran dar armonía al espacio narrativo de la obra. Los núcleos tienen por objetivo abrir, mantener o cerrar una acción para que la historia continúe con otro segmento. Por lo tanto, un núcleo es, en primer lugar, “cronológico y lógico”, en términos de coherencia con el espacio y tiempo; en segundo lugar, “consecutivo”, ya que mantiene la ilación de los segmentos; y, finalmente, “consecuente”, en términos de respetar la razón de segmentos anteriores.

En otro orden de ideas, la catálisis sigue siendo funcional, ya que debe mantener relación con los segmentos que separa. Sin embargo, su presencia es impertinente, en palabras del autor: unilateral y parásita (Barthes, 1970), debido a que, al contrario de la función cardinal, solo prima una propiedad cronológica, pero no necesariamente lógica, transformándose en estructuras aisladas en exclusiva relación con los núcleos entre los cuales se encuentra.

La crítica de Barthes sobre esta mirada es que pareciera que el relato se presentara como una especie de experimento entre la secuencia y la consecuencia. Un ordenamiento que, citando al autor, correspondería a la Escolástica y el estudio del error lógico. Sin embargo, al clarificar que el relato en suma no es más que la lengua (Barthes, 1970), concluimos que las funciones cardinales son el gran armazón que logra hacer dialogar la lógica y la temporalidad. Según el autor, “las funciones cardinales constituyen el riesgo del relato” (Barthes, 1970 p.21) ya que constituyen la alteración de la historia (y no el espectáculo como se suele creer), mientras que el desarrollo de la catálisis estaría asociado a verdaderas zonas de seguridad, ya que consagran cierta estabilidad con relación al núcleo con el que esté participando. Cabe señalar, en este

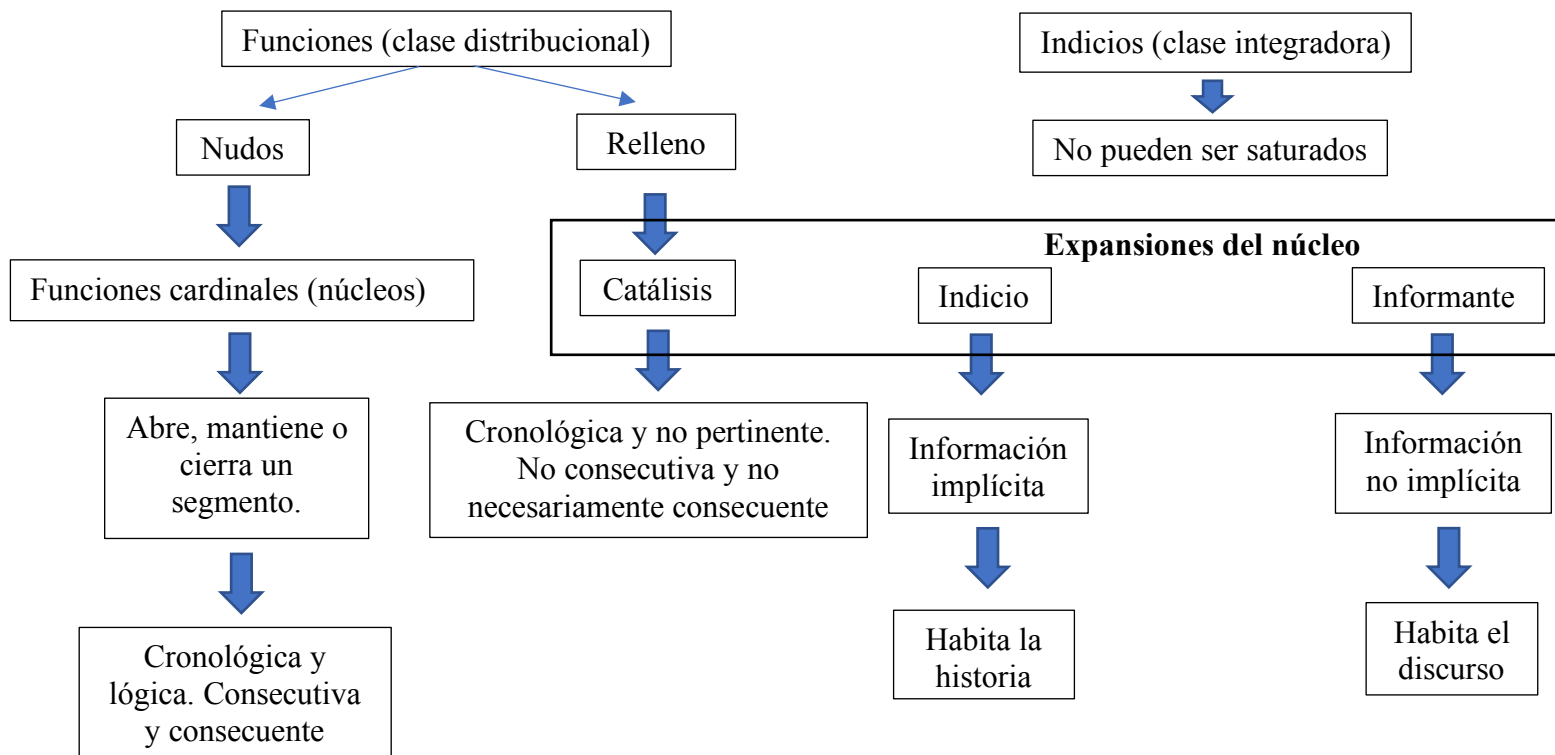
punto, que la catálisis “tiene una funcionalidad débil, pero jamás nula” (Barthes, 1970 p.21). Eso quiere decir que, aunque sea reiterativa respecto a su núcleo, bajo ningún punto anula su participación, ya que la catálisis despierta constantemente la tensión semántica del discurso (Barthes, 1970). En conclusión, de estos aspectos, resulta vital considerar la proporción expresada por Barthes: “no es posible suprimir un núcleo sin alterar la historia, pero tampoco es posible suprimir una catálisis sin alterar el discurso” (Barthes, 1970 p.21).

Finalizada la explicación de las funciones cardinales, corresponde dirigirse a los indicios. Asociados a la clase integradora, estos elementos tienen una característica que es transversal a su naturaleza: no pueden ser saturados. Esto quiere decir que no pueden ser complementados, sino por un nivel que esté en los personajes o en la narración (Barthes, 1970). Por lo tanto y en palabras del autor, personaje y narración consagrarán una relación “paramétrica” como si fuesen elementos comunes que se mantienen a lo largo de toda la palabra, obra, discurso, etc. No obstante, el autor distingue dos conceptos importantes: en primer lugar, los indicios propiamente tales, que permiten la construcción atmosférica, sentimental, filosófica del relato y, por otro lado, aquellas informaciones (informantes) que permiten situar ese mismo relato en un tiempo y espacio determinado. Los indicios entregan al lector ciertas pistas textuales que lo conducen a una determinada estética relacionada con el sentimiento intencionado, esto posee su equivalencia directamente con el texto dramático mediante la acotación. Sin embargo, el hincapié está en que “los indicios implican una actividad de desciframiento: se trata para el lector de aprender a conocer un carácter, una atmósfera” (Barthes, 1970: p.22).

En otra manera, los informantes constituyen la producción de la información sobre el tiempo y el espacio, “los informantes proporcionan un conocimiento ya elaborado” (Barthes, 1970: p.22). Si bien, como se mencionó con la catálisis anteriormente, su actividad es débil, jamás tendrá una funcionalidad nula. Sin importar la relación que tenga con la historia, el informante tiene su función en enraizar la ficción con la realidad, le otorga al relato mayor verosimilitud, es un verdadero actante de lo real que sucede en el mundo ficcional que, por lo tanto, no posee mayor funcionalidad con respecto a la historia, sino más bien, con el discurso.

Para finalizar la exposición sobre las clases narrativas, será relevante destacar dos apreciaciones que Roland Barthes hace con respecto a ellas: la primera es que “una unidad puede pertenecer al mismo tiempo a dos clases diferentes” (Barthes, 1970 p.22). Esto quiere

decir que un evento, como el encuentro entre Laurencia y Frondoso en el bosque y que en estricto rigor correspondería a una catálisis entre el escape de la amada a manos de Fernán Gómez hasta encontrarla por segunda vez, también sería un indicio que ameniza una atmósfera de amor prohibido entre los amantes. Una segunda apreciación consiste en que, tanto la catálisis como el indicio y el informante son elementos extensivos del núcleo y constituyen conjuntos finitos en relación con el nudo principal (Barthes, 1970). De esta manera, se logra una deconstrucción de las unidades narrativas basadas en las funciones que estas cumplen en el relato, es decir —resultando ser un aporte extremadamente interesante de Barthes— se ha dado forma y realidad a un sinfín de elementos que no lo tenían y cuyo comportamiento en el relato solo había sido previsto por los formalistas rusos.



La presente delimitación ha cumplido una fase muy importante para Roland Barthes, ya que ha demostrado la existencia de elementos y niveles en el relato. Sin embargo, la manera en que estos elementos se unen en la escritura, todavía no ha sido expuesta. La *sintaxis narrativa*, denominada así por el mismo autor, nos invita a considerar algunas relaciones que los elementos, anteriormente mencionados, poseen en la obra. La primera regla será considerar que, tanto los

indicios como los informantes tienen la propiedad de relacionarse libremente. La relación más simple es la de una catálisis con un núcleo, ya que la primera implica necesariamente la existencia del segundo y no así, al revés. Por último, una relación entre núcleos se sustenta bajo un principio de solidaridad, es decir, se obligan recíprocamente a cooperar una con la otra (Barthes, 1970). Aún así, no basta con saber específicamente las relaciones posibles entre los elementos mencionados, existe una noción de tiempo y lógica que es importante. Independientemente de la postura de Propp con respecto a la irreductibilidad cronológica del relato y otros estudios más que menciona el autor, el objetivo de Barthes está centrado en “descronologizar el continuo narrativo y relogizarlo [...] la tarea consiste en dar una descripción estructural de la ilusión cronológica: corresponde a la lógica narrativa dar cuenta del tiempo narrativo.” (Barthes, 1970 p.24). Parafraseando al autor, el tiempo solo pertenece al referente que se usa, ya que la lengua y el relato solo conocen y participan en un tiempo semiológico.

Volviendo al inicio de este texto sobre la exposición de relaciones de las unidades narrativas, cabe recordar que las funciones cardinales no son tipificadas según su importancia, sino por la naturaleza de sus relaciones. De esta manera, una secuencia (o inicialmente llamada correlato) es una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad, pero aquí está lo más importante, “la secuencia misma, constituye una unidad nueva, pronta a funcionar como el simple término de otra secuencia más amplia” (Barthes, 1970 p.27). En esta afirmación, se responderá una interrogante esencial: si la secuencia puede ser ampliada, entonces ¿cuándo finaliza el análisis de una secuencia? Y esto ocurrirá luego de diversas ampliaciones hacia un plano límite que posee el relato, es decir, cuando ya no existan mediaciones que lo puedan ampliar más. De esta manera, clarifica el autor: “solo cuando el relato ha podido ser ampliado, por sucesivas mediaciones, [...] el análisis está concluido” (Barthes, 1970: p. 27). Por lo tanto, en una historia como *Sueño de una noche de verano* (2012 [1605]), existen dos conflictos primordiales que dialogan entre sí bajo un principio de colaboración: el primero, corresponde al problema de celos que hay entre Titania y Oberón, reyes de las hadas y el segundo, los enredos amorosos entre Hermia, Helena, Demetrio y Lisandro por efectos de la primera. Esta relación involucra una serie de momentos que sucederán dentro de la historia, pudiendo identificar una especie de mini secuencias que irán formando el correlato. La primera discusión entre Titania y Oberón —momento con el cual inicia la obra— corresponde a un núcleo en sí mismo que se relaciona con otro momento, donde la reina de las hadas decide dejar la escena, permitiendo la

planificación del plan maquiavélico de Oberón y Puck. Al interior de esta relación, también encontramos una serie de acontecimientos que involucran más secuencias, como la relación entre Titania y su paje o los compromisos con la reina Hipólita. En conclusión, el primer episodio funcional mencionado entre Titania y Oberón con el final casamiento de los humanos, no dialogan funcionalmente entre sí, pero existe una estructura actancial donde los personajes siguen siendo los mismos.

La noción del *dramatis personae* ha estado subyugada a la acción, emplazando el primer concepto a un plano secundario. Roland Barthes desarrolla un repaso histórico que oscila entre la poética aristotélica hasta el mismo estructuralismo sobre las equivocaciones que han tenido para observar el personaje. Tomachevski lo invisibilizó bajo una metodología basada en segmentos, también lo hizo Vladimir Propp, bajo una tipología reduccionista y centrada en la acción. Aún así, la figura del personaje no está resuelta, ¿qué es? ¿de dónde proviene su construcción?, estas son incertidumbres que Barthes menciona no tener solución todavía. Sin embargo, aproxima lo siguiente: “no existe en el mundo un solo relato sin “personajes” o, al menos, sin “agentes” [...] el personaje se define, no como un “ser”, sino como un participante.” (Barthes, 1970 p.28-29). Esta aseveración resulta muy importante, en primer lugar, porque ha considerado al personaje como un actante y, además, le entrega la atribución de poder ser agente de su propia secuencia narrativa. Es decir, en una acción enfrentada de dos personajes, existirán dos perspectivas de secuencia; suponiendo que fuera una estafa, para uno de los personajes lo es, pero para otro, puede ser el negocio de su vida; “en suma, cada personaje, incluso secundario, será el protagonista de su propia secuencia” (Barthes, 1970: p. 29). Una vez que el personaje ha logrado despegar del horizonte del ser, contribuye fuertemente el trabajo de A. J. Greimas (1917) con respecto a la distinción de actante, ya que este autor concebirá al personaje ya no por lo que es, sino por lo que hace. Las seis categorías que conforman los tres ejes semánticos donde participa el personaje obedecen a una estructura paradigmática. Esto permite que la función de las relaciones de acción entre cada actante (deseo, prueba, etc.) pueda ser reemplazada por una sustitución; incluso, el autor habla de la absorción de personajes, donde el agente sería suprimido incluso por la misma secuencia. Para describir estos fenómenos, ya no son pequeñas acciones que ocurren en el nivel descriptivo (como el saludo mencionado anteriormente), Roland Barthes señala que la complejidad de estas acciones constituye el segundo nivel de acción.

Como se dijo anteriormente, la clasificación de los personajes no ha sido resuelta en su totalidad, pero existen aproximaciones bastante exactas. La que a continuación se presenta es definir al personaje como un participante en una esfera de acciones, es decir, el personaje se define en cuanto se relaciona y participa en una acción habituada en una secuencia. Ergo, la ubicación y, por lo tanto, la existencia del héroe queda en duda, ¿existe entonces, plantea el autor, una clase de actantes privilegiados? Cuando menciona este tipo de “clases” se refiere a que existirían en el relato acciones con importancia gradual. Por lo tanto, para lograr describir ese fenómeno, no habría otra forma que recurriendo a la gramática. Respecto a esto el autor dice:

Si pues, conservamos una clase privilegiada de actores (el sujeto de la búsqueda, del deseo, de la acción), es a menos necesario flexibilizarla sometiendo a este actante a las categorías mismas de la persona, no psicológica sino gramatical: una vez más, habrá que acercarse a la lingüística para poder describir y clasificar la instancia persona (yo/tú) o apersonal (él) singular, dual o plural de la acción”. (Barthes, 1970 p.31)

Por lo tanto, este segundo nivel llamado accional²⁵ observa al personaje como un participante de secuencia (o secuencias), inmerso en una esfera de acciones donde su protagonismo estará mutando. Es decir, el personaje existe en función de una acción, y esta acción podrá ser analizada mediante la persona gramatical. Así el autor concluye:

Los personajes en tanto unidades del nivel accional, solo adquieren su sentido (su inteligibilidad) si se los integra al tercer nivel de la descripción que llamaremos aquí nivel de la Narración (por oposición a las Funciones y a las Acciones). (Barthes, 1970: p.32)

Finalmente, el autor propone un último nivel asociado a la Narración. Aquí se observa un enfoque centrado en lo comunicacional, ya que, habiendo revisado acción y función, el diálogo permanente entre los demás elementos se dará en este espacio. Al retomar la cita mencionada, el personaje es vislumbrado en una comunicación gramatical entre un yo y un tú, o desde una perspectiva greimasiana, entre un dador y un beneficiario. En este nivel, según el autor:

el problema no consiste en analizar introspectivamente los motivos del narrador ni los efectos que la narración produce en el lector: sino en describir el código a través del cual

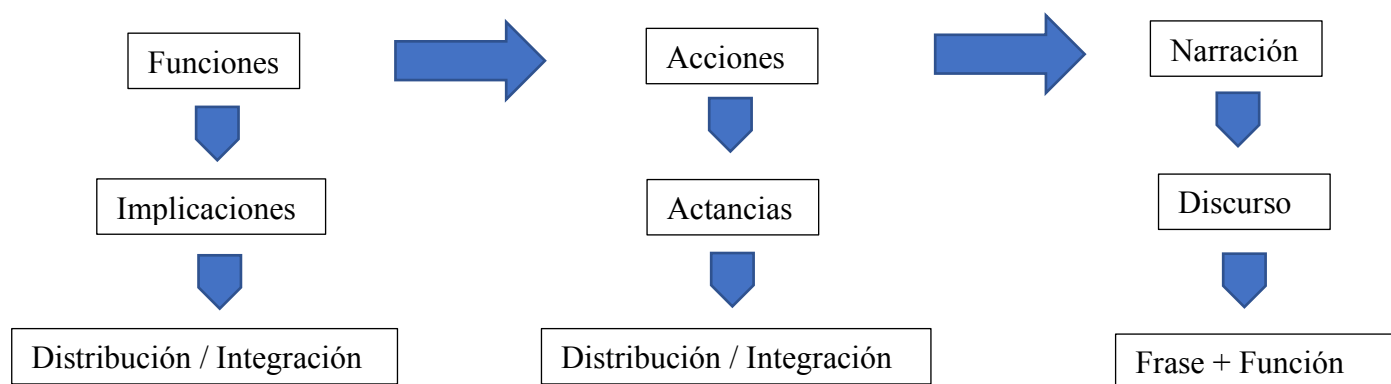
²⁵ Término utilizado por el autor: Barthes, 1970 p.32.

se otorga significado al narrador y al lector a lo largo del relato mismo. (Barthes, 1970: p.32)

Por lo tanto, el límite del análisis estructural del relato se encuentra en el código. Resumiendo, así como la lingüística limita con la frase, la historia limitará con el discurso y especialmente su código. Existen formas de narrar donde dos sistemas (personal y apersonal) son capaces de comunicarse en un espacio denominado nivel narracional²⁶. Este nivel está compuesto por los signos de narratividad, fuerzas que le dan forma al relato y donde el autor interviene mediante la utilización de ellas. Para este caso, la intervención más importante se denomina *Genus activum vel imitativum*²⁷. Como se dijo anteriormente, el código que maneja el narrador puede ser de dos formas, lo que nos lleva a concluir que el autor no es quien tenga una mejor historia, sino quien sabe manejar mejor el código en sus dos sistemas (Barthes, 1970). “Se puede decir del mismo modo, que todo relato es tributario de una “situación de relato”, conjunto de protocolos según los cuales es consumido el relato” (Barthes, 1970: p.37). Esta afirmación de Barthes se sostiene en la frontera que se construye del relato, la “situación” corresponde justamente al límite del análisis, cuya línea se haya en el discurso.

Para finalizar este apartado, existe un esquema²⁸ muy clarificador con respecto a los tres niveles del relato, donde se puede apreciar claramente, las aristas expuestas en este texto, ya que sintetizan la forma en que dialogan los niveles del relato:

NIVELES DEL RELATO



²⁶ Término utilizado por el autor: Barthes, 1970: p.36.

²⁷ La no intervención del narrador en el discurso. Esto principalmente se da en el teatro.

²⁸ Extraído y basado de la página web: www.ibb.co/DBvDpg, sin autoría registrada.

Roland Barthes abre nuevas perspectivas sobre la estructura del relato. Cabe señalar que, si bien el límite del nivel narracional es el código y el análisis estructural finaliza ahí, existirán más allá, otros sistemas con los cuales dialogar, como la ideología, por ejemplo. Sin embargo, en ese fenómeno, admite el autor, se comprometen otros métodos que ya no son propios del problema planteado al inicio de este apartado.

§ José Sanchis Sinisterra: la frontera entre texto narrativo y dramático

La actividad dramática de José Sanchis Sinisterra²⁹ (1940) ha estado centrada en estudiar la teatralización de los textos narrativos. Esto forma parte de un proyecto denominado Teatro Fronterizo nacido en el año 1977 y cuyo nombre “fronterizo” se debe a su objetivo por explorar las fronteras existentes entre el texto narrativo y el texto dramático. La transposición de un texto a otro, según el autor, apunta a quebrar dos prejuicios impuestos en el estudio de las artes escénicas: el primero, corresponde a criticar que el teatro suele reflexionar sobre sí mismo, olvidando otras disciplinas que lo nutren y, por otro lado, diferenciar la transposición dramática con el fenómeno de la “adaptación”. Para el profesor Sanchis, la transición entre el narrador oral y el narrador escrito es muy importante, especialmente en relatos cuyos autores, a pesar de ser difusos —como *La Odisea* o *El Cantar del Mío Cid*—, lograron ser universalizados en la escritura. Esto implica reconocer la actividad secular y universal que ha tenido el narrador oral —como pueden ser el juglar, el contador de historias, el *fabulatore* italiano o el rapsoda griego (Sanchis, 2012)— a lo largo de la historia humana. Para Sanchis, la escritura no es un acto espontáneo, ya que la libertad del escritor se encuentra atada a diferentes pautas o filtros que encauzan su producción. Los preceptos del lenguaje que se valen del sistema de signos delimitan la idea innata de la historia. Por lo tanto, trasladar esa escritura al guion supone volver a adecuar nuevas reglas. Desde esa perspectiva, el autor expresa mensajes muy esperanzadores para posibilitar una transposición. Para empezar, “la escritura de la teatralidad permea el estilo de redacción y esta nace desde la experiencia” (Sanchis, 2013: p.15). Por lo tanto, el producto de la escritura dramática yace en esencia en una subjetividad diferente a la de la obra narrativa.

Ya hemos mencionado que en la escritura no existe la libertad innata. Sin embargo, nada impide generar estrategias para intentar conquistarla ya que, para el profesor Sanchis, la

²⁹ Profesor y dramaturgo español, fundador de Teatro Fronterizo.

intención de enseñar técnicas dramatúrgicas tendrán por objetivo enriquecer esa búsqueda libertaria. No obstante, el autor es claro al sugerir que la forma de conseguir aquella libertad en la dramaturgia es deconstruir las pautas (nociones inconscientes) que ya cargamos en nuestra mente sobre el teatro. Por este motivo, será fundamental mencionar la subjetividad que posee la obra literaria en función de aquello que la altera y la transforma.

Conocer y estudiar la subjetividad en la obra sucede en la medida que se reconoce una alteridad en su interior. Por lo tanto, desde los textos teatrales no se puede llegar a una “esencia” de la obra, entendida como una única voz desde la cual se escribe. Sanchis propone que, desde el pensamiento contemporáneo, se ha concluido que el sujeto forma parte de un constructo socio-cultural, revelando que en su interior habita más de un “yo”, o sea, más de una subjetividad. Dicha subjetividad se estabiliza y mantiene en el tiempo en la medida que una otredad la altera, es decir, sus otros “yo”. En consecuencia, la escritura del teatro permite multiplicar aquella voz de la novela, transformándola en diversos personajes.

En función de lo anterior y conectándolo con las teorías del relato expuestas, cabe preguntarse ¿por qué una dramaturgia del texto y no referirse a la adaptación de una obra? La respuesta a esta pregunta supone una crítica del profesor Sanchis, la cual dice con respecto a la adaptación, que esta “ha sido efectuar un conjunto de operaciones reductivas, mutiladoras del texto original, tendentes sobre todo a abreviar, aligerar o suprimir el material dramático considerado innecesario, excesivo, prolijo, ininteligible y, en definitiva, ajeno al gusto del público habitual. (Sanchis, 2013: p.179). El presente trabajo dramatúrgico toma mucha distancia con respecto a tareas como estas gracias a la intención escénica que posee el texto.

Esta importante diferencia se concentra el texto *Fragmentos de un discurso teatral* (2013) que —emula el texto de Roland Barthes por su intención estructuralista— presenta una serie de casos históricos donde analiza el fenómeno de la adaptación— o en palabras del autor: “adopción”— y cómo, en discurso kafkianos o calderonianos, pueden advertirse estos fenómenos para cuestionar el concepto de originalidad. Por ese razón, el autor hace hincapié en salvar la actitud dramatúrgica de la mutilación que produce la adaptación, ya que la finalidad de su trabajo siempre está mermada por una intención particular, una visión intencionada, un sueño escénico.

Un trabajo dramático, en cambio, si bien a menudo procede a despojar el texto de algunos de sus componentes, no lo hace en función de propósitos normalizadores digestivos, sino desde una particular interpretación de la obra, a partir de un proyecto de puesta en escena que compromete radicalmente a sus responsables en tanto que autores de un acontecimiento escénico. (Sanchis, 2013 p.179).

Con respecto a la dramaturgia, Sanchis concibe dos fuerzas dentro de la obra: una estructural que contempla los elementos que mantienen las fuerzas en conflicto como son: personajes, secuencias de acción (o secuencias entre nudos), espacialidad, temporalidad, entre otros; y la discursiva, donde se ejerce el dialogismo, las funciones del lenguaje, la retórica, etc. Estas fuerzas conducirían a la obra hacia un “sentido global del texto” en tanto opción previa e incógnita a despejar, cuyas coordenadas podrían expresarse esquemáticamente de la siguiente manera (Sanchis, 2013):

- acentuar la violencia primitiva de la acción (es decir: no actualizar, sino arcaizar la trama);
- intensificar la dimensión afectiva, pasional, a costa de atenuar lo especulativo y conceptual.
- concentrar los componentes básicos de la trama (actantes, oposiciones, procesos...) sin disminuir sus contradicciones y ambigüedades.
- desarrollar lo implícito y lo latente, lo velado por el pudor, los convencionalismos o los tabúes de la época y del género, pero hoy percibimos inequívocamente como agentes de producción de sentido.
- atenuar o eliminar las incongruencias y artificios allí donde el texto cumple una función dramáticamente subsidiaria o ilustrativa, manteniéndolos y reforzándolos, aun a costa de la verosimilitud, en el resto de la obra.
- potenciar la justificación relacional e interaccional de los comportamientos, que aparecen así no tanto motivados por el “carácter” de los personajes, como por su mutua influencia;
- y, en fin, multiplicar los movimientos interiores que los monólogos y diálogos revelan u ocultan, mediante las alternaciones en los planos semánticos, sintácticos y fonético. (Sanchis, 2013: p.180-181)

Especialmente en los textos de teatro áureo es posible vislumbrar la importancia que tenía la retórica en el “recitante” (habitualmente llamado actor) y la gran capacidad productiva que poseía. Solamente a Lope de Vega se le atribuyen más de tres mil sonetos y un centenar de comedias, incluso rumores de la época, comentaban que el “fénix de los ingenios” era capaz de sentarse a producir sonetos sin pensarlos, ya que solo su vital talento guiaba su pluma. Sin embargo, algunos estudios críticos contrastan esta visión exponiendo lo común que era comprar obras a autores menores que no tenían la posibilidad ni los contactos para vender su obra. Durante el siglo de oro español, muchos dramaturgos se esforzaron por presentar piezas teatrales que solo rendirían dividendos si lograban llegar a los escenarios. Lope de Vega, en este sentido, era un genio que estaba permanentemente presentando teatro en los corrales. Caso diferente al de Cervantes que, gracias a su indiscutible fracaso en el teatro, lo llevó por el camino de la novela donde logró vencer la dramaturgia lopezca y posicionarse como el autor más importante de la lengua castellana con *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Tampoco se puede obviar los importantes aportes de Calderón de la Barca, quien prosigue el modelo lopezco suprimiendo actos, depurando elementos líricos, sumando la música y la escenografía. El trabajo calderonianiano continúa con lo iniciado por Lope de Vega en su ensayo *El arte nuevo de hacer comedia* (1609)³⁰, comprendiendo a la perfección la importancia de la intención escénica.

Con respecto a dicha intención escénica, Sanchis Sinisterra admite la dificultad que supone escribir un texto que se separa de su producto, es decir, la obra teatral tiene sentido solamente si se hace pensando en una representación —cuestión que ya había sido sostenida por Tomachevski—, ya que es en el escenario donde se despliegan una serie de instrucciones que aborda el texto y no se satisfacen solo en la lectura. Sin embargo, esta no es una limitante para el profesor Sanchis, ya que la abstracción teatral es parte del texto también. Incluso, en el trayecto de la escritura a los escenarios, el autor señala una serie de reducciones, modificaciones, transformaciones e incluso creaciones que han ocurrido en el diseño del texto. Apropiándonos sobre uno de los tantos ejemplos del autor, se señala la copia que Calderón de la Barca hace en su obra *Los cabellos de Absalón* (2007 [1633-1636]) sobre el segundo acto de *La venganza de Tamar* (2011 [1632-1634]) de Tirso de Molina, ambos escritos durante el primer tercio del siglo

³⁰ Corresponde a un ensayo escrito por Lope de Vega, presentado en el año 1609 en la Academia de Madrid. Se trata de un texto escrito en sonetos, donde defiende su forma de hacer teatro contra los conservadurismos clásicos, que entre ellos defendía Cervantes, para estructurar una obra teatral.

XVII. Esto solo para demostrar la dificultad que supone hablar sobre un texto “original”. Con respecto a esto, el autor señala:

Los textos lo prueban, es el suyo un arte esencialmente oral, verbal, muy próximo, sin duda, al de los narradores populares; de aquí que todos los elementos significativos de la acción dramática se encuentren verbalizados explícitamente en la obra. Solo posee sentido y función en la trama aquello que puede ser dicho, enunciado por la palabra (abstracción hecha, naturalmente, de los efectos escenográficos). (Sachis, 2013 p.181)

Por lo tanto, se puede sostener la dificultad sobre la trasgresión de la originalidad del texto, pero se sigue hablando del texto. Esto permite acercarnos más hacia la dicotomía entre dramaturgia y adaptación ¿es posible ser “fiel” a un texto que se quiere transponer? Por este motivo, aunque el autor sugiere el término “adoptar”, se ha considerado más pertinente utilizar el término de transposición, ya que explica la escritura dramática como proceso y con determinadas herramientas equivalentes en el nuevo producto. Para resolver esta inquietud, respecto a la adaptación en la escritura teatral, orientamos esta actividad hacia la puesta en escena. De esta manera, el autor señala con respecto a las técnicas dramáticas:

Cuando se las emplea en relación con la puesta en escena de un texto del pasado, la polémica está servida. Y ello porque, aun manteniendo en la versión representada el cien por cien de la letra del texto, toda puesta en escena implica una “traición” al supuesto “espíritu” de la obra: es decir, a la imagen y al sentido que otros directores, otros lectores, poseen de ella... y consideran, por tanto, su auténtico “espíritu”. (Sachis, 2013 p.183).

Es decir que, la supuesta “traición” que se hace al texto al momento de realizar un sistema de equivalencias en él, en realidad es solo la subjetividad de otros lectores y autores que se han involucrado con el texto. Finalmente, y en concordancia absoluta con Sachis, si ese espíritu purista de la obra demanda alguna vez los escenarios, sería inevitable recurrir a un método de transposición que justifique en la mayor medida, la conservación de la obra en su estado más fiel. Por lo tanto, el uso de técnicas dramáticas no solo será lo más adecuado para tratar estas equivalencias, además serán la única posibilidad que exista para el texto dramático. He ahí la importancia de reconocer este trabajo en el ámbito dramático y su colaboración hacia una didáctica del teatro. Sachis plantea esa importancia de la siguiente manera:

si la obra, en tanto que objeto literario, requiere para su transmisión impresa todo el rigor de la fidelidad y el respeto a su integridad original, la misma obra, en tanto que soporte textual de una puesta en escena, reclama inevitablemente intervención dramática. (Sanchis, 2013 p.183).

En síntesis, el profesor José Sanchis Sinisterra nos entrega una limpieza sobre los prejuicios que poseen las adaptaciones desde el plano conceptual, permitiendo delimitar el trabajo que se expondrá en el último apartado. De esta forma, es posible resumir que, el trabajo de la “transposición” involucra, sin lugar a dudas, diversas técnicas dramáticas sustentadas en las intenciones de estructura y discurso del autor. Al mismo tiempo, la aproximación que hace Sanchis con respecto a la fidelidad de los textos, nos permite sostener que el trabajo ha sido efectuado de manera rigurosa, considerando dentro del texto creado una representación escénica. De esta forma, el autor concluye:

el texto no es tanto adaptado como “adoptado”, acogido en un ámbito escénico que se rige por otras normas, que se basa en otros principios, que se orientan hacia otros objetivos, todo él surcado por otros valores y significados. No es posible ser “fiel” a los clásicos. Todo proceso de adopción a una nueva patria impone renunciaciones, abandonos, cambios. El ámbito originario, el “hogar” de procedencia ya no existe. El tejido sociocultural y el sistema teatral que dieron al texto su forma y su sentido se diluyen poco a poco en el pasado. Sólo cabe esperar desear que se produzcan también, mejoras, ganancias, crecimientos de una nueva vida. (Sanchis, 2013 p.184)

El trabajo dramático ha evolucionado a lo largo de los años y una de las transformaciones que es importante notar, corresponde a aquellas escriturales que modificaron la realidad. Tespis, de quien poco se habla, pero es considerado el padre del teatro desde la antigua Grecia, fue un dramaturgo que, desde el texto, modificó la estructura del teatro hacia la posición escénica. Mediante sus innovaciones fue el primer autor en colocar una persona en la *orchestra* configurando, por primera vez, el *dramatis personae*. El trabajo dramático no solo se queda en el texto, posee serias repercusiones en el entorno donde proyecte ser representada. En definitiva, este trabajo pretende sostener un nuevo camino hacia la realización de la puesta escénica: la transposición del texto.

§ Síntesis de la teoría de transposición textual

El teatro siempre ha utilizado materiales narrativos para la constitución de sus textos. Esta característica —demostrada desde los inicios de la escritura— puede dar cuenta de que el fenómeno de la transposición no es una actividad novedosa. Por el contrario, la formulación de un formato nuevo a partir de uno antiguo (de origen oral, por ejemplo) ha ocurrido desde textos tan arcaicos como La Biblia.

Aportando a la discusión crítica para llegar a una verdadera conversación sobre la transposición textual entre un texto narrativo y uno dramático, es relevante mencionar la triangulación entre Boris Tomachevski, Roland Barthes y José Sanchis Sinisterra. Un conjunto de herramientas teóricas que han permitido articular una serie de pasos y con diferentes propósitos para lograr, en definitiva, un guion teatral: equivalente al originario, potencialmente interpretable y que, además, permita una proyección didáctica hacia el aula escolar.

En esta perspectiva, se abordará un nuevo texto de José Sanchis Sinisterra denominado *Dramaturgia de textos narrativos* (2012), cuya actividad investigativa ha estado centrada en “las fronteras” estructurales de los textos por más de veinte años. Dentro de los antecedentes de su teoría, Sanchis estudia la historia narrativa desde lo que él denomina “dramaturgia fabular y discursiva”, principio que se ha complementado con los sustentos de Tomachevski para distinguir las instancias de contenido y forma. Ergo, y en recapitulación a lo anterior, el primer paso en el método de transposición está relacionado con deconstruir el texto que se presenta para avanzar hacia una clasificación del tema de cada secuencia narrativa. De esta manera, se podrán descomponer los motivos e incluso proyectar reordenamientos de los mismos.

Roland Barthes en su texto *Introducción al análisis estructural de los relatos* (1966), entrega las primeras aproximaciones que permiten fortalecer esta diferencia realizada por Sanchis entre historia y discurso. Barthes llama *núcleo* o *funciones cardinales* a las acciones principales (nudos) que permiten conformar una situación. Estos núcleos constituyen los momentos de riesgo en la historia, es decir, abren alternativas en función de poder modificarlas —si, por ejemplo, la acción de disparar se suprime la historia sería otra—. Una segunda etapa, permite abordar las articulaciones que tiene la primera segmentación y la forma en que se comportan, es decir, no basta con conocer una tipificación de los elementos en el texto, ya que las relaciones que puedan tener también son clasificables y pueden originar otros productos no previstos.

Finalmente, como tercera etapa del método, esta contempla la estructuración completa de una transposición fidedigna y efectiva de un texto narrativo, precisando pasos detallados para su oportuna evaluación. La presente propuesta ha sido elaborada desde los diversos conocimientos que congrega la dramaturgia —entendida por Sanchis como “el arte de buscar la libertad teatral en la escritura” (Sanchis 2012: p. 3) —, pero también existen precisiones de conceptos que, para mayor exactitud, han sido tomadas de otros autores que poco se relacionan con el ámbito del teatro, incluso de la literatura. Una vez precisado el método, este será aplicado en la novela *La Reja* (2015) del profesor y doctor en literatura Jaime Galgani Muñoz, con la finalidad de entregar evidencias que el método cumple su objetivo, manifiesta un producto medible, construye una teoría y enriquece la didáctica del teatro, la lengua y la literatura.

El método de transposición, como se dijo anteriormente, se compone de cuatro etapas: exploración, recolección, articulación y evaluación. Estas etapas involucran actividades que el dramaturgo deberá efectuar para construir. Todo texto narrativo contiene una potencialidad teatral y este método, puede evidenciar, clasificar e incluso modificar las distintas etapas que contenga la estructura de la obra.

Etapa de exploración

Luego de realizar una lectura general de la obra, explorar el texto narrativo no solo constituye el primer acercamiento a su estructura, también supone dialogar la teoría de Tomachevski con la deconstrucción de las partes mínimas del relato. El motivo —parte irreductible de la obra— puede ser libre o determinado, permitiendo identificar los elementos que enriquecen la fábula o modifican la trama. También se puede advertir el estilo con el que se presentan los acontecimientos y jerarquizarlos según su debida importancia. Para lograr esta disección, téngase en cuenta el concepto de acción dramática. Este fenómeno suele confundirse con la acción física que desarrolla el actor en el escenario, pues no, la acción dramática —más cecana a la concepción de motivo tomachevskiana— corresponde a la frase dramática que pone en movimiento una historia que detonará en un desenlace y posterior final. La acción dramática es el indicador más importante que permite evaluar el contenido discursivo que presenta el guion y será delimitado con mayor precisión más adelante.

Posteriormente, una vez identificados los motivos de cada capítulo, será posible evaluar si están debidamente justificados en la presentación de la situación. El motivo, al estar separado

del personaje, permite hacer transformaciones del parlamento que se ven directamente afectados en la estructura del guion. Finalmente, corresponderá analizar los tipos de motivaciones que se puedan encontrar, explicando su naturaleza y verosimilitud proyectada hacia un texto dramático, es decir, comienza una recolección de “motivaciones” para saber la dirección de la acción dramática y tomar conocimiento de los distintos tipos de articulaciones que puedan presentarse en una nueva estructura.

Etapas de recolección y articulación

Durante esta etapa, la actividad de analizar el texto será muy importante, ya que dependerá exclusivamente de las categorías que utilice el dramaturgo —criterios vinculados a la intención escénica mencionados anteriormente— para acomodar las motivaciones en el nuevo formato. Por ese motivo, la distinción entre historia y discurso es fundamental. Sanchis señala que:

La historia consiste en la cadena de acontecimientos que afectan a unos personajes dados, en unas circunstancias espacio-temporales y según un determinado principio de causalidad. Todos los acontecimientos que un relato abarca, sea cual sea el método en que son evocados, constituirán lo que los estructuralistas llaman historia.

El discurso sería, justamente, el modo en que ese relato concreto, ese texto concreto, presenta la historia al lector, lo que depende, de manera privilegiada, de recursos como la presencia o ausencia de narrador y su condición de estar personalizado o no personalizado en el relato, del punto de vista, de la distancia o escala narrativa, de las modalidades discursivas, del orden temporal de los acontecimientos —que pueden coincidir o no con la historia—, etc. (Sanchis, 2012: p.25).

De esta manera —semejante a las limitaciones de Roland Barthes sobre frase y discurso—, la ocupación, entendimiento y uso de la estructura del texto es indiscutible. La transposición supone un cambio de formato, una transformación estructural, por lo tanto, esta etapa resulta la más relevante de todas ¿de qué manera, comprendiendo el tema central del relato, se puede diseccionar una secuencia para ser insertada en un guion teatral? Para dar una respuesta coherente con la estructura será necesario revisar cinco ámbitos importantes: temporalidad, espacialidad, personajes, discurso y figuratividad verosímil. Dentro de cada uno de estos ámbitos se manejan los conceptos de secuencia, función e indicio, con la finalidad de limpiar el texto de aquellos rellenos —cabe señalar que, dichos rellenos, no pierden su importancia al

diferenciarlos de los nudos, por el contrario, son incluidos en el guion mediante los aspectos que se mencionarán más adelante—. Además, se debe tener en cuenta el concepto de acción dramática, término mencionado anteriormente, que se asemeja a una brújula que permite indicar hacia dónde va el trabajo escritural. Este elemento, desde la perspectiva de Sanchis, sirve para hacer una correspondencia con la futura obra de teatro, es decir, así como en el relato se pueden disociar historia y discurso, en la obra teatral serán disociadas la fábula y la acción dramática. Por ejemplo, el dramaturgo Bertolt Brecht (1898), creador del teatro dialéctico durante el siglo XX y considerado por la crítica como uno de los continuadores del teatro político alemán, consideraba que las relaciones intrínsecas establecidas entre la epicidad del relato —que dicho sea de paso, nace desde la oralidad— y la evocación del actor épico como personaje tenían su primer encuentro en la acción dramática. Brecht señalaba que, incluso los charlatanes o los feriantes, poseían características propias de la dramaturgia para relatar las historias, es decir, independiente del formato oral, contar historias implica determinadas reglas dramáticas, técnicas en su progresión, la concentración de la acción dramática. En definitiva, Brecht señalaba la diferencia entre lo narrativo y lo dramático como el mostrar y el contar. La novela, gracias a su experiencia íntima, muestra, mientras que el teatro, al ser una experiencia colectiva, cuenta. Por eso, una vez que el teatro se profesionaliza, se logran formalizar estos elementos en un sistema de análisis, pero que han existido desde que el ser humano tuvo la necesidad de relatar. Respecto a esta reflexión, el autor señala:

Lo que en los relatos llamamos historia, es decir, la cadena de acontecimientos que el texto nos permite evocar, sería la fábula en una obra dramática; y el equivalente del discurso, o sea, de las estrategias narrativas que organizan la recepción particular de dichos acontecimientos en un relato concreto, constituiría la acción dramática de un texto teatral determinado [...] la acción dramática sería, pues, el modo específico en que una obra teatral dispone la recepción de la fábula, las pautas y estrategias dramáticas que utiliza un determinado autor para “contar” – o no contar– los sucesos de la fábula. (Sanchis, 2012 p.35)

Una vez aclaradas las herramientas conceptuales que permitirán la separación de las unidades del texto, se ordenarán según las secuencias en las que participen. Este es el motivo por el cual las etapas de recolección y articulación están unidas, ya que se consideran dos procesos no consecutivos, es decir, no puede realizarse uno y después otro, se complementan en la medida

que se extrae la motivación y se identifica la secuencia al reordenarla. Al observar los nudos de una secuencia, será más fácil identificar la acción dramática que pone en movimiento la historia, este tronco central será analizado por cada aspecto de la siguiente manera:

La temporalidad

- I. Qué secuencias o episodios del relato son incluidos en la acción dramática
- II. En qué orden son transmitidos al receptor
- III. Qué importancia reciben unos y otros, y qué “extensión” merecen
- IV. Cuáles son tratados como: antecedentes, ocurrentes e inminentes

La espacialidad

- I. Qué lugar (o lugares) del relato es (o son) representado(s) en escena
- II. Desde qué lugar (es) dramático (s) es mostrado el relato
- III. Qué función podría cumplir el sentido de oposición: escena/extraescena

Los personajes

- I. Qué sujetos del relato se hacen cargo de su representación
- II. Qué sujeto ajeno al relato se incorpora a la acción dramática
- III. Qué jerarquía dramática se establece entre ellos
- IV. Qué estructura relacional organiza su interacción
- V. Mediante qué punto de vista son ofrecidos al receptor dichos sujetos (y, por lo tanto, los acontecimientos del relato)
- VI. Cómo se distribuye la economía dramática entre: presencia y ausencia, para clasificarlos a su vez en referenciales, extraescénicos e incorpóreos

El discurso

- I. Qué episodios y/o circunstancias del relato integran la acción dramática desde la dialogicidad y cuáles desde la narratividad
- II. Cómo se dosifican e interpretan ambos modos del discurso verbal

- III. Qué modalidades del monólogo, diálogo, triálogo y discurso coral son empleadas en las interacciones de la acción dramática
- IV. Qué papel desempeñan el silencio y lo implícito en el proceso comunicacional
- V. Cómo se articulan en el texto dramático las acotaciones y las réplicas (es decir, proporcionalidad entre lo verbal y lo no verbal)

La figuratividad y mundo posible

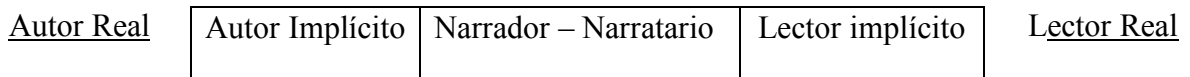
- I. Qué grado de afinidad tienen los personajes y acontecimientos del relato con la imagen de la realidad de los receptores de la acción dramática
- II. En qué medida estos reconocen como verosímiles las circunstancias del mundo ficcional
- III. Qué principio de causalidad rige el encadenamiento de los hechos en el relato y la acción dramática
- IV. Qué grado de autoconsistencia ofrece el “mundo posible” configurado por la acción dramática
- V. Qué creencias, principios, valores, tabúes, ideas, sentimientos y sentidos ponen en juego la fábula y acción dramática

Etapa de evaluación

La transposición textual sucede conforme a una tabla de equivalencias, esta corresponde a una serie de aspectos, componentes y articulaciones que deben presentarse en el nuevo formato. Solo de esta manera se podría llegar a una evaluación positiva de que las tareas transpositivas se han cumplido. El aspecto evaluativo de este trabajo no busca dar cuenta de que el producto es pertinente a la obra prima, solo propone una revisión de que una serie de pasos se han cumplido en el orden establecido. Esta etapa genera un espacio que contempla, de forma más explícita, la presencia de un lector. Esta figura, evocada siempre por el autor, dispone en el texto diferentes espacios que generan instrucción. Por ejemplo, es muy común —hablando de un desarrollo escénico— que un actor no comprenda o confunda una instrucción en el parlamento “¿cómo debo decir esto o aquello? ¿qué gesto? ¿qué tono? ¿qué quiere decir aquí?” estas confusiones están dadas por una baja claridad en la acción dramática. Ergo, lo que se debe evaluar aquí es la

claridad que el texto posea en correspondencia con su material narrativo de origen hacia el lector real que toma el texto. De esta forma, la transposición dramática comienza a hacer efecto en la medida que el escritor es consciente de la siguiente relación:

TEXTO DRAMÁTICO



Una de las dimensiones del texto dramático está asociada a lo extratextual, ya que tanto el autor real —que corresponde al escritor de la obra— como el lector real —que corresponde a la persona que decodifica el texto— pertenecen a una realidad que está fuera del texto. Por lo tanto, el contenido propio del texto oscila entre el autor y el lector implícito. Estos organizan las estrategias narrativas y disponen diferentes recursos para contribuir a la obra. Las características del autor implícito, quien dispone de los recursos narrativos, se asocian a la figura de narrador. En cambio, el lector implícito, relacionado con el narratario, será un destinatario interior y ficcional que habita en el texto.

El guion teatral o también conocido como libreto, es un escrito que contiene una historia para ser representada por personajes. En esta afirmación, los componentes básicos del texto son claves: el título de la obra, que señala o tiene relación con el conflicto central de la historia; la enumeración de los personajes, como aquellos que ejecutan el parlamento (recordar que en un texto dramático no hay narrador y, si lo hubiese, correspondería a un personaje); el número de actos, que indican unidades grandes de tiempo en la obra y marcan evoluciones importantes en los personajes; el número escenas, que indican unidades menores de tiempo, marcadas por un cambio de espacio; la descripción del escenario, que señala los ambientes e incluso intenciones que posee el dramaturgo con respecto a ello; los parlamentos o líneas que son ejecutadas por los personajes; el aparte, instrucción señalada entre paréntesis y que entrega la indicación al actor que el parlamento se ejecuta fuera de la acción central en curso; el monólogo, correspondiente al parlamento que el actor ejecuta para sí mismo y las acotaciones, que son las instrucciones que el actor debe realizar mientras ejecuta el parlamento.

Por otro lado, es importante delimitar el guion como producto. Lo que esta teoría sostiene son principios, no normas, ya que no existe un modelo de guion “bien hecho”, sino que, para “estar bien hecho” el guion debe estar cimentado en principios que establece su propio arte (Mackee, 2016). Los parametros del guion teatral, muchas veces se mezcla con la prosa o el verso. Por ejemplo, Sarah Kane, dramaturga británica, en su texto *Psicosis 4:48* (2000) establece una serie de vacíos que abren casi infinitas posibilidades a la representación. En el siguiente fragmento, se pueden observar diferentes intenciones de voz que automáticamente el lector relaciona para conformar el conflicto de la historia:

Nada podrá nunca aplacar mi rabia.

Y nada podrá restituir mi fe.

Este no es un mundo en el que yo quiera vivir.

...

¿Has decidido lo que vas a hacer?

Me meto una sobredosis, me corto las venas y después me ahorco.

¿Todo junto?

Así no podrán decir que era una petición de ayuda.

(Silencio)

No funcionará.

Claro que sí. (Kane, 2000: p. 6)

La historia trata de una paciente con problemas psiquiátricos, cuya voz se desdobra entre una conversación con un doctor y su propia mente ¿cómo se ha llegado a esta interpretación si no existen señalamiento de personajes? La intencionalidad y orden de las oraciones y frases no ha seguido una norma gramatical, sino un principio dramático. Algo similar sucede con la dramaturga Caryl Churchill en su texto *Amor e información* (2015), donde la concatenación de oraciones ha podido generar un ritmo, permitiendo diferenciar los personajes sin necesidad que estos estén señalados escrituralmente.

CENSO

¿Por qué necesitan saber todo esto?

Están investigando. Es parte de su política. Lo usan para ayudar a la gente.

Lo usan para vendernos cosas que no necesitamos.

No, esa es la gente que llama por teléfono. No les respondo ninguna de sus preguntas, solo les digo No gracias, no es necesario enojarse con ellos.

Yo les hice un escándalo de todas maneras. Te vas a meter en problemas si no lo haces.

Nunca van a saber.

Ellos saben que tú existes. (Churchill, 2015: p. 18)

Este fenómeno no es una técnica que nazca del arte contemporáneo, ya el teatro shakespeareano logra un ritmo en sus diálogos que permiten crear ambientes, genera acciones e incluso, describe personajes sin considerar apartados o acotaciones. En el siguiente fragmento de *Macbeth* (2015 [1606]) , puede vislumbrarse que la descripción de espacio es simple y los personajes se encargan de entregar más información sobre el lugar donde están, así también permite reconocer intenciones en la voz que no están directamente en una acotación. De hecho, Shakespeare no entrega mayor información sobre el castillo de Macbeth más que la presencia de los oboes y las antorchas, pero el rey Duncan —en su diálogo con su general Banquo— permiten saber que el espacio tiene ciertas cargas emocionales que serán importante considerar:

ESCENA VI

Delante del castillo de Macbeth. Oboes y antorchas.

*Entran DUNCAN, MALCOLM, DONALBAIN, BANQUO, LENNOX, MACDUFF,
ROSS, ANGUS y acompañantes.*

DUNCAN: El sitio del castillo es delicioso; el aire

ágil y dulcemente se insinúa y gana

los serenos sentidos.

BANQUO: Ese veraniego

huésped de las iglesias, el vencejo, prueba

con su amoroso anidamiento que aquí el cielo

galanamente alienta: no hay cornisa, friso,

arbotante o nicho acogedor donde ese pájaro

no haya colgado casa y criadora cuna:

donde ellos crían más y anidan, tengo visto

que es fino el aire. (Shakespeare, 2015 [1606]: p. 698)

En síntesis, el guion como producto obedece los principios de la estructura dramática clásica³¹, las que deben ser comprobadas en la tabla de equivalencias que se mostrará más adelante. Estos principios que disponen los elementos del guion permiten ordenar cualquier relato. Sin embargo, vuelve a ser importante la cita de Mackee con respecto a “las reglas de su arte”, ya que espacios como el teatro del absurdo, donde personajes carecen de deseo —y, por lo tanto, el conflicto se difumina o disuelve— no obedecerá a esta estructura ni tampoco a las teorías estructuralistas que se expusieron anteriormente.

ACTO I	ACTO II	ACTO III
PERSONAJE – OBJETIVO	OBSTÁCULO – CONFLICTO	RESOLUCIÓN
<ul style="list-style-type: none"> - Preparación - Configuración - Presentación del problema 	<ul style="list-style-type: none"> - Conflicto - Confrontación - Complicación progresiva - Postergación de la solución 	<ul style="list-style-type: none"> - Conclusión - Cierre

El cuadro de equivalencias corresponde a trasladar, según las tareas anteriormente realizadas, cada extracto analizado al texto dramático en su formato escrito de la siguiente manera:

³¹ Principios que han nacido desde la poética aristotélica sobre los tres actos, pasando por el estudio épico brechtiano hasta nuestros días.

La estructura de guion	Elementos y estrategias de la narración
Título de la pieza teatral	Título del relato
Enumeración de personajes	Actantes del relato
Número de acto (que indica cambios mayores en el escenario)	Evolución marcada del personaje
Número de escena (que indica cambios menores en el escenario)	Cambios de espacio y tiempo
Parlamentos (líneas del texto que emulan los diálogos del relato)	Diálogos directos, indirectos e indirectos-libres ejecutados por personajes en el relato.
Descripción del espacio escénico durante un acto	Descripción de los lugares físicos que aparecen en el relato
Apertes o diálogos en privado con el público	Fenómenos de corriente de la consciencia, estrategias de monólogo interior, etc.
Monólogos	Fenómenos de monólogo interior
Acotaciones	Acciones que realizan los actantes
Anotación a la descripción del personaje en el reparto	Descripción de algún personaje

La presente tabla ejemplifica una serie de equivalencias donde es posible evaluar los sectores del texto narrativo que han sido utilizados en el texto dramático. Sin embargo, la tabla no es taxonómica, no plantea leyes estructurales para la construcción de un guion teatral, sino más bien estructura una transposición efectiva. El espacio de la literatura dramática experimental — como podría ser Samuel Beckett en su obra “Not I” (1973)³², la configuración de escenas carentes de conflicto claro o las fascinantes obras digitales de Jasmine Lee Jones o Ezequiel Hara Duck— podrían sostener dificultades que no son propias de una obra narrativa y, por lo tanto, de una transposición dramática. No se debe olvidar que el método de transposición no se

³² Puesta audiovisual donde solo habla una boca.

centra ni en el formato narrativo ni en el formato dramático —incluyendo todas las variantes artísticas que estas puedan poseer— sino más bien en el relato. Esto, incluso, enriquece el modelo, permitiendo desarrollar algunas preguntas interesantes como ¿qué sucede si en un capítulo hay más de un cambio de espacio? ¿se debe escribir un acto por cada cambio de espacio? Y si no lo hay ¿la obra dramática solo tendrá un acto? La teoría de Tomachevski identifica los tiempos en que trabaja el relato, permitiendo ordenarlos y redistribuirlos. Ergo, las posibilidades y decisiones están en manos del dramaturgo, ya que los usos que se den en un cambio de espacio específico apuntan a la progresión de la acción que se está sosteniendo entre los nudos. Entonces será responsabilidad del dramaturgo hacer que la presentación de ese conflicto se cumpla tal como anuncia la novela narrativa, o bien, decida experimentar para privilegiar la intención escénica de la obra. En cualquiera de los dos casos, el método sigue su funcionamiento pues no se han omitido elementos sin justificación.

Otra pregunta puede ser ¿qué sucede, por ejemplo, en una acción que conglera a veinte personajes? ¿se deben incluir estos en la enumeración de caracteres del guion? Esa decisión está respaldada bajo la noción de “privilegio” acuñada por Roland Barthes, donde la importancia del personaje se desplaza por la relación que producen sus acciones. De esta manera, existirán personajes que actúan directamente en la modificación del núcleo y otros que solo agregan tensión o relajación mediante su notación indicional. Así, los que colaboren hacia los núcleos estarán considerados en la enumeración de personajes, mientras que los que colaboren en lo indicional estarán en la descripción de escena.

En conclusión, el método de transposición cumple con un grado de equivalencia entre los textos que permite dar un veredicto sobre la calidad transpositiva de este. La aplicación teórica que se ha sostenido a lo largo de este capítulo, supone una profunda colaboración hacia la realización de la dramaturgia en nuestro país. Diversas universidades nacionales ya han incluido en sus programas de estudio asignaturas de desarrollo dramático para estudiantes que no solamente estén relacionados con la actuación. Por otro lado, las instituciones culturales ofrecen periódicamente cursos de dramaturgia dictados por importantes expositores de la escena nacional e internacional. En los programas educativos, segundo medio aborda una unidad que completa la historia del teatro con actividades dramáticas. Por último, representantes como Cristóbal Pizarro, Marcelo Leonart, Nona Fernández, Carla Zúñiga, Mauricio Barría, Isidora Stevenson o Pablo Manzi son, desde la crítica teatral, la camada joven de nuevos escritores que

buscan consolidar esta actividad en un espacio que sea capaz de hablar por sí mismo. Un sueño que Alejandro Sieveking vislumbró como “un lugar para mostrar el talento que todos tienen”³³. En suma, la dramaturgia es una actividad creativa, disciplinaria e importante para el desarrollo escritural de toda persona que tenga por deseo contar una historia.

La verdadera intención de este método es demostrar la utilidad que posee para las artes escénicas y el mundo educativo. El teatro es una disciplina que cada vez invade de mayor manera las aulas de nuestro país, incluso se ha vuelto una herramienta para áreas que no son humanistas ¿están preparados los profesores de lenguaje (aquellos que están más cerca de la dramaturgia) para enseñar y ejercer una didáctica del teatro, y específicamente, una sistematización metodológica centrada en la escritura del texto dramático? En el próximo capítulo, se utilizará este método para el análisis de la obra *La Reja* (2015) y demostrar cómo esta obra narrativa es transportada definitivamente al guion teatral.

³³ Entrevista realizada por la Municipalidad de Maipú el 6 de febrero del año 2017.

Capítulo 2: Análisis dramático de *La Reja* (2015)

§ Presentación de la obra y justificación

La obra *La Reja* (2015) del escritor Jaime Galgani resume su definición en lo que el crítico literario Eddie Morales Piña³⁴ (1953) señaló como “la hermosa historia de una reja encerrada en una parábola”. Una lectura que, en apariencia, pertenece a la categoría infanto-juvenil, pero contiene una enseñanza clara a personas de diferentes edades. Justamente, ese fenómeno de “parábola”, será aquello que suponga mayor desafío para efectos de este análisis, ya que el propósito fundamental al transponer una obra, no radica solo en comprender las equivalencias estructurales, sino también en utilizar la técnica adecuada para conservar su contenido.

Morales Piña señala otro aspecto importante: “la frontera entre novela y cuento que existe en esta obra”. Esto corresponde a esa sensación de hibridez que se puede percibir en la lectura, entre los elementos rigurosos y estructurales de una novela clásica y, al mismo tiempo, el lenguaje sencillo, directo y amigable de un cuento infantil.

Apoiada por el Fondo del Libro y la Lectura del año 2015 y siendo su cuna la editorial Ceibo, *La Reja* ve la luz como una obra que posee gran potencial para posicionarse dentro del canon literario chileno reciente. Las ilustraciones de Patricio Roco que, sin lugar a duda, potencian la imaginación y colaboran a mejorar la estética del libro, también permiten dar cuenta de una lectura fresca, sencilla, ágil y totalmente contingente a esta sociedad.

Finalmente, cabe señalar un último y gran aspecto: su valor pedagógico. La novela muestra una profunda intención educativa, intentando sensibilizar al lector sobre las problemáticas que conllevan las injusticias sociales en Chile. La reja —protagonista de la historia— en un camino repleto de dificultades, pasa de vivir del mundo de las apariencias al de las utilidades donde aprenderá verdaderas lecciones de vida. El mismo autor define su libro como “una novela para adultos, disfrazada de novela infantil, porque tiene distintas temáticas de carácter social, afectivo, estético, que van atravesando por una historia que parece un poco más pueril, pero tiene su

³⁴ Entrevista extraída de <https://www.espacioregional.cl/2020/02/14/la-reja-de-jaime-galgani-una-parabola-por-eddie-morales-pina/>

trasfondo” (Galgani, 2015). Desde el punto de vista estructural, la obra cumple con un estilo prolijo y equilibrado, privilegia tanto el diálogo directo como la intimidad del pensamiento con el lector. El libro da cuenta de paisajes sencillos, sin ahondar en descripciones que, para el teatro, muchas veces podrían ser agotadoras e incomprensibles de emular. Lo más importante es que la disposición de los capítulos pone en evidencia cinco ambientes diferentes, lo que permite ordenar rápidamente y sin mucho esfuerzo un esquema escénico previo para vislumbrar un esqueleto dramático. Por último, cabe señalar que el análisis aquí presentado concibe un producto que se encuentra en el apéndice de este documento. Se recomienda la lectura de cada capítulo en relación con el guion terminado para vislumbrar la acción del análisis y comprobación final.

§ Primera transposición: La reja y el jardinero

Etapa de exploración

El primer capítulo de la novela presenta al personaje principal que corresponde a La Reja. A lo largo de estas líneas emergerán diferentes matices que componen su carácter y una forma muy particular de relacionarse con un jardinero. La voz narrativa que se presenta en el primer párrafo es de naturaleza extradiegética-homodiegética, es decir, una posición fuera de la historia y que no se involucra con los acontecimientos de la protagonista, dicha voz sabe todo sobre ella. Durante este primer episodio no existen diálogos indirectos, sino más bien una sucesión de descripciones psicológicas del personaje. Esto será importante, pues tendrán que ser consideradas a lo largo de todo el guion. Cabe señalar que, de igual importancia, será distinguir aquellas descripciones de lugar que estén presentes en la acción y aquellas que pertenezcan a un flashback o racconto. El primer momento de la obra se descompone en tres naturalezas: uno que habla sobre la historia de la reja, otro que describe físicamente a la reja y, por último, la primera acción que se notaría en escena, es decir, el primer nudo narrativo.

De esta manera, la primera aproximación a la historia y al personaje es la siguiente: “Esta era una reja que llevaba muchos años protegiendo una gran mansión que unos señores tenían junto a una de las principales avenidas de la parte alta de la ciudad”. (Galgani, 2015: p.9). Esto solo permite revelar un aporte al constructo psicológico del personaje, algo que Stanislavski llamó

“perspectiva de personajes en la interpretación”³⁵. Sin embargo, y dentro del mismo párrafo, existe un aporte complementario más importante: “Era una reja de solemne color negro que tenía, cada ciertos barrotes, una terminación muy elegante con grandes esferas doradas”. (p.9). Aquí existe una equivalencia al vestuario pero, no es suficiente, ya que a lo largo de la historia este irá cambiando, por lo tanto, su posición corresponde a la descripción de escena asociada a un indicio barthesiano de información explícita. Esta primera fase de exploración y acercamiento al texto permite sostener el motivo que sujeta a la protagonista en un espacio: servir a los dueños de casa mediante la apertura y cierre de la propiedad. Si se recuerda que la palabra “protagonista” en su etimología griega significa “el primero en luchar”, es decir, el primero en agonizar, sufrir en el combate (πρῶτος protos = primero; y ἀγωνιστής agonistís = luchador), sería factible sostener que, este primer motivo asociado a su función como objeto será lo que haga sufrir permanentemente a La Reja, —todos los capítulos centran sus motivaciones en este dilema— razón por la cuál este se transformará, gracias a su constancia, en el tema principal del libro o lo que, en otras palabras, Tomachevski llamó *leitmotiv*.

La enseñanza que contiene la obra ocurre en lo que Eddie Morales Piña definió asertivamente como: el trayecto de una protagonista que pasa de vivir del mundo de las apariencias al de las utilidades. Aquí yace el conflicto principal del personaje que se irá desarrollando mediante reflexiones motivadas principalmente por los lugares que habite y los personajes con los que interactue.

Para finalizar la exploración, la Reja se nos presenta como un objeto inamovible y que no todos pueden escuchar, es decir, lograr una comunicación con La Reja siempre será algo intencionado por quien desee entablar diálogo con ella. Por otro lado, el personaje carece de movimiento escénico, ya que este solo puede ser activado por otros personajes lo que permite la sensación que su destino jamás depende de ella, sino de quien la mueva. Estas dos características en conjunto establecen un personaje muy similar a la tragedia griega, un héroe que desfallece frente al destino de los dioses y que, por lo general, desconoce. Por otro lado, la descripción de espacios es sencilla, todo ocurre en el mismo lugar y no existe ninguna *res extensa*, además del jardinero, que active reacciones sobre la protagonista. Gran parte de las reflexiones que construye la Reja

³⁵ En su libro *La construcción del personaje* (2015) Stanislavski habla de los aportes de los cuales se nutre la psicología del personaje, uno de ellos es su historia de vida no presente en la acción dramática ni en el nudo narrativo, como el hecho de saber que la reja cuidaba una puerta por años.

son a partir de constructos imaginados o de experiencias previas que permiten dar cuenta de la personalidad del personaje. Por eso cabe preguntarse desde un inicio ¿cómo brindar de personalidad a un personaje inmóvil? Esto pone en evidencia la gran importancia que tendrán los parlamentos en el guion (ver Apéndice A) replicando exactamente lo que dice la novela y situándolos según su intención.

Etapas de recolección y articulación

Prosiguiendo con la lectura, comienza el primer momento donde existe una acción narrativa. Esta, más que un núcleo propiamente tal, nos advierte la motivación del personaje que prepara la primera escena, es decir, el personaje yace en el primer momento del guion con una razón que lo motiva:

Además, servía de soporte a una puerta más elegante aun, que se abría hacia ambos lados y que custodiaban dos guardias uniformados con trajes abotonados y gorras de servicio. Cuando llegaba el señor en su vehículo, ellos abrían la puerta al mismo tiempo y saludaban con una venia al chofer del auto y a su dueño que, probablemente, detrás de los vidrios empavonados, también los saludaba con una venia igual de solemne y distante. (Galgani, 2015 p.9)

Estos parajes que, generalmente y dependiendo del estilo, son anunciados desde una voz externa al relato—gramaticalmente en tercera persona— podrían ser omitidos si se tratara de una mera adaptación del relato. Sin embargo, el proceso de transposición da cuenta de un motivo que justifique tal omisión. En este caso, se presencia un elemento de indicio, lo que nos permite señalar que la acción en transición y que está conectando ambos nudos, no contempla a los guardias uniformados, ni al señor con su vehículo. Esto, según la teoría de Barthes expuesta anteriormente, por la incapacidad de modificar el nudo narrativo y la inexistencia de un actante que lleve sobre sus hombros la acción en dicho espacio. Por lo tanto, la equivalencia en el guion teatral al ser acciones incidentales, no podrán ser expuestas en función de un parlamento ni en una acción indicada en la acotación del personaje. La manera más apropiada es indicar a estos indicios en la descripción general de la escena.

Prosiguiendo, los aportes que nos entrega el tercer párrafo están asociados a contribuir con la apariencia del personaje, estos datos no presentan mayor modificación más adelante, ya que son analizados como un hábito de la protagonista. Sin embargo, el cuarto párrafo será el que integre

el primer diálogo de la novela, la transformación a un parlamento directo en escena y, al mismo tiempo, la presentación de los primeros dos actantes que generan un nudo, el primer nudo.

Y, como estaba acostumbrado a tener por compañía solo a árboles, flores, paisajes, piedras y, en este caso, a la reja negra y dorada, entonces había caído en la costumbre de hablar a solas con los que consideraba sus amigos. Al tiempo, por supuesto, llegó a entender lo que le respondían.

No es fácil -comentaba para sí el jardinero- entender el lenguaje de las flores y los árboles, y mucho más difícil incluso es el de las piedras y de la tierra. Sin embargo -agregaba- he alcanzado a comunicarme con los distintos seres de la naturaleza, porque todo lo que existe sobre la tierra tiene un sentimiento y en algún momento quiere expresarlo. Todo requiere de paciencia -se decía-. Si alguien no quiere hablar, basta que te sientes junto a él y alguna vez contará sus pensamientos -ejemplificaba-. Lo que no esperaba, sin embargo, era que alguna vez la misma reja la hablara.

- Me haces cosquillas, -escuchó que alguien le decía.
- ¿A quién? -respondió el jardinero.
- A mí, pues, ¿a quién va a ser? (p.12)

El nudo inicia con las palabras del jardinero hablando consigo mismo, un extenso monólogo que permite percibir acciones e información del entorno en el mismo parlamento —al más puro estilo shackesperiano—, es decir, la espacialidad. En el mismo diálogo, previo a la interrupción de la reja, el monólogo permite ver preocupaciones que sopesan en la consciencia del jardinero, expresando lo solo que se siente en el trabajo que realiza. Esta primera interacción entre el jardinero y la reja no solo suponen el primer encuentro entre dos actantes de la obra, considérese que la reja puede hablar, elemento que dota al personaje de un mundo fuera de lo común, es decir, la reja “parlante” es el primer momento donde el espectador podrá entender que el mundo presentado es fantástico y no una imitación de lo real, es decir, esta es la forma en que se presenta el concepto de verosimilitud. John Yorke en su libro *In to the Woods* (2015) habla sobre el hábito de usar personajes cercanos al espectador para introducirlos a un mundo fantástico. Por ejemplo, si el cuento de *Alicia en el país de las maravillas* (1865) de Lewis Carroll fuera el conejo quien conduce al lector al mundo fantástico desde el inicio, probablemente no se entendería nada de lo que está pasando, es decir, la presencia de Alicia es fundamental para conectar la

cotidianidad del espectador con el mundo que se está por mostrar, justamente, porque Alicia es humana.

Un segundo aspecto que plantea York está asociado a la bondad del personaje, usualmente aquellos actantes que son demasiado buenos suelen destruirse a sí mismos a lo largo de la historia, es decir, un personaje sin problemas, sin preocupaciones ni responsabilidades, puede generar una buena producción en la historia, pero con muy bajo drama.

En suma a estos dos aspectos, el jardinero sopesa preocupaciones y cumple todas las características que permiten insertarlo en un mundo verosímil, por lo tanto, no solo es un buen *dramatis personae* para comenzar una obra, sino además, un excelente puente para conectar al mundo cotidiano con el que se trabajará de aquí en adelante.

Esta primera interacción entre el jardinero y la reja ha de ser llevada al guion teatral respetando los diálogos de la novela, por lo tanto, la transposición de este espacio es evidente. Sin embargo, es importante advertir y no pasar por alto las acciones que se encuentran entre párrafos: “El jardinero le llevaba fotos de otras rejas [...] Un día, el jardinero llegó sin su delantal” (p. 18) acciones que tienen una implicancia escénica en comparación con otras que no, como por ejemplo: “Así fue cómo la reja comenzó a descubrir” (p. 18). Estos aspectos corresponden al ámbito del discurso, viéndose afectadas las formas comunicacionales que se desempeñan en los párrafos. Tanto el discurso como la temporalidad de este primer capítulo están sujetos a formas presentes y directas, es decir, el discurso concibe verbos sin acción dramática como el mencionado anteriormente y otros que sí la poseen.

Etapas de evaluación

Con respecto al primer capítulo se hallaron catorce párrafos con descripciones en primer y segundo grado, es decir, descripciones que modifican la apariencia escénica que está siendo utilizada y otras que psicologizan al personaje. También se transposicionaron treinta y nueve parlamentos efectivos a raíz de ocho nudos narrativos que se encontraban en transición, por lo tanto, el primer capítulo de la novela manifestó nueve situaciones consecutivas que ejercieron una función cardinal y seis situaciones con notación indicional. Este último aspecto fue desarrollado bajo indicaciones escénicas al principio de los actos como se ve a continuación:

Entrán dos guardias uniformados: GUARDIAS I y II, quienes abren una puerta en el medio del escenario, saludan cordialmente al SEÑOR DE LA CASA que lleva un bastón,

que pasa entre medio de ellos quitándose el sombrero. Salen todos de escena por la esta puerta. Luego, entra el JARDINERO a escena, viste una chupalla, una camisa escocesa roja, jeans y bototos café. Lleva puesto un delantal de trabajo. Barre en el escenario frente a LA REJA, haciendo gestos como si hablara consigo mismo. (ver apéndice A)

También fue posible constatar dos apartados indiciales más que se construyeron como acciones secundarias de relleno que permiten la transitoriedad temporal de la obra:

El JARDINERO comienza a entrar y salir de escena, acompañado con una música de piano que suena de fondo. Un cential cambia de color para simular que el día y la noche pasan rápidamente. En silencio y mientras el jardinero corta unos árboles, se ve a unos niños que juegan con LA REJA. Esta intenta moverse para comunicarse con ellos. Decepcionada al ver que no le entienden, baja su cuerpo y se oscurece. Los niños salen de escena al ritmo de la música. El JARDINERO deja lo que está haciendo, se sienta al lado de LA REJA para consolarla. Saca de su delantal algunas fotos que empieza a mostrarle. LA REJA, poco a poco, comienza a interesarse. La música va parando lentamente, el JARDINERO se saca su delantal y lo coloca en el brazo. (ver apéndice A)

§ Segunda transposición: La reja y el joven poeta

Etapa de exploración

En esta nueva fase del relato será posible contemplar una mayor cantidad de interacciones entre la protagonista y otros personajes. Téngase en consideración que, al existir una sola y clara protagonista, los nudos siempre estarán atados de una u otra manera a sus acciones. La reja sufre uno de los efectos más perjudiciales en su personalidad: los cambios de lugar. Esta usurpación de la espacialidad no es azarosa, ni para los efectos del guion ni para la constitución del personaje en sí. La transformación de las dimensiones dan cuenta de un cambio topológico, una forma diferente de situar a un personaje que, en primera instancia parecía estático. En la poética aristotélica, los cambios de espacios demandan un cambio de acto inmediatamente, por el hecho de que el tiempo es el modificado. Sin embargo, para efectos de la obra, la unidad cambia en función de las acciones y la relación con el tema del libro.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, este segundo capítulo incia con la transposición de los espacios, donde el primer motivo se genera en la acción de albañiles, arquitectos y mueblistas que visitan la propiedad para extraer a la reja. Esta será destinada al zoológico con la finalidad

de resguardar otro espacio. En esta transición existe un intercambio de diálogos entre tres ingenieros, esta interacción que solo contribuye como un elemento indicional será llevado a la escena mediante la utilización de parlamentos por ser la única manera de conservar la intención de los personajes. Es decir que, si estos actantes fueran situados en la descripción de escena, se estaría perdiendo el parlamento explícito de los personajes. Por lo tanto, deben ser expuestos como parte de la escena.

Por otro lado, desde el sexto párrafo hacia delante el relato omnisciente cobra preponderancia en la descripción de ciertos paisajes y circunstancias, además de las emocionalidades que el personaje siente conforme a ellas. Estos espacios enriquecen y completan la escenografía, permitiendo distinguir matices de colores y artefactos que podrían ser utilizados. Por ejemplo:

Cuando llegó al zoológico, la dejaron en medio de una plaza desocupada, en el cruce de algunos caminos que subían y bajaban sobre un cerro cubierto de jaulas donde había animales de diverso tipo. Le alegró en parte saber que tendría varias rejas vecinas con las cuales podría conversar de vez en cuando, pero todavía estaba nerviosa por no saber realmente cuál sería su destino. (p. 23)

En esta cita se encuentra el nudo narrativo que inicia la secuencia central del segundo capítulo. La acción de “llegar” ubica inmediatamente al actante en un espacio y tiempo determinado. En este caso, la reja llega a un zoológico donde ocurrirán las primeras interacciones (relaciones) con otros personajes en escena. De este punto en adelante, la linealidad de la historia se torna difusa. Empiezan a aparecer diferentes momentos de información indicional como las divagaciones que la reja tiene consigo misma, pero además se devela la presencia de otros deuteragonistas que permitirán que la Reja tenga una mayor “movilidad” en sus interacciones, es decir, sus relaciones se complejizan y acrecientan, tanto en número como en profundidad. Esto demanda al dramaturgo considerar una alteridad que realmente invite al espectador a mantener la atención por los cambios que irá mostrando la protagonista. Considérese que desde este punto, la mentalidad de la Reja irá cambiando conforme hable con otras personas. Este principio que, pareciese ser obvio, es fundamental y marca una gran diferencia en la realización del teatro.

Etapas de recolección y articulación

Previamente a su llegada al zoológico, la Reja presencia un intercambio de palabras entre tres ingenieros. Estos, a simple vista, pudiesen formar parte de información indicional, pero esto no es así. La conversación que ellos sostienen pone en alerta a la Reja, esto permite desencadenar ciertos comportamientos que no serán visibles físicamente pero calarán hondo en la personalidad del personaje. Este intercambio dialógico es transcrito en el guion generando personajes tetragonistas (ver apéndice A) que darán paso a la construcción del segundo nudo. Es decir, en este segundo capítulo existen dos momentos consecutivos: el primero, que consta desde que La Reja se entera que será removida de sus cimientos para ser trasladada a otro lugar —en este trayecto ocurren diferentes reflexiones, interpretaciones y miramientos sobre el paisaje y su entorno— hasta que es instalada en el zoológico, y el segundo, que consta desde su primera interacción con los comentarios de las personas: “-Oh, —exclamaban los mayores— ¡qué jaula más distinguida tendrán los nuevos leones!” (p. 26) hasta sus últimas reflexiones con el personaje llamado Poeta.

Posterior a la fase introductoria de los ingenieros, este capítulo se divide en dos grandes momentos que concertan una función cardinal y otra catalítica: la primera yace en el episodio que la protagonista sostiene con un león y la otra, con un poeta. En estos momentos y de manera constante comienzan a vislumbrarse expresiones dicursivas como el hiperbatón “claro está” presedido de un conector adversativo o las exclamaciones poéticas “oh”. Todas estas expresiones muy propias de la fábula clásica. Asimismo, ya no se observan lo que Jhon Yorke denominó “pingponeo” en el diálogo, es decir, una sucesión de expresiones cortas que adquieren sentido conforme a la conversación y un contexto situado. En esta oportunidad se instalan verdaderos monólogos reflexivos centrados en cómo la sociedad del consumo y los sujetos de poder han subyugado cierto tipo de personajes metaforizados —un león enjaulado y un poeta expulsado ¿se puede pensar en mayor marginalidad que esa?— que realizan sus descargos desde su propia experiencia de vida.

Pero, una noche, cuando la luna se desplazaba lentamente con su redondez saliendo de los cerros y cubriendo la ciudad, escuchó al león que le hablaba en un largo monólogo. No miró hacia atrás; solo lo escuchó. Y ese monólogo era la queja más triste que había oído en su vida. (p.30)

La Reja, mediante estos monólogos, no solo compartirá esas vivencias, sino además la carga completa sobre una determinada forma de ver el mundo. Más allá de un queja —que por cierto lo es— son monólogos que autoconstruyen al personaje —nuevamente al estilo shackesperiano: el parlamento habla más del personaje que el narrador que está siendo utilizado—. Por lo tanto, el actante que se presenta construye su propio conflicto. Esto es determinante para vislumbrar los dos nudos centrales, pues, La Reja, al ser un objeto inmóvil, no supone un acción en escena, serán los parlamentos de los personajes los que pongan en marcha la historia. Esto lleva a sostener una afirmación muy importante: las acciones principales son de los deuteragonistas y no de La Reja, sin embargo, estas no pueden ser llevadas a cabo sin su presencia. En este punto puede observarse, de maner muy vívida, el principio de cooperación de personajes de Roland Barthes y la forma en que los núcleos van conformando verdaderas secuencias de acción en los diálogos.

Por último, cabe señalar un valor agregado: la reflexión que emite el león con respecto a la utilidad de La Reja. Como se dijo anteriormente, este será el *leitmotiv* a lo largo de toda la obra. El cambio progresivo que manifiesta la Reja —que va desde lo mucho que le importa su aparencia hasta su intriga por su verdadera utilidad— será fundamental para entender la complejidad en la psicología del personaje. Es importante mencionar que esta recurrencia permanente al cuestionamiento utilitario establece una dialéctica materialista —entendida desde una lectura marxista— para construir verdaderas preguntas existencialistas sartrianas como ¿por qué soy algo en vez de nada? Y esa profundida en perspectiva, sucede en la medida que este personaje es capaz darse cuenta que, justamente, es un ser entre la nada y aunque puede pensar un futuro al poseer “consciencia para sí”, está condenada a vivir sobre la “consciencia en sí” que la ata a su pasado³⁶. La Reja está condenada a soñar y recordar, sin poder actuar.

Ustedes las rejas son un invento que hizo el ser humano para dividir todo lo que le conviene que esté separado. Sirven para separar lo que es de unos de lo que es de otros, a los locos de los cuerdos, a los prisioneros de los libres. Con ustedes, hacen fronteras de países y de propiedades privadas. Ja, ja, ja. Una buena reja ahorra a los hombres usar

³⁶ La consciencia en sí y la consciencia para sí son dos nociones que ocupó Jean Paul Sartre en su texto *El ser y la nada* (1943) para explicar la constitución del sujeto y su pensamiento.

revólveres y fusiles. ¡Ay, cómo desearía un mundo donde no hubiera rejas como ustedes!
-suspiró el león mientras se tumbaba en el suelo-. (p.30)

Etapas de evaluación

El segundo capítulo consta de dos transiciones temporales: la primera está en el cambio de La Reja al zoológico —que además, supone un cambio espacial— luego, el tiempo que transcurrió entre el monólogo del león hasta que pintaron la reja y su primer encuentro con el poeta. Estos dos fenómenos son representados por sus cambios: el primero se percibe de forma física en el lugar, es decir, una transformación completa de la escenografía, y el segundo, la Reja pasa de ser un objeto elegante a uno atractivo, entendiendo esta diferencia por su nueva y colorida fachada.

Dejando claro estas decisiones que se encuentran en el apartado escenográfico del guion, se transponen los diálogos y momentos claves del capítulo. Reconociendo los indicios: trayecto pictórico en el camión, sensaciones provocadas por el diálogo entre los ingenieros, su afectación por las palabras del león al decirle “pedazo de fierro” y todo elemento que no conlleve una acción dramática supone alojarla en una acotación. La equivalencia dialógica se encuentra en tres momentos: el primer nudo que supone el traslado de la reja al zoológico, un momento de transición ubicado en el encuentro con el león y la historia con el poeta. Estas dos últimas son cardinales solo en función del primer nudo, ya que tanto la entrevista con el león como el encuentro con el poeta pueden intercambiar su temporalidad y no afecta al proto-nudo.

El guion constó de cuatro parlamentos ejecutados por tres ingenieros para introducir la escena. A su vez, se acoplaron cuatro personajes como objetos para generar un ambiente de hostigamiento a la protagonista. Todos ellos modificando el nudo inicial de la obra. Además, se observaron tres imágenes que modificaron o dieron instrucción compleja a la escena en el guion, lo que, en detalle, significó que no pudieron ser omitidos por la afectación que tendrían más adelante en los paisajes vistos desde el camión o la situación incómoda con el León. Finalmente, el guion consta de cuatro monólogos extensos, dos de ellos en la misma transición cardinal.

§ Tercera transposición: La reja, el Loco, el Filósofo y la Naturaleza

Etapa de exploración

Este último capítulo que se transpondrá permite hacer el primer quiebre de actos. No solo porque es el más extenso, abarcando más de un tercio de la novela y con una extensión sobre cuarenta hojas. También contribuye a un profundo cambio de espacio gracias a la presencia de dos dimensiones narrativas fuertemente marcadas: la del Loco y la del Filósofo.

En primer lugar, la Reja vuelve a tener un trágico cambio de ambiente, la protagonista reclama el inexistente aviso de su traslado y comienzan una serie de reflexiones que contribuyen a la caracterología del personaje. Aquí se vislumbra un ejemplo:

Después de un trayecto entre semáforos y avenidas, notó que los grandes edificios del centro se iban cambiando por bloques de departamentos de cuatro pisos, interrumpidos de vez en cuando por algunas plazas y parques que no tenían más que árboles desnutridos a los cuales parecía no llegarles agua sino muy a lo lejos. Más adelante, vio poblaciones de casas bajas de madera, irregulares, rodeadas apenas de pequeñas rejas de maderas, y flores tan raquílicas como los árboles que había visto. (p. 45)

Estas reflexiones permiten desarrollar una lectura sobre las diversas decepciones que va sufriendo la Reja, estas colaboran para que el personaje se vaya transformando poco a poco en uno más humilde que al inicio. La protagonista, gracias a estas circunstancias comienza a escuchar más que hablar, aprende a pedir disculpas y lo más importante: comprende —y cuestiona— su propia existencia. Para ejemplificarlo, existe un momento donde el Loco³⁷ realiza un fuerte cruzamiento entre el pasado de la protagonista y su situación actual, una vez que esta le ha preguntado, vanidosamente, si su belleza le parece tal: Ni siquiera puedo decir que fuera hermosa la reja que había en la inmensa casa donde vivía cuando niño. Era una reja negra con unas esferas doradas[...] (p. 51). Esta referencia es comprendida inmediatamente por la Reja, quien disimula este entendimiento para hacer más preguntas y saber la visión que otros tiene de ella.

³⁷ Este personaje no tiene nombre propiamente tal. Por lo tanto, se ha utilizado “Loco” debido a que el espacio que habita como paciente es el manicomio. La lectura del libro sugiere un personaje marginado de la sociedad y que, incluso, pareciera que la locura que posee no es tal. Sin embargo, para usar una identificación simple se ha utilizado el término “Loco”.

Y el hombre habló del mismo jardín que ella había rodeado y del mismo jardinero que la había cuidado. Entonces cayó en la cuenta de que la reja fúnebre de la que hablaba era ella misma y que él era uno de los niños que había vivido en la casona. Sintió humillación y tristeza al mismo tiempo. Humillación por saber que alguien pensaba eso de ella y tristeza por darse cuenta de que un niño tan rico, hijo de una familia tan poderosa, pudiera haber llegado a un manicomio. (p. 51-52)

Este tipo de sensaciones son fenómenos indicionales de aspecto implícito. El personaje interpelado jamás se enterará de este pasado compartido, tampoco modifica el núcleo precedente ni será necesario explicitar en el guion lo que sintió efectivamente. Esta lectura hablará por sí sola mediante las acciones y acomodación de los diálogos. Sin embargo, esta información será muy útil para posicionar estos elementos con dicha intención.

Avanzando con la lectura, llega el momento de conocer al filósofo, personaje perspicaz que utiliza un lenguaje complicado para dar a entender el sentido de “lo humano” a la Reja. Su elocuente presentación lleva a la protagonista a cuestionarse su propio espíritu ¿solo los seres humanos tienen alma? Una pregunta aristotélica que la protagonista intenta desentrañar. En estos espacios vemos a un personaje que ha sabido dejar la arrogancia en ciertas situaciones y con una disposición mucho más abierta a aprender. Se observa también, cómo La Reja endurece su carácter, las palabras que la insultan ya no le afectan del todo, prueba de ello es su capacidad por empatizar con el silencio del otro en el caso del loco, o en preguntar respetuosamente en el caso del filósofo.

En este punto se extinguen las indicaciones escénicas, el punto central está puesto en el encuentro de los personajes, lo que permite abrir nuevas posibilidades de interacción. Esto dificulta el análisis para vislumbrar las acciones que instalan los núcleos del relato. Por este motivo, desmenuzar el diálogo ha sido fundamental para marcar una clara diferencia entre las acciones que acota el personaje y las que pertenecen a la propia secuencia. El nudo escénico termina con las últimas palabras del filósofo, no se advierte —como en los otros casos— una salida intencionada del núcleo, simplemente existe una yuxtaposición de imagen. Así, se da paso a una transmutación de escenas que involucran ciertas conversaciones con animales (mariposa, gato, pájaro, etc.) y el retorno del Poeta y el Filósofo. Estas situaciones se entienden como núcleos secuenciales, es decir, para que el filósofo reapareciera, tendría que haber aparecido antes.

Cada núcleo es consecuencia del anterior y la gama de secuencias está ordenada según la acción que producen los diálogos y detallan las relaciones que va adquiriendo la Reja con ellos.

Finalmente, se advierten una serie de elementos que comienzan a suponer mayor complejidad: los usos de estilo indirecto libre que modifican núcleo aparecen por primera vez, existen dos párrafos indicionales explícitos que carecen de acción dramática y aumentan las instrucciones escenográficas complejas. Sin lugar a dudas, este es el capítulo más difícil.

Etapas de recolección y articulación

Una de las características más importantes de esta parte es que el paso del zoológico al manicomio produjo un quiebre de acto contundente³⁸. Esta segmentación, dada principalmente por el cambio de espacio e intencionalidad de las escenas, permite sostener que la protagonista ha mutado. Por lo tanto, el objeto de las diversas articulaciones que se hagan en el guion apuntarán a reflejar esos cambios de la forma más fidedigna posible.

Como se dijo anteriormente, este capítulo es el que supone mayor dificultad para un proceso de transposición, ya que existe mayor preponderancia por las funciones de naturaleza cardinal (acciones o secuencias abiertas), los fenómenos catalíticos se acotan —incluso a una sola palabra— y el hecho de que el personaje principal no realice acciones que marquen nudos claros en la descripción narrativa, sino a través del parlamento comienza a exigir al método más de la cuenta.

Para entregar una explicación y análisis claro de este capítulo, se hará una delimitación imaginaria supuesta por la presencia y ausencia de dos personajes: Loco y Filósofo. Si bien, Poeta también aparece, solo serán propiedades cardinales que le otorgará a ciertos núcleos, los cuáles terminarán con un relleno-catálisis.

Para empezar, las primeras aproximaciones que se encuentran en este capítulo son hacia el espacio, el personaje es posicionado como un indicio de información implícita que nos relata las sensaciones que podrían deducirse desde lo que la Reja observa en un nuevo trayecto hacia un nuevo lugar. Por otro lado, existen espacios de indicios informantes que relatan parte de la escenografía. Se debe analizar con detención estos apartados, ya que algunos están en transición de movimiento (pudiendo ser omitidos) y otros que no. Una vez que se contemplan los estáticos,

³⁸ Durante la recolección y articulación se aconseja la lectura del Apéndice B para mayor detalle.

se deben distinguir aquellos que tienen una relevancia en la escena —recuérdese el principio escénico de Tomachevski— y llevarlos a la descripción escenográfica.

Después de un trayecto entre semáforos y avenidas, notó que los grandes edificios del centro se iban cambiando por bloques de departamentos de cuatro pisos, interrumpidos de vez en cuando por algunas plazas y parques que no tenían más que árboles desnutridos a los cuales parecía no llegarles agua sino muy a lo lejos. Más adelante, vio poblaciones de casas bajas de madera, irregulares, rodeadas apenas de pequeñas rejas de maderas, y flores tan raquíticas como los árboles que había visto. Vio, en las esquinas, grupos de niños en calzoncillos que se bañaban con los chorros que saltaban de los grifos que usan los bomberos cuando hay incendios. Vio calles sin pavimentar y algunos sitios en descampado donde muchos parecían arrojar las basuras que salían de sus casas. (p. 45)

Todos los aspectos de lugar mencionados en este párrafo son de carácter transitorio, ya que la Reja participa solo como observadora. Tampoco ocurren acciones que modifiquen la catálisis inicial: un objeto es trasladado de un punto A a un punto B. Esto no cambiará si los edificios son más altos o bajos, o incluso si estos paisajes existieran o no. Lo que verdaderamente interconecta la secuencia son los puntos A y B, no el trayecto. Por lo tanto, en la proyección escénica se deben encontrar características de lugar que quedaron tras el término de la última secuencia y obedecer a un cambio coherente con el estado de la secuencia siguiente. El nuevo escenario es descrito por el mismo narrador mediante la comprensión del personaje de la siguiente manera:

Se demoraron pocos días en instalarla. Rodearon una parte del amplio patio con ella; en medio, había un árbol y una fuente que daba agua, además de algunos asientos repartidos en varias partes. Allí la reja tuvo que acostumbrarse de nuevo a vivir en un ambiente que no conocía, lo cual seguía incomodándola. (p. 48)

Así, se plantea el aporte escenográfico más concreto del manicomio. Cabe señalar que, anteriormente, se menciona este detalle, pero no con la suficiente especificidad: “Más tristeza tuvo cuando por fin se enteró del lugar donde la habían destinado. Nadie estaba contento en ese manicomio” (p. 46-47). Por último, los detalles escénicos quedan resueltos de la siguiente manera en el guion:

Se oscurece la escena. Nuevamente un grupo de personas que en sombra comienza a desarmar LA REJA, mientras de fondo se proyecta una cámara corredora con diferentes paisajes: villas, poblaciones, edificios. Silencio. Se aclara la escena y se observa un patio donde un grupo de personas caminan por ambos costados de LA REJA hablando solas. La gente se dispersa y solo queda uno mirándola fijamente. (Ver Apéndice B)

Luego, se encuentran indicaciones al vestuario, donde la Reja mantendrá sus colores por bajos presupuestos del manicomio. La lectura fluctúa en diversas informaciones extraescénicas que colaboran a la psicología de los personajes. De esta manera, se presenta el primer nudo que consiste en el acercamiento inadvertido de el Loco, personaje que, sin motivo ni presentación, se acerca para conversar con la Reja: “Fue el primero que se acercó a la reja, un día: -Lo malo -comenzó a hablar sin presentarse” [...] (p. 50). Este es el inicio de la acción dramática, situación que genera el avance del segundo acto. En este mismo espacio ocurre un fenómeno que no se había dado antes en toda la novela. El Loco cuenta una historia relacionada con el pasado de la Reja, una especie de flashback dentro de la historia mediante la utilización de una incipiente técnica de caja china, una historia dentro de la historia. Lo llamativo es que los diálogos de la novela, solo permiten ver el inicio del entrecruzamiento, ya que las reacciones solo estarán dadas por el mismo narrador.

Y el hombre habló del mismo jardín que ella había rodeado y del mismo jardinero que la había cuidado. Entonces cayó en la cuenta de que la reja fúnebre de la que hablaba era ella misma y que él era uno de los niños que había vivido en la casona. Sintió humillación y tristeza al mismo tiempo. (p. 51-52)

Esta diferencia, respetando el guion, se resuelve mediante la instrucción de la acotación. Se inserta la instrucción de una historia que está ocurriendo paralelo a lo que se cuenta, pero que el lector debe inferir mediante la pregunta ¿qué se habla del jardín y del jardinero? Eso jamás queda explicitado en el guion. Esta acción, al ser abierta, se categoriza como una catálisis, permitiendo el paso a un segundo núcleo donde esa interacción debe terminar. No mucho más adelante se encuentra un problema de similar naturaleza: el narrador instala un monólogo interior con un estilo directo. Esta enunciación es compleja, ya que al ser un pensamiento se pierde de vista la objetividad del entorno y, por lo tanto, no se tiene certeza de la naturaleza de

su función. Para solucionar este problema, se recurre a la instrucción que complementa la acción de “pensar” —inserta en el párrafo— y la forma en que se fusiona con el primer diálogo directo:

Pudiera haber llegado a un manicomio. ¡Dónde hemos venido a parar! -dijo para sí la reja-. ¡Tanta gloria y riqueza y ahora pobreza y enfermedad! –siguió lamentándose interiormente-. Luego, reponiéndose de sus sentimientos, retomó la conversación haciendo como que no se había reconocido en el relato del hombre de vidrio.

- Dime, entonces. ¿Cómo tú, si eras de una familia tan adinerada, pudiste terminar aquí? (p. 52)

De esta forma, el guion adapta este fenómeno de la siguiente manera:

LA REJA: Espera, (muy sorprendida)¿Dónde vivías cuando niño?

ESCENA II

Suena una fuerte música de piano desordenada. Las luces bajan un momento mientras se observa al LOCO mover la boca. (Ver Apéndice B)

La resolución dramática ha sido desobedecer la información sobre el jardín y el jardinero, utilizando la propiedad de indicio de información implícita. No se sabe exactamente qué dijo el Loco sobre el jardín y el jardinero, pero genera una sensación de identidad con la Reja. Esa sensación es la que inicia la secuencia, es decir, la acción pasa por el parlamento bajo el descubrimiento. Por lo tanto, se inicia una función cardinal que será introducida por la última pregunta del diálogo y, posteriormente, una ambientación musical (ver Apéndice B).

Prosiguiendo con la lectura, los diálogos se vuelven más extensos, se profundiza en la forma que los demás seres inanimados pueden ser capaces de reflejar quienes son los seres humanos. Se añaden indicaciones de efecto y vestuario para el brillo generado en el Loco y los paisajes nocturnos donde se desarrollan las diferentes situaciones.

Posteriormente, se inicia un segundo momento que, probablemente, es el que ha supuesto mayor profundidad de aplicación en el método. El encuentro con el Filósofo se compone de tres partes: la primera es el encuentro propiamente tal, luego existe una etapa de transición donde incluso se ve inmerso el Poeta y, finalmente, un último encuentro con el Filósofo y un Canario. En este punto, entendiendo la noción de Barthes sobre cómo las secuencias se relacionan, los personajes que activan y desactivan secuencia son importantes en la medida que modifican su

núcleo anterior. Por eso, el momento donde aparece el Poeta intenta modificar el núcleo conocido en el acto uno, motivo que impulsa una actividad simultánea de cooperación en el tránsito del núcleo que se está desarrollando, es decir, se vuelve a la noción de que los nudos no son lineales, sino más bien risomáticos.

Este espacio se activa con la acción en el diálogo del personaje, destáquese que no es una acción física, el libro no señala la entrada del personaje, solo es posible darse cuenta mediante la descripción del diálogo narrativo que el personaje simplemente está, lo que permite al dramaturgo agregar la entrada escénica, ya que solo conocemos de este procedimiento que, anteriormente, el filósofo no estaba: “-Ah, ese pensamiento que tienes es muy real, le dijo un hombre con el que jamás había hablado la reja” (p. 59). En consecuencia, la transcripción solo señala la entrada del personaje (ver Apéndice B).

En estos momentos episódicos con el Filósofo, la Reja es invitada a cuestionar su realidad utilitaria, ya no solamente desde lo que significa el ser humano, sino más bien desde un fenómeno entendido —gracias a Heidegger— como la morada del ser³⁹. Mediante el lenguaje, se genera un cuestionamiento para saber si la reja habita en él o no; y el lenguaje, que solo sabe hablar de sí mismo, excluye a todo agente que no habite sus dominios. La corriente cinematográfica norteamericana de los años sesenta —plantea Mackee (2016)— buscaba exponer la contradicción de los personajes mediante una pregunta, esta inmediatamente pone en conflicto al objeto narrativo y permite que se develen sus vulnerabilidades. Así, la Reja, con respecto al lenguaje plantea: “-Y si no tenemos lenguaje, entonces, ¿cómo podemos comunicarnos tú y yo?” (p. 61) permitiendo ser respondida por el Filósofo aludiendo a la comprensión. Esto nos presenta una nueva transformación del personaje como un ser crítico sobre su ser y dotado de ciertas cualidades que solo algunos pueden comprender. Eso configura al Filósofo como alguien especial, entregando al espectador un deseo por querer comprenderla también. Estas subjetividades dichas, permiten desarrollar la psicología del personaje en el guion, permitiendo entregar tonalidades mediante la descripción de escena y el destacamiento de espacios claves en el relato narrativo. De esta manera, señalar el aparte interior previo a la

³⁹ Aforismo de Martín Heidegger en su texto *Ser y tiempo* (1927) donde retoma la pregunta ontológica sobre el ser y su relación con el lenguaje.

aparición del filósofo o mostrar la agresividad de los pacientes, ponen en evidencia las interacciones de la protagonista con su entorno y permiten entregar fidelidad al texto.

Terminado este apartado, empieza una situación con algunos personajes ajenos a la Reja, este espacio conforma un nudo narrativo autónomo y suficiente. Por lo tanto, está clasificado como un relleno catalítico, al suponer un momento que nace desde el nudo primo pero no resuelve ninguna acción. Este momento se caracteriza por la conversación que la protagonista sostiene con una Mariposa y una Muralla. Nuevamente existen enseñanzas que colaboran al conflicto de la Reja sobre su utilidad. La Mariposa realiza una crítica hacia los seres vivos mediante la articulación de parlamentos, la novela no entrega ningún detalle sobre lo que hace la Mariposa, por lo que el desarrollo del personaje está sujeto solo a lo que dice. De esta manera, este agente carga la enseñanza del movimiento, permitiendo a la Reja resolver su conflicto sobre aquello que permanece “estático”: “Y, ya sabes, los seres movibles, como los insectos y las aves, necesitamos que haya cosas que no se muevan para no equivocarnos cuando volvamos a casa (p. 64)”.

Ya se hizo notar en la escena del zoológico que los objetos tienen la capacidad de interactuar entre ellos y comunicarse, por lo tanto, la Muralla, ya no posee extrañamiento para el espectador, ya forma parte de la verosimilitud del espacio y del mundo contado. La Muralla le ayuda a resolver otro conflicto con respecto a la esencia de su utilidad, le permite descartar una inquietud que se conoció con el jardinero: “las rejas solo sirven para dividir”. Este motivo funciona de forma catalítica, tuvo su repercusión en el segundo acto, entrando para modificar un aspecto conocido en el primer nudo, por eso cabe preguntarse ¿tendría el mismo sentido, conocer esta enseñanza sin el conflicto planteado por el jardinero? La respuesta es claramente negativa. Finalmente, estos encuentros los cierra la presencia del Filósofo, quien entra a hacer una especie de conclusión entre los planteamientos de la Mariposa y la Muralla. Nunca se muestra explícitamente que las escenas de estos personajes y la nueva entrada del Filósofo estén conectadas, pero sí ha de suponerse que, en su motivo, los diálogos están interconectados bajo el mismo tema. Es decir, no tienen sentido las conclusiones del Filósofo, sin los cuestionamientos que hicieron la Muralla y la Mariposa previamente.

Terminado este episodio se vuelve a generar el mismo fenómeno y, esta vez, con aportes complementarios a la escenografía. Aparece un gran patio que ha sido considerado al inicio del

acto, un patio del que la Reja no se había percatado. Ahí reconoce a un joven (acción escénica) al que le hace señas —“La reja comenzó a agitarse un poco para producir algún ruido” (p. 67) — para captar su atención e iniciar una conversación. Aquí se advierte el inicio del núcleo, la acción que pone en funcionamiento el relato: “Sin embargo, grande fue la sorpresa de la reja cuando vio, en el gran patio, donde no se paseaban los enfermos agresivos, a un joven sentado junto a un árbol” (p. 67) (ver Apéndice B). Las escenas se articulan bajo un nuevo problema donde la Reja será la deuteragonista. Si bien el núcleo es activado por la Reja, será el Poeta quien realice la acción dramática: él posee un problema que debe solucionar, recibe el consejo de la Reja, actúa en respuesta a la oferta de Don Ernesto y se marcha con una valiosa lección. Por eso, hasta antes del reconocimiento de la reja a este individuo, solo se está presenciando la continuación de una secuencia anterior. Sin embargo, al momento que el Poeta cuenta su historia de amor, inmediatamente se observa la aparición de un relleno indicional de características mixtas (explícito e implícito).

Este nudo es autónomo, puede omitirse al tratarse de la historia del Poeta, pero la apertura y clausura en la conversación con la Reja implican un contenido coherente. De esta manera, existe información previa que no se aborda en el guion. La historia de Don Ernesto, en función descriptiva, se adjunta en la descripción de personajes, su historia como charlatán queda, nuevamente, puesta en evidencia en los mismos diálogos y las acciones que toma en escena señaladas en el mismo libro. En ningún momento la escritura descriptiva de Don Ernesto supone una contradicción con su actuar, aquello que facilita el desarrollo del personaje mediante su relación antagónica. Este momento es una escena en su forma completa, cuyo nudo empieza con la visita de Don Ernesto y su equipo de televisión. Este momento se lleva a cabo durante el día, existiendo un cambio de temporalidad brusco (el encuentro con el Poeta sucede de noche) por lo que se sugiere insertar esta escena en el mismo espacio dentro de una zona iluminada (ver Apéndice B). Otro detalle es que la conversación inicia con la respuesta del Poeta a la oferta de Don Ernesto, cuestión que ha sido generada desde el párrafo antecesor en un espacio descriptivo:

Lo curioso de esta situación es que hasta Don Ernesto, conocido animador de Televisión y muy generoso con los pobres, los animales y los lunáticos, supo que en el sanatorio había un loco que cantaba hermosas canciones de amor. Llevó todo su equipo de cámaras, luces y músicos para animar un programa que pensó que tendría mucho éxito. Y le

prometió al poeta que le compraría un pasaje a España con todos los gastos pagados para que fuera a buscar a la mujer de sus sueños. Y, además, le dijo que podría cubrir la exclusiva y llevar su equipo de transmisión a España para televisar el ansiado encuentro. Don Ernesto incluso ofreció al joven poeta la posibilidad de convencer a los padres de la niña para que aceptaran su amor. Le dijo que él era una persona muy influyente en el país y que todo lo que se proponía lo conseguía. Le dijo, además, que para él no había rejas que le impidieran llegar a ninguna parte, ni candados que no pudiera abrir, ni fronteras que no pudiera atravesar. Y toda esta conversación la tuvo delante de muchas otras personas, para que todos corroboraran lo bueno que es Don Ernesto. (p. 73)

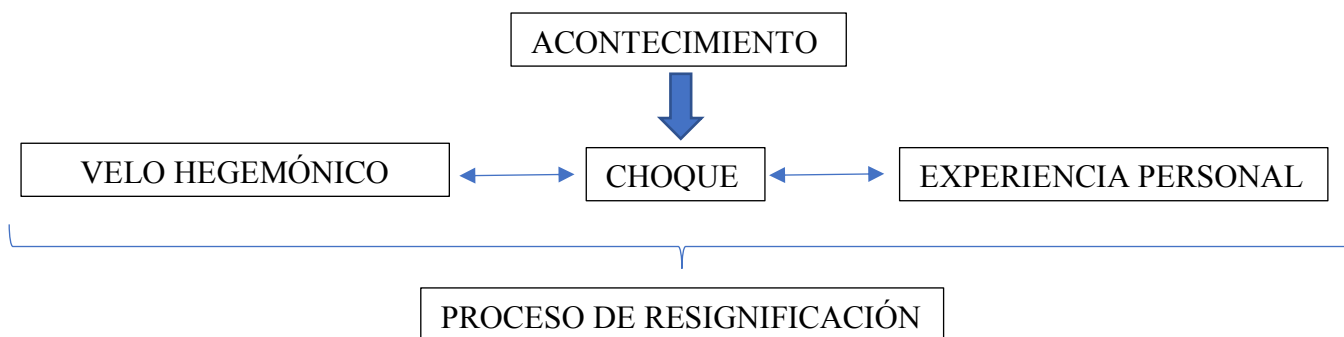
Esta colaboración, sumada al parlamento del Poeta, conforma el primer momento en escena (ver Apéndice B) donde se genera esta interacción mediante una serie de señales anunciadas previamente hasta la respuesta a la famosa oferta.

Posterior a ello, se sitúa un espacio con mayor movilidad escénica y, por ende, clara acción dramática. Ambos personajes en interacción son de naturaleza dinámica, seres humanos que muestran expresividad en los diálogos y cuerpo. Por este motivo, existirán cambios de aspecto más marcados y notorios en ausencia de diálogo, es decir, la acotación toma mayor relevancia. La furia de Don Ernesto, la audacia del Poeta y las diversas variantes de estas conductas especificadas en la novela son insertadas entre paréntesis para justificarlas en el guion (ver Apéndice B). Este es el único espacio donde el protagonismo de la Reja ha sido emplazado por este pequeño pleito entre la cosmovisión del Poeta y las brillantes tentaciones de Don Ernesto —cual si fuera Jesús y Satanás en el desierto—, el primero termina imponiéndose firme frente a las interpelaciones del antagonista volviendo al yugo del consejo de su amiga la Reja. A este punto llega la hora de despedir al Poeta, la separación con el tronco vertical de la historia. Este momento resulta interesante por el proceso de resignificación con respecto a un hecho anterior. La palabra “pedazo de fierro” toma un nuevo sentido en la protagonista. Lucas Rimoldi, académico argentino, en su artículo “El concepto de resignificación como aporte a la teoría de la adaptación teatral” (2012) genera una discusión muy importante sobre cómo los elementos internos del teatro son resignificados según la intención del autor y el contexto situado en que se desenvuelve. Desde la perspectiva de Rimoldi, los procesos culturales internos de una obra teatral nacen, en primera instancia, dentro de la misma. Por lo tanto, la interpretación que entrega la Reja sobre aquello que la hizo sentir mal en un principio, ahora y gracias al poeta, vuelve a

tener un significado que la ayuda a sobreponerse de ese mismo prejuicio, es decir, el problema de la obra es superado en la misma obra.

- Es increíble que un ser como yo, con corazón de hierro, y a mis años, pareciera tener ganas de llorar. ¿Será que por haber visto tantas cosas en mi vida me pasa esto?
- Pero eso habla bien de ti, -dijo el poeta-. Quiere decir que los buenos sentimientos pueden hasta ablandar un pedazo de hierro. Y habla mal de los hombres que ni siquiera se conmueven con el dolor ajeno. La reja recordó cuando el león le dijo que era un “pedazo de hierro”. (p. 76)

Esta superación a través de la resignificación será un elemento permanente a lo largo de toda la obra. Rimoldi no hace referencia a la multidimensionalidad del texto planteada por Barthes o la intertextualidad de la escritura iniciada por Genette. Para el teatro, el proceso de resignificación es posiblemente el fenómeno semántico más importante. Pablo Manzi y Andreina Olivari, fundadores de la compañía chilena Bonobo y actuales docentes de la Universidad de Chile, investigan este fenómeno mediante un esquema puntual de dramaturgia⁴⁰:



Utilizando este esquema existe una experiencia personal que activa los prejuicios de la Reja en su conversación con el León. Ella se siente ofendida cuando le dicen “pedazo de hierro” porque sabe la intención y lo que aquello significa. Todo ello enmarcado en una convención social dictada por el ambiente donde se desenvolvía. Sin embargo, al expandir su experiencia personal y en un contexto situado totalmente distinto, la Reja es capaz de romper ese velo hegemónico que sopesaba en la oración para situarlo en un nuevo velo de significados.

Finalmente, tras la salida del Poeta del relato, consta el último momento del capítulo. El encuentro con Don Gato, personaje doméstico de la novela que, mediante su perspicacia con la

⁴⁰ Experiencia extraída del diplomado de dramaturgia de la Universidad de Chile.

palabra, construye una crítica sobre el comportamiento de la humanidad. Este es un encuentro bastante breve y se posiciona en la categoría de información indicional de carácter explícito. Este momento está dotado de autonomía, permitiendo la libertad de situarlo en el momento que el dramaturgo estime conveniente. Por este motivo, se advierten cinco parlamentos en ejecución con escasa acción escénica. Esta situación supone un cierre apropiado de baja tensión al episodio anteriormente vivido para avanzar hacia la última instancia protagonizada por el Filósofo y el Canario. Este momento es aún más breve que el anterior, pero sobrecargado con más acción dramática. Gran parte de las acciones de los personajes está detallada en los párrafos descriptivos de la narración: los gestos del Filósofo o el movimiento del Canario. Además, contribuyen significativamente a la psicología del personaje, lo que en las artes escénicas se denomina “desarrollo de carácter”, ya que muchas de las reflexiones que sostenga la Reja en su mente serán traducidas en el parlamento a través de una determinada prosodia.

Este último punto cierra el análisis de este apartado. Existe un punto vocal que atraviesa cada uno de los episodios. La intensidad, el ritmo, evitar el furcio, la corrección idiomática o la intención vocal son elementos que efectivamente están presentes en el parlamento y que, su buena ejecución, permitirán observar con mayor fidelidad la obra transposicionada. Si bien, estos elementos son totalmente extra-literarios debido a que todo texto dramático concibe una proyección escénica es absolutamente pertinente recordarlo.

Etapa de evaluación

Como proceso final de evaluación téngase en cuenta que este ha sido el capítulo que supuso mayor dificultad para el método de transposición. El acto completo está compuesto por un número de nueve escenas y que produjeron más de setenta y cinco parlamentos. Existieron nueve monólogos extensos transcritos, con cuatro instrucciones escénicas nuevas y de alta relevancia. El episodio del Loco demandó un quiebre escénico, teniendo que desarrollar dos escenas con diez y siete parlamentos cada una. El punto de mayor controversia estuvo en la transición de las conversaciones de la Mariposa y la Muralla hacia el episodio del Poeta. Existieron doce fenómenos indicionales de carácter implícito que tuvieron que ser señalados en la descripciones de escena. Tres cierres de núcleo fueron indicados gracias a la acotación por considerarse verdaderamente imprescindibles. En suma, cada aspecto de la novela fue abordado por la transposición, incluso, haciéndose cargo de la parte más complicada que fue la forma de

llevar a escena la acción previa de Don Ernesto en el sanatorio. Diálogos que no están expuestos de forma literal en la novela y que, por lo tanto, no podrían ser emulados como parlamento. Esto fue resuelto mediante una instrucción escénica de carácter ambiental que está tanto en la novela como en el guion (ver Apéndice B).

De esta manera, la evaluación de estos tres capítulos supone un índice de satisfacción completa. Se advierte un respeto a la escritura de la obra prima, evitando la adhesión de elementos fuera del relato o que distorsionen aquello que la novela esculpió en sus hojas.

Conclusiones

A lo largo de esta experiencia se enriquecieron los procesos relacionados con la escritura y la forma de concebir la estructura dramática. Desde la confección del marco teórico existió una verdadera experiencia de lectura crítica, poniendo en tensión diferentes tipos de pensamiento con respecto al mismo fenómeno. En primera instancia, descubrir y profundizar la teoría de Boris Tomachevski no solo permitió comprender en detalle sus ideas sobre la estructura del relato, también se analizó su adelantado pensamiento sobre la forma dramática y las maneras de concebir una historia. Una metodología que permitió conocer las inquietudes del autor sobre algo tan esencial como es la manera en que se cuentan las cosas. Luego, la presencia de Roland Barthes supuso comenzar a pavimentar rutas que Tomachevski no había trabajado. La multidimensionalidad del texto permitió destruir definitivamente la linealidad de los acontecimientos que muchos críticos tenían hasta entonces, abordar la profundidad del conflicto desde la constitución del núcleo como un verdadero movimiento de traslación que es capaz de otorgar vida. Infinitos son los relatos, pues las historias jamás acabarán, estas nociones barthesianas llevaron a dialogar las estructuras del relato con la propiedad orgánica del teatro, el arte está vivo. Mackee ya lo decía, la innovación no está en la experiencia sino en la vereda desde la cual se le mire.

Complementar esta investigación con la visión de José Sanchis Sinisterra y la actual escena de estudios chilenos no solo enriqueció el punto de vista; también propuso grandes desafíos respecto a nuestra actualidad. La disciplina de la dramaturgia ha sido construida durante mucho tiempo desde una noción casi intuitiva; solo hoy han surgido agrupaciones que plantean una preocupación por pensar la escritura del teatro. Mackee ya lo mencionaba, la escritura del teatro puede llegar a ser tan o más difícil que escribir una sinfonía o un ejemplar novelesco. La dramaturgia no se ejerce desde la experiencia, no se trata de contar la vida del autor (que muchas veces suele ser inevitable). Jean Anouilh, escritor francés de mediados de los 50 sostenía: “la ficción da forma a la vida”⁴¹ y esta disciplina se nutre de las tensiones positivas y negativas que genera esa vida. Por lo tanto, negar la importancia del relato en nuestra existencia, además de ser una estupidez, invalida nuestra propia esencia de estar vivos; es una verdadera paradoja.

⁴¹ Rescatado del texto *El guion story: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones* (2016) de Robert Mackee pag. 13

Esto conllevó al último punto de esta tesis abordado desde el encuentro con la novela *La Reja* (2015). Elección que no ha sido azarosa por un montón de motivos que cruzan desde su estructura hasta su contenido. Previo a la elección de esta novela, existió la evaluación de muchas otras que pudieran reflejar de mayor manera la noción “fabular”. Sin embargo, una obra de arte inexplorada y con un potencial pedagógico enorme significó mayor atracción para la decisión final. También es innegable mencionar la presencia de su autor en la guía de esta tesis, lo que permitió despejar dudas sobre procedimientos creativos, contrastar apreciaciones estéticas y valorar la obra desde el diálogo entre un escritor y su lector.

Finalmente, las últimas conclusiones de este trabajo están situadas en quien lea, estudie y aplique este método. Ya sea dramaturgo, escritor, profesor o del área que sea, este método supone un mapa de ruta para construir una transposición fidedigna de una obra fabular. Téngase en cuenta que todas las conclusiones vertidas en este espacio dan cuenta del gran respeto que se tiene por la obra *La Reja* y las teorías que desmontaron su relato. Cada autor revisado fue significativo para terminar concluyendo que la dramaturgia es una actividad absolutamente viva, dinámica y atractiva.

Dentro de sus proyecciones, cabe señalar que este método no ha agotado sus formas de aplicación, recién está comenzando ¿qué sucedería en otros formatos? Es posible imaginar la aplicación en la novela rusa decimonónica donde una de sus primordiales características es la descripción del espacio o la novela norteamericana de los sesenta que privilegiaba la acción por sobre toda otra forma narrativa ¿cómo se comportaría el método en estos textos? Por otro lado, no se deja de lado su implicancia en la escuela ¿qué metodologías lúdicas se podrían inventar para entregar este método en las aulas? Todas estas variantes abren más preguntas que respuestas, lo que motiva aún más por seguir investigando el campo de la dramaturgia en su relación con el teatro y la escuela. Esta disciplina sigue avanzando, esperando voluntariosamente que este método sea apropiado por jóvenes y adultos que quieran comprender la forma en que funcionan las historias y pierdan el miedo a explorarlas y desarmarlas como mejor les plazca.

Bibliografía

- Barthes, R.; Greimas, J.; Bremont, C.; Gritti, J.; Morin, V.; Metz, C.; Todorov & T.; Genette, G. (1970). *Análisis estructural del relato. Revista comunicaciones*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, R. (2002). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- Barthes, R. (2008). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Boal, A. (2013). *El arco iris del deseo*. Barcelona: Editorial Alba.
- Boal, A. (2013). *La preparación del director*. Barcelona: Editorial Alba.
- Boal, A. (2015). *Teatro del oprimido*. Buenos Aires: Interzona.
- Boal, A. (2015). *Juegos para actores y no actores*. Buenos Aires: Interzona.
- Brecht, B. (1963). *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: Editorial Rosa Blindada.
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.
- Brecht, B. (2012). *Teatro completo*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Brecht, B. (2016). *La opera de cuatro cuartos. Asunción y caída de la ciudad de Mahagonny. Vuelo sobre el océano. Pieza didáctica de Baden sobre el acuerdo. El consentidor y el disidentor: teatro completo 3*. Madrid: Alianza Editorial.
- Brecht, B. (2019). *Piezas en un acto: teatro completo 12*. Madrid: Alianza Editorial.
- Calderón de la Barca, P. (2007). *Los cabellos de Absalón*. Barcelona: Editorial Linkhua.
- Calderón de la Barca, P. (2015). *El gran teatro del mundo*. Santiago: Penguin Random House.
- Churchill, C. (2013). *Loves & Informations*. Londres: Royal Court.
- Díaz, J. & Genovese, C. (2011). *Manual de teatro escolar*. Santiago: Editorial Don Bosco EDEBÉ.
- De Molina, T. (2011). *La venganza de Tamar*. Barcelona: Editorial Linkhua.
- De Vega, L. (1998). *Fuenteovejuna*. Barcelona: Losada. Océano ediciones.
- Eines, J. y Mantavi, A. (2008). *Didáctica de la dramatización: el niño sabe lo que su cuerpo puede crear*. Barcelona: Gedisa Editorial.

- Esquilo. (2015). *Prometeo encadenado*. Santiago: Penguin Random House.
- Figuerola, S. y Larrain, J. (2017). *Espérame en el cielo, corazón. El melodrama en la escena chilena de los siglos XX-XXI*. Santiago: Editorial cuarto propio.
- Galgani, J. (2015). *La Reja*. Santiago: Ceibo ediciones.
- García Lorca, F. (2005). *La casa de Bernarda Alba*. Santiago: Zig-Zag editorial.
- Grass, M. (2011). *La investigación de los procesos teatrales: manual de uso*. Santiago: Frontera Sur Ediciones.
- Heidegger, M. (2005). *Ser y tiempo*. Santiago: Editorial Universitaria de Chile.
- Johnstone, K. (2008). *Impro. Improvisación y el teatro*. Santiago: Editorial Cuatro Vientos.
- Laban, R. (1978). *Danza Educativa Moderna*. Buenos Aires: Paidós.
- Kalmar, D. (2005). *Qué es la Expresión Corporal*. Buenos Aires: Lumen.
- Kane, S. (2006). *Ansia / 4.48 Psicosis*. Buenos Aires: Losada.
- Kurapel, A. (2010). *El actor performer*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Mckee, R. (2016). *El guion story: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Editorial Alba minus.
- Pinochet, V. (2019). *Imaginar la escena : antología de teatro chileno contemporáneo para jóvenes*. Santiago: Pehüen.
- Rimoldi, L. (2012). El concepto de resignificación como aporte a la teoría de adaptación teatral. *Revista Escena*, 35, 161-172.
- Sanchis, J. (2012). *Dramaturgia de textos dramáticos*. Ciudad real: Ñaque Editores.
- Sanchis, J. (2013). *Fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad de México: Editorial paso de gato.
- Sartre, J. (2016). *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.
- Sauquillo, J. (2017). *Michael Foucault: poder, saber y subjetivación*. Madrid: Alianza editorial.
- Sófocles (2005). *Edipo Rey*. Santiago: Penguin Random House.

- Stanislavski, C. (2015). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza editorial.
- Tessier, D. (1996). *Amor y humor del teatro memorias*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago.
- Todorov, T.; Jakobson, R.; Eichenbaum, B.; Shklovski, V.; Tinianov, I.; Brik, O.; Tomashevski, B. & Propp, V. (2012). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Obtenido de: https://read.amazon.com/kp/embed?asin=B079G6NM7F&preview=newtab&linkCode=kpe&ref_=cm_sw_r_kb_dp_NYmTEbZR4SJ6F
- Tomachevski, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.
- Varios autores. (2004). *Introducción a Bertolt Brecht*. Barcelona: Akal.
- Yorke, J. (2015). *In to the woods*. Nueva York: A privacy journey.

Apéndice A

LA REJA

Una transposición dramática de la novela original escrita por Jaime Galgani M.

<i>DRAMATIS PERSONAES:</i>	
LA REJA	Protagonista. Una reja con barrotes negros alargados y unas esferas doradas en su punta. Posteriormente cambiará a un aspecto más colorido.
JARDINERO	Deutoragonista. Presencia que inspire humildad. Se hace hincapié en el detalle de un delantal.
LEÓN	Deutoragonista. León que represente un orgullo herido.
LOCO	Deutoragonista. Personaje con una bata larga de paciente de manicomio. Se sugiere usar elementos reflectantes para generar brillo con efectos de iluminación altos.
POETA	Deutoragonista. Personaje con una vestimenta convencional, muestra respeto por lo clásico, coincidiendo con el lenguaje metafórico que utiliza.
FILÓSOFO	Deutoragonista. Vestimenta asociada a la formalidad y la educación. Refleja estudio y un comportamiento educado.
MURALLA	Deutoragonista. Construcción de una baja y angosta construcción amurallada.
MARIPOSA	Deutoragonista. Una mariposa de colores sobrios (azul, violeta, etc.) que revolotea cerca de la Reja.
DON ERNESTO	Deutoragonista. Tenida formal para un presentador de televisión: corbata, camisa, pantalón de tela y terno.
DON GATO	Deutoragonista. Emula la apariencia de un gato.
CANARIO	Tetragonista. Emula la apariencia de un canario.
EQUIPO DE TV	Tetragonista. Un grupo de tres personas con cámaras y micrófonos. Vestimenta informal.
SEÑOR DE LA CASA	Tetragonista. Vestimenta exigida con extrema formalidad, mostrando alta alcurnia.
GUARDIAS I, II	Tetragonista. Uniformados con trajes abotonados y una gorra de servicio.
INGENIEROS I, II y III	Tetragonista. Vestimenta semi formal, cargados de herramientas de ingeniería.
REJAS Z1, Z2 y Z3	Tetragonista. Tres jaulas de una apariencia opaca y desgastada. Debe generar contraste con la Reja.
LEONA	Tetragonista. Emula la apariencia de una leona.

La base completa del escenario se encuentra adornada con espacios verdes simulando arbustos. Un árbol grande se sitúa a un costado del lugar. Existen plantas con formas de cisnes, u otro animal sofisticado, simulando un jardín burgués. Al medio, LA REJA, representada como una reja solemne, de color negro, terminaciones muy elegantes con grandes esferas doradas. LA REJA estará situada en diferentes partes del escenario a lo largo de toda la obra y será representada con una *voz en off* femenina.

ACTO I

ESCENA I

Entran dos guardias uniformados: GUARDIAS I y II, quienes abren una puerta en el medio del escenario, saludan cordialmente al SEÑOR DE LA CASA que lleva un bastón, que pasa entre medio de ellos quitándose el sombrero. Salen todos de escena por la puerta. Luego, entra el JARDINERO a escena, viste una chupalla, una camisa escocesa roja, jeans y bototos café. Lleva puesto un delantal de trabajo. Barre en el escenario frente a LA REJA, haciendo gestos como si hablara consigo mismo.

JARDINERO: No es fácil entender el lenguaje de las flores y los árboles, y mucho más difícil incluso es el de las piedras y de la tierra. Sin embargo, he alcanzado a comunicarme con distintos seres de la naturaleza, porque todo lo que existe sobre la tierra tiene un sentimiento y en algún momento quiere expresarlo. (Saca un paño entre sus ropas empieza a sacudir el polvo de la reja). Todo requiere de paciencia. Si alguien no quiere hablar, basta que te sientes junto a él y alguna vez contará sus pensamientos.

LA REJA: ¡Me haces cosquillas!

JARDINERO: (mirando desconcertado hacia todos lados) ¿A quién? ¿Quién ha dicho eso?

LA REJA: A mí, pues ¿a quién va a ser?

El JARDINERO se sorprende al escuchar la reja, se mueve hacia todos lados tratando de descubrir de dónde proviene la voz hasta que finalmente mira a LA REJA.

JARDINERO: Vaya, vaya. Tú hablas.

LA REJA: ¿Imaginas acaso que una reja como yo no tenía esa capacidad que solo los hombres creen tener? Pues, no te ofendas, pero he vivido en este barrio muchos más años de los que tú has estado trabajando aquí y, por lo tanto, he visto tantas cosas que podría contarlas una a una, sin cansarme. Sin embargo, una reja crecida en un barrio como este tiene que guardar su compostura y no perder el tiempo con cualquiera.

JARDINERO: (*aparte*) ¿Qué se cree esta reja de porquería?

El JARDINERO pasea un momento pensativo y resuelve.

JARDINERO: Déjame hacerte una pregunta ¿cómo puedes decir que has crecido en este barrio? ¿Acaso las rejas de fierro crecen como los hombres y los animales?

LA REJA: Debería pensar que eres un poco estúpido ¿Acaso no has oído hablar de que existe el lenguaje figurado?

JARDINERO: Bueno, bueno, veo que estás irritable hoy día. Es que pensé que habías crecido como las flores, y que al principio eras una reja pequeñita y que el jardinero de entonces te regaba todos los días y te echaba abonos de minerales para que crecieras fuerte y sólida (ríe).

El JARDINERO toma sus utensilios de jardinería y comienza trabajar en la tierra.

LA REJA: (*en voz baja y mirando al público*) Es increíble cómo creen los hombres que solo ellos tienen sentimientos.

JARDINERO: (*alertándose*) ¡¿Dijiste algo?!

LA REJA: Nada, solo comentaba para mis adentros sobre tu trabajo y me preguntaba ¿qué idea tienen ustedes los hombres de nosotras las rejas?

JARDINERO: Bueno, las cosas que me preguntas ¿qué idea vamos a tener? Ninguna, claro. Se tienen ideas sobre las personas, sobre las mujeres, los niños. Pero uno no tiene ideas sobre las cosas o las piedras, o las rejas que se parecen mucho a las piedras.

LA REJA: (*con voz ofendida*) ¡Ay! Eso que dices me hiera un poco. Yo pensé que me ibas a decir algo así como: hay rejas y rejas, unas grandes, otras pequeñas; unas lindas y otras feas...

JARDINERO: (*interrumpiendo*) ah y seguro creías que iba a decir que tú eres la reja más grande, más linda y más distinguida que he visto.

LA REJA: Eres un jardinero demasiado burlón y poco respetuoso. ¿Sabías que estoy aquí desde el siglo XIX y que una de las familias más distinguidas, cuyos ascendientes se remontaban a la época de la Colonia y que pertenecían a la aristocracia castellano vasca, me puso aquí?

JARDINERO: (*imitando a un bufón y haciendo una reverencia*) Mira, no lo sabía, pero desde ahora lo voy a tener muy en cuenta cada vez que me dirija a su majestad.

JARDINERO: (*continúa trabajando y adornando el jardín, de pronto levanta la cabeza y mira a LA REJA, tras una pausa finalmente habla*) Bueno, te voy a contar que, en la población donde vivo, no hay rejas como aquí. Allí solo hay unas barandas de madera, bajas y pobres que no sirven para detener ni siquiera a los ladrones. Hay algunos que han ganado dinero vendiendo drogas o teniendo éxito en sus negocios, y han instalado unas rejas inmensas en sus pequeñas casa. En realidad, ahí se ven ridículas. Y también te puedo contar que varios de mis vecinos trabajan en estos mismos barrios y cuidan rejas solemnes y antiguas, llenas de orgullo y de esplendor. Pero casi estoy seguro de que ninguna de ellas es tan hermosa y señorial como tú.

LA REJA: (*conmovida y apartando su molestia*) ¿Lo dices de verdad o solo para congraciarte conmigo?

JARDINERO: De verdad lo digo, de verdad. Es más, cualquier día de estos pediré fotografías a mis vecinos jardineros para mostarte cómo son las otras rejas...

LA REJA: (*interrumpiendo al jardinero*) No sabes cómo me alegras. Tú debes saber que toda dama necesita escuchar palabras elogiosas de vez en cuando.

JARDINERO: Ya lo creo. Yo también me preocupo de decirle a mi mujer cosas lindas todos los días. Así ella me espera con la cara sonriente, con el pelo arreglado y con la comida calentita. Sin embargo, debo ser sincero contigo y decirte algunas cosas.

LA REJA: (*se mueve de lado a lado haciendo sonar los fierros*) Ay, me estás poniendo nerviosa ¿de qué se trata?

JARDINERO: Bueno, bueno. En realidad, aunque seas una dama, y aunque seas hermosa y señorial, en general los hombres no tenemos buenas ideas sobre las rejas.

LA REJA: Ah, o sea que sí tienen ideas sobre nosotras.

JARDINERO: Sí, tienes razón. Tenemos ideas. Y no son como las ideas que tenemos de una flor, que nos da alegría con su color y su perfume; ni tampoco como la que tenemos sobre los perritos que mueven la cola cuando llegamos a casa o los gatos que ronronean cuando los acariciamos; ni tampoco como la idea que tenemos de los árboles que nos dan sombra en verano y nos protegen del frío en invierno; ni menos con la idea que tenemos del agua que corre por los ríos que cae cuando llueve regando los frutos y los prados...

LA REJA: (*interrumpiendo bruscamente*) Ya, ya. Basta de enumeraciones tan prolongadas. Lo que me interesa saber es qué idea tienen sobre nosotras las rejas.

JARDINERO: (*algo tímido*) Pues, si te soy sincero, tenemos ideas muy malas sobre ustedes. Tú piensas que eres linda, pero no te tienen aquí por eso, sino para proteger las riquezas del dueño de esta casa. Te tienen para que no entren los pobres, que son como los enemigos de los ricos

cuando los ricos son demasiado ricos. Mientras más cosas uno tiene, más rejas necesita. Entonces, la mayoría de la gente que pasa por fuera, sobre todo los que pasan en micro, no te miran con admiración, sino como se mira a los perros que cuidan la entrada de un palacio. Te miran y recuerdan que son pobres, que ellos nunca podrán pasar la tarde a la sombra de estos árboles, que sus niños no podrán corretear entre estos prados vacíos, que sus abuelos jamás tendrán habitaciones tan protegidas y grandes como las de esta casa. Cuando te miran, les vienen sentimientos diversos de envidia, pena, rabia, resentimiento, dolor. O sea, casi todos preferirían que ustedes no existieran.

LA REJA: (*algo contrariada*) Ya, pero si yo no existiera, lo pasarían muy mal aquí dentro ¿te imaginas una casa sin protección contra los vagabundos, los drogadictos, los niños destrozados, los ladrones? Hay mucha gente violenta y con malas intenciones ahí fuera. Por eso necesito ser fuerte para resistirlos y proteger a mis amos.

JARDINERO: Tienes razón; para eso te han hecho. Pero si todos compartiéramos lo que tenemos, nadie necesitaría robarnos. El problema no es quién proteja a los que están adentro de los palacios, las casonas, las hermosas cabañas al lado del mar y las montañas. El problema es si hay algo o alguien que proteja a los que están afuera. Las rejas, sobre todo las altas como tú, hablan del desprecio que tienen algunos pocos sobre los demás, al mismo tiempo que del miedo de que, alguna vez, los pobres de las calles se abalancen sobre sus estancias cerradas y caigan sobre ellos arrebatándoles los jarrones, los cristales, las alfombras, las lámparas, las pinturas y todas esas cosas que para unos significan riqueza y, para otros, miseria.

Silencio.

El JARDINERO comienza a entrar y salir de escena, acompañado con una música de piano que suena de fondo. Un cential cambia de color para simular que el día y la noche pasan rápidamente. En silencio y mientras el jardinero corta unos árboles, se ve a unos niños que juegan con LA REJA. Esta intenta moverse para comunicarse con ellos. Decepcionada al ver que no le entienden, baja su cuerpo y se oscurece. Los niños salen de escena al ritmo de la música. El JARDINERO deja lo que está haciendo, se sienta al lado de LA REJA para consolarla.

Saca de su delantal algunas fotos que empieza a mostrarle. LA REJA, poco a poco, comienza a interesarse. La música va parando lentamente, el JARDINERO se saca su delantal y lo coloca en el brazo.

JARDINERO: Ahora vengo a despedirme.

LA REJA: (*sin entender*) ¿A despedirte?

JARDINERO: Sí. Sucede que habrá muchos cambios en este país y hay gente que tiene miedo de seguir viviendo aquí. Especialmente los que tienen grandes fortunas, como tu amo. Por eso, esta casa ha sido vendida y todos los trabajadores hemos sido despedidos. Hoy vine solamente a retirar el último sueldo de mi trabajo y un dinero extra que nos dio el patrón. Desde el lunes, tendré otro empleo en la municipalidad de mi comuna. Después de todo, es para mejor, pues estaré más cerca de mi casa y no demoraré tanto tiempo viniendo en autobús.

LA REJA: (*con voz preocupada*) ¿Y qué pasará con nosotros? ¿Qué pasará con esta casa?

JARDINERO: Mira, por lo que he escuchado, se dice que esta casa la ha comprado el gobierno porque tiene un valor histórico muy importante. No sé lo que harán, pero seguro que estarás bien cuidada.

LA REJA: (*emocionada*) Prométeme que vendrás a verme más adelante para saber qué ha pasado con nosotros y así me podrás contar más historias.

El JARDINERO: se pone de pie y camina cabizbajo para salir de escena. Antes de salir se voltea para ver a la reja.

JARDINERO: He comprendido que las divisiones de este mundo, no las hacen realmente las rejas, ni las murallas, ni las puertas. Son los corazones de los hombres los que gustan separar. Una vez leí en un libro, a un tal Don Quijote que decía que las palabras más horribles que ha inventado el ser humano son “tuyo” y “mío”.

Sale de escena.

ESCENA II

Entran tres hombres vestidos de ingenieros, con cascos y chalecos de seguridad. Se pasean en el escenario y observan el espacio cuidadosamente. Uno de ellos abre unos planos grandes y le da indicaciones a los otros en silencio. Estos comienzan a sacar los arbustos, luego sacan el árbol gigante, e instalan una alfombra larga y verde que simula ser un brillante césped. LA REJA tiembla nuevamente, haciendo sonar sus fierros. Finalmente uno de los ingenieros señala la reja y habla con quién tiene los planos.

INGENIERO II: ¿Y qué haremos aquí?

INGENIERO I: Pues, ya que tendremos un nuevo sistema de seguridad, hecho de sensores eléctricos que colocaremos en puntos estratégicos, entonces, está claro, la reja ya no es necesaria.

INGENIERO III: Y ¿qué haremos con ella?

INGENIERO I: Mira, no estoy seguro. Parece que el gobierno ha decidido que esta reja sea utilizada para reforzar la jaula abierta de los leones nuevos que acaban de traer de África al zoológico de la ciudad.

La mitad de un camión aparece en escena, mientras dos personas toman a la reja y la colocan dentro. El escenario oscurece por unos momentos, la ventana del camión es proyectada más arriba para ver la forma en que el paisaje, repleto de injusticias sociales, avanza conforme avanza el camión. Se encienden las luces, LA REJA se encuentra en el centro rodeada de diferentes rejas que custodian animales en un zoológico, al poco tiempo pasan dos personajes que entran y salen de escena.

EXTRAS: ¡Oh! ¡qué jaula más distinguida tendrán los nuevos leones!

Salen de escena.

LA REJA: (orgullosa) Se ve que esta gente sabe notar la distinción.

REJA Z1: No te ufanes tanto, linda, que a nosotras nos decían lo mismo.

REJA Z2: No creas que eres más que nosotras, por estar en el centro del zoológico.

REJA Z3: Ya verás cuando tus barrotes comiencen a oxidarse y nadie los pinte.

REJA Z4: ¿Acaso crees que aquí vas a tener un jardinero preocupado de limpiarte todos los días, como hacen con ustedes las rejas que vienen del barrio alto?

REJA Z2: ¿Y vas a estar tan orgullosa cuando sientas el olor de los excrementos de los animales, o de los niños vomitando sobre ti?

LA REJA: ¡Ay, dónde me han metido!

ESCENA III

El escenario baja sus luces de forma tenue, mientras se instalan adornos para una inauguración. El zoológico, lleno de banderas multicolores. Orquestas de músicos con sus trombones y los heladeros se pasean por el escenario. Un ministro y un presidente cortan una cinta frente a la reja. Cambio de luces, los extras salen y se hace de noche.

LA REJA: ¡Si ustedes supieran de dónde vengo! Yo fui una de las rejas más hermosas y elegantes del barrio en que vivía.

LEÓN: Nosotros también venimos de un lugar hermoso. Teníamos una amplia sabana donde correr y, a veces, cuando se ocultaba el sol, todo lo que alcanzaba nuestra vista, incluso lo que estaba más allá, nos pertenecía. Por mi poderío, era considerado el rey de la sabana.

LA REJA: Vaya, vaya. Hay que ver dónde quedó tu orgullo de gran señor.

LEÓN: (*ríe*) Veo que la señorita se cree más de lo que es.

LA REJA: Ay, una se enorgullece de lo que es nomás.

LEÓN: O de lo que ha sido, porque creo que este no es el lugar para una reja que protegía un palacio tan elegante.

LEÓN: Vivíamos en un país lejano de un gran continente y conocíamos casi todas las especies de animales que existen en el universo. No te digo que éramos buenos con todas ellas, pues de vez en cuando teníamos que salir de cacería para seguir viviendo. Por eso éramos temidos y ningún animal quería hacer verdadera amistad con nosotros; apenas los zancudos y mosquitos diversos que se posaban sobre nuestra piel, aunque, claro está, lo hacían solamente para enterrarnos sus lancetas y tomar nuestra sangre que tanto les gustaba. También las moscas y los buitres eran nuestros amigos, pues les gustaba mucho cuando cazábamos una presa y dejábamos por ahí algo que pudieran aprovechar. Allí venían todos como una nube negra a comer los restos inservibles que abandonábamos. Ese era el mundo animal donde yo era el rey. Sin embargo, llegaron de pronto unos hombres que cavaron grandes pozos porque allí había petróleo. Entonces el paisaje cambió. Cientos de camiones pasaban día a día produciendo un ruido desconocido para nosotros. Además, la extracción de petróleo necesitaba de grandes cantidades de agua que sacaban de un río y de miles de pozos que fueron secando las napas subterráneas. A los pocos años, eso era un desierto y los animales ya habían huido buscando mejores territorios. Terminamos por ser reducidos a espacios cada vez más pequeños. La desgracia acabó cuando llegaron los cazadores. Ahí terminamos nosotros, en medio de unas redes enormes, y luego trasladados a unas jaulas en que nos llevaron a un gran barco que nos trajo hasta América. No sabíamos mucho dónde íbamos a parar. Otros amigos habían sido cazados para aprovechar su carne y su piel, pero no sabíamos que podríamos interesar a otras personas estando vivos. En fin, ahora lo comprendemos todo. Hemos venido a parar a un zoológico donde se representa en miniatura la selva en la que vivimos. No está mal el esfuerzo. Sin embargo, para quienes hemos conocido la inmensidad que termina más allá del horizonte, este nos parece un universo muy

diminuto. A lo mejor, si hubiéramos nacido aquí, todo sería más fácil de vivir, pero esa no es la realidad.

LA REJA: (*interrumpiendo*) Vaya, vaya. O sea que aquí ya no eres poderoso.

LEÓN: Mira tú. Los únicos poderosos son los cazadores. Es decir, los que tienen las armas y las redes para reducir a los animales. Nosotros cazábamos, es cierto, pero para alimentarnos, no para usar los demás animales como nuestra entretenición.

LA REJA: Oh. Una vez escuché decir que la mayor fuerza es la razón y el diálogo. Dicen que los hombres, conversando, pueden lograr cosas más grandes que con las armas.

LEÓN: Eso no lo creo ya, señora reja. Vengo de un mundo donde los hombres también dominan a los demás con las armas. Es decir, los tratan igual que a nosotros, los animales.

LA REJA: ¿Con eso quieres decir -preguntó curiosa la reja- que la verdad y la razón no son superiores a la fuerza o el poder?

LEÓN: Ah, tú no sabes nada, señora reja. Has estado siempre escondida en tu palacio de diamantes. Puedo asegurarte que parece que, en todas partes, la única verdad que se impone es la del que tiene el poder. El pájaro manda a la lombriz, el ciervo manda al pájaro, el león manda al ciervo, y el cazador los manda a todos. Y hay cazadores de animales y cazadores de hombres. ¡Qué más da si a unos los ponen en jaulas y a otros en cárceles!

LA REJA: Pero aquí, por lo menos, estamos a salvo de los cazadores.

LEÓN: Eso es lo que crees. Pero a ver si alguno de nosotros intenta escaparse. Ya verás cómo aparecen las armas para detenernos. Claro, mientras ustedes las rejas aseguren bien la división que hay entre hombres y animales, entonces no habrá problemas.

LA REJA: Ah, insinúas, entonces, que nosotras las rejas contribuimos a que los cazadores tengan éxito en sus propósitos.

LEÓN: Ustedes las rejas son un invento que hizo el ser humano para dividir todo lo que le conviene que esté separado. Sirven para separar lo que es de unos de lo que es de otros, a los locos de los cuerdos, a los prisioneros de los libres. Con ustedes, hacen fronteras de países y de propiedades privadas (*ríe*). Una buena reja ahorra a los hombres usar revólveres y fusiles. ¡Ay, cómo desearía un mundo donde no hubiera rejas como ustedes! -suspiró el león mientras se tumbaba en el suelo.

LA REJA: Creo que me estás ofendiendo un poco. No sé cómo no eres capaz de reconocer siquiera que tuviste la suerte de ser protegido por una reja tan distinguida y elegante como yo - terminó de decir, a punto de echarse a llorar.

LEÓN: Vaya, vaya. No debería importarte lo que yo diga; después de todo, estás del lado de los poderosos. Es decir, de los que mantienen este zoológico para la entretención de todos. Además, los que sufrimos somos los seres vivos, no los pedazos de fierro como tú.

LA REJA: Ay, ustedes los animales a veces son tan incomprensivos como los seres humanos. Piensan que solo ustedes sienten. Además, tienen la arrogancia de hacerse llamar seres vivos; e incluso se consideran superiores. Y olvidan la nobleza de las plantas, del agua, e incluso de la roca. Mira, te voy a recitar una vez un verso que leyó mi jardinero: “Dichoso el árbol que es apenas sensitivo, / y más la piedra dura porque esta ya no siente”. El jardinero pensaba, como el poeta ese que escribió el verso, que las rocas no sienten. Pues te voy a decir que el fierro del que estoy formada es familiar de la roca. Y nos toca sufrir las mismas críticas y opiniones de todos los que se creen superiores. Pero, te voy a decir algo más: nosotras somos sensibles también como toda la naturaleza y somos más flexibles que muchos hombres que he escuchado que existen, pues, aunque sea con fuego, el fierro es capaz de cambiar de forma, pero sé que hay hombres que no cambian jamás. Siempre se le echa la culpa a la materia y dicen que es innoble, y de los seres humanos se dice que son una especie noble. Sin embargo, ¿has visto un fierro que mienta, una piedra que robe, un árbol que asesine a otro porque le tiene envidia? Las cosas malas

no vienen de nosotros, aunque las hagan con nosotros. Por eso, te voy a pedir una cosa: nunca más digas que soy solo un “pedazo de hierro”.

Silencio. El LEÓN se dirige a una esquina y se acuesta. *Silencio.* Tras un momento entra la LEONA.

LEONA: Disculpa, querida. Escuché la conversación que tuvieron mi marido y tú. No sabes cuánto lo siento. Pero debes perdonarlo porque él no entiende de los sentimientos de los demás seres del universo. ¿Sabes? Yo lo quiero mucho; juntos hemos vivido tantas emociones. He visto cómo nos ha defendido en noches difíciles y cómo se ha preocupado de que nos mantengamos juntos. De verdad, no sabría qué hacer sin él. Sin embargo, no puedo desconocer que se comporta muchas veces con la arrogancia de los hombres. Desprecia todo lo demás como si no fuera necesario o como si todo estuviera para servirlo a él. No le han hecho bien con eso de decir que es el rey de la selva. Se lo ha creído siempre y, mira, en dónde ha terminado el rey. Pero, no te preocupes, él también tiene sentimientos. Y aún recuerda las noches vivas de la selva africana, cuando escuchábamos tantos ruidos y rumores que nos hacían sentirnos vivos. Recuerda y siente nostalgia. Y sabe que esos ruidos provenían de muchos seres que él consideraba diminutos e inservibles, pero que, sin embargo, eran nuestros compañeros en la lucha por vivir.

LEONA se dirige a la misma esquina del LEÓN y se acuesta con él. Silencio. Un cenital alumbra la reja, luego el LEÓN se acerca y empieza a jugar con LA REJA. Luego se une la LEONA. Finalmente, los leones salen de escena.

LA REJA: ¡Qué lindo habría sido ser un carrusel, o una rueda, o una cama, o tantas cosas útiles que sirven para que las personas sean felices!

ESCENA IV

Entra el POETA y se queda mirando a LA REJA fijamente y durante un buen rato.

LA REJA: ¿Por qué me miras así y qué quieres saber?

POETA: Oh, reja multicolor. ¿No sabes acaso que yo soy poeta?

REJA: Pues, no ¿Por qué habría de saberlo?

POETA: Ah, reja multicolor. Deberías saber que soy poeta porque tengo algo distinto a los demás hombres.

LA REJA: Pues, me gustaría saber cuál es tu diferencia. Desde aquí no la veo.

POETA: Mi diferencia, querida reja, es que nosotros los poetas somos más observadores que el común de los mortales.

LA REJA: *(ríe)* Ah, ja.

POETA: No te rías, reja colorida. Yo he visto, por ejemplo, en ti, lo que probablemente los demás seres humanos que han pasado por este zoológico no han visto.

LA REJA: Ah, ¿sí? ¿y qué sería?

POETA: Pues he visto el color del arcoiris y la múltiple gama de apariencias que tiene el calamar. Y he visto también el fondo marino donde multitud de peces y corales parecen jugar una danza eterna de luz.

LA REJA: Ah. Veo que tienes palabras hermosas para encantar a una dama. Seguramente ya tendrás una jovencita a quien puedas decir palabras así.

POETA: Oh, ¡cuánto quisiera que así fuera! Pero a la joven que yo amaba le gustaba más el auto del hijo del jefe de su papá. Ella quería un novio que la llevara en un vehículo a distintas discoteques y playas. Yo, en cambio, solo tenía mis versos, y, como tú debes saber, el carruaje de las palabras no es capaz de encantar a una mujer que solo quiere ser movida por un auto cero kilómetro.

LA REJA: ¡Qué hermoso sería ser movilizada por un carruaje de palabras! Y, en realidad, ¿a quién más que a mí le encantaría recorrer las ciudades y los campos en un vehículo? Una vez tuve la oportunidad. Fue cuando me trajeron en camión hasta el zoológico. Es agradable la sensación del viento sobre los barrotes y el movimiento de las cosas. Sin embargo, presiento que es solo un placer pasajero. Es más hermoso eso que dices: ser movilizada por un carruaje de palabras. No me canso de repetirlo. Así no se necesita gastar en bencina. Solo basta alguien que susurre a tu oído palabras tan hermosas como las que dijiste al saludarme.

POETA: Sí, pues, pero hay cosas que no compra el dinero y no siempre son fáciles de tener. Y un corazón de donde nazcan sentimientos hermosos, y unos labios que digan gratuitamente las palabras que nacen de ese corazón son parte de esas cosas.

LA REJA: Ah ¿O sea que tú no dices versos por dinero?

POETA: Mira, una vez el ministro de cultura me invitó a escribir unos versos para el nuevo gobierno. Y me dijo que se me pagaría muy bien, pero le respondí que, aunque no tenía nada en contra de su presidente, no nacían cosas hermosas de mi corazón ni para él ni sus ministros. Y ahí perdí la única oportunidad de escribir versos por dinero. Y además me gané una visita forzada al palacio de gobierno, puesto que, después de mi negativa, vinieron unos soldados a pedirme que los acompañara a hablar con el Presidente. Claro, quería insistirme; me explicó que necesitaba de voces jóvenes para impulsar su nuevo programa. Traté de explicarle que no era mala voluntad mía, pero que la verdadera canción no tiene tiempo ni programa, que nace sin sueldo y sin horario y su único beneficio es un cierto bienestar que permite sentir el alma más liviana. El Presidente me dijo que perdía la oportunidad de tener a todos sus ministros como público y a toda la televisión y las editoriales interesadas en mi poesía. Y ahí fue cuando le dije algo que a él le molestó: -yo creo que los monos del zoológico entenderían mejor mis versos que todos sus ministros.

LA REJA: Uy, -exclamó la reja; y si hubiera tenido manos se las habría llevado a la cara-. Eso sí que fue violento.

POETA: Bueno, yo estaba enojado por tanta insistencia y, sobre todo, porque no comprendiera lo trascendente de mis opiniones.

LA REJA: ¿Y qué pasó después? -preguntó la reja con curiosidad-.

POETA: Bueno, después el Presidente dijo que me sacaran de ahí y que me fuera a recitar a los monos si es eso lo que quería. Y un guardia, un poco molesto también, me tironeó del brazo y en la puerta misma del palacio me dio un empujón. Y yo, como soy obediente, me dije: “Si el presidente de la nación me manda, haré eso. Desde entonces que vengo seguido al zoológico”. Primero recitaba a los monos, pero uno de ellos tomó mis hojas y las llevó al centro de la jaula. Jugó con ellas y casi se las comió. Después comencé a recitar a los animales más variados. Está visto, sin embargo, que con quien mejor me entiendo es con las aves. A veces, sobre todo cuando los guardias me dejan entrar temprano y no hay más gente en el zoológico, cantamos en conjunto al despertar de la aurora. Te aseguro que la vida no me ha ofrecido mejor dicha que recitar mis poemas acompañado por el canto del ruiseñor o la cigarra, justo en ese momento cuando el frescor de la mañana anuncia la promesa de un día que comienza con el aire cristalino y azul de la montaña. Cantamos juntos una canción que no tiene explicación y que, sin embargo, entienden bien otros animales del zoológico.

LA REJA: Ah, ahora entiendo. He escuchado un murmullo que llega hasta aquí por las mañanas.

Sale POETA.

Apéndice B

ACTO II

ESCENA I

Se oscurece la escena. Nuevamente un grupo de personas que en sombra comienza a desarmar LA REJA, mientras de fondo se proyecta una cámara corredora con diferentes paisajes: villas, poblaciones, edificios. Silencio. Se aclara la escena y se observa un patio donde un grupo de personas caminan por ambos costados de LA REJA hablando solas. La gente se dispersa y solo queda uno mirándola fijamente.

LOCO: Lo malo es que aquí la gente es muy poco delicada. Por eso, a veces, uno se molesta un poco. La gente es poco sensible.

LA REJA: Mira tú ¿Y tú sí eres sensible?

LOCO: Por supuesto que sí. No te habías dado cuenta de que soy de cristal.

LA REJA: Ah, mira. Tendrás que disculparme pues no me había dado cuenta de eso a pesar de que siempre estás cerca de mí.

LOCO: Oh, sí. Me gusta estar cerca de ti porque tus múltiples colores se reflejan admirablemente sobre mi cuerpo. ¿No te habías dado cuenta de las formas caprichosas y transparentes que se forman en el aire cuando me muevo delante de ti?

LA REJA: Oh, ¡qué tonta soy!

LOCO: Sí, pues. Disfruto mucho porque, cuando estoy junto a ti, me siento más hermoso. ¿Sabías tú que la belleza de los hombres y las mujeres de vidrio, como yo, depende de la belleza de quienes estén cerca de uno? Por eso no me gusta acercarme a personas que se ven muy oscuras. Me gustan los colores como a todo el mundo normal.

LA REJA: ¿O sea que tú me encuentras linda?

LOCO: Pero por supuesto que sí ¿Acaso nadie te lo había dicho? Pues mira, he visto muchas rejas, pero ninguna tan luminosa como tú. Ni siquiera puedo decir que fuera hermosa la reja que había en la inmensa casa donde vivía cuando niño. Era una reja negra con unas esferas doradas; parecía una carroza para un funeral. Tú, en cambio, eres distinta. Creo que harás mucho bien a todos los que estamos encerrados en este manicomio.

LA REJA: Espera, (muy sorprendida)¿Dónde vivías cuando niño?

ESCENA II

Suena una fuerte música de piano desordenado. Las luces bajan un momento mientras se observa al LOCO mover la boca.

LA REJA: (aparte) ¡Dónde hemos venido a parar! ¡Tanta gloria y riqueza y ahora pobreza y enfermedad! (fin del aparte) Dime, entonces. ¿Cómo tú, si eras de una familia tan adinerada, pudiste terminar aquí? Al menos podrías estar en un sanatorio donde van los hijos de las familias ricas.

LOCO: Ah, sí. Conozco esos sanatorios escondidos entre los bosques y la montaña. Están allí donde los padres o parientes lo van a dejar a uno un día, vuelven al otro y así durante un tiempo... pero al final terminan dejándote solo, al cuidado de unas enfermeras que no te quieren. Estuve en muchos de esos y siempre estuve triste. Gracias a Dios, a mi familia -o lo que quedó de ella después de que la mayor parte se fue huyendo de las renovaciones políticas- la azotó la crisis y sus empresas quebraron y vine a parar a este sanatorio.

LA REJA: ¡Gracias a Dios, dices!

LOCO: Sí, solo lo dije por mí. No por mi familia. Después de todo, ya se habían olvidado de mí.

LA REJA: Pero, ¿por qué te sientes mejor aquí que en los otros sanatorios?

LOCO: Muy simple. Porque aquí no hay tantas alarmas que puedan destemplan con sus sonidos el cristal del que estoy formado, porque aquí puedes comer ciruelas verdes y porque los enfermeros se olvidan de uno la mayor parte de las veces.

LA REJA: Ah, entiendo.

Sale LOCO.

ESCENA III

LA REJA: (aparte) Es triste ser loco (fin del aparte).

Entra FILÓSOFO.

FILÓSOFO: Ah, ese pensamiento que tienes es muy real, le dijo un hombre con el que jamás había hablado la reja.

LA REJA: (sobresaltada) ¿Quién eres tú?

FILÓSOFO: (moviendo su cabellera) Soy el filósofo.

LA REJA: ¿Qué es un filósofo?

FILÓSOFO: Un filósofo es lo que yo soy, es decir, un pensador.

LA REJA: Ah (*rie*) entonces yo también soy filósofa, pues ya que no puedo moverme, ni puedo saltar, ni puedo ir a fiestas o recostarme a dormir, entonces lo único que me queda por hacer es pensar.

FILÓSOFO: Mira, qué interesante, querida reja de colores. He creído lo mismo durante décadas. La materia también piensa.

LA REJA: (énfasis) ¿La materia?

FILÓSOFO: Este, bueno, la materia... o sea, lo que no tiene espíritu. ¿Habías oído hablar de que existen distintos seres en el universo? Pues, bien,

LA REJA se dispone a hablar alcanzado a hacer solo un ruido con la boca.

FILÓSOFO: (interrumpiendo) yo te lo explicaré: existen los seres inanimados como la piedra y el fierro de cuya familia eres y que pertenecen al reino mineral y son los que no tienen alma. Luego están las plantas y los árboles frutales que tienen alma vegetativa, dicen los sabios aristotélicos. Después vienen los animales que, aunque no piensan, tienen un alma instintiva; se mueven por instintos, ¿entiendes? Y, finalmente, venimos los seres superiores, es decir, los hombres, porque pertenecemos al reino más perfecto de todos, pues somos los que tenemos "razón". Y, dentro de los seres humanos, hay distintos tipos: están los campesinos, los obreros, los industriales, los hombres de mar, los gerentes, los políticos, los profesores, etc... y, en el grado superior, nosotros, los filósofos -terminando su larga disertación.

LA REJA: Entonces, por lo que veo, nosotros, los seres de fierro estamos en el más bajo escalón del universo.

FILÓSOFO: Así lo dicen, pues, -exclamó el filósofo-. Lo siento, no quería ofenderte, pero esa es la doctrina tradicional.

LA REJA: Mira, a estas alturas ya no me ofendes, después de todo tengo corazón de hierro.

FILÓSOFO: Claro que sí. Esa es la ventaja de ustedes los seres materiales. No sienten, por eso no sufren.

LA REJA: Tienes toda la razón -asintió con ironía la reja-.

FILÓSOFO: Sin embargo, querida reja, no te desconsueles por eso, pues yo tengo otra teoría.

LA REJA: Y, ¿cuál sería? -preguntó la reja-.

FILÓSOFO: Mi teoría es que, mientras más uno se mueva, menos piensa. Mira los monos del zoológico. Se mueven mucho y piensan muy poco. Compara también los perros y los gatos. ¿Has visto algo más movedido e irreflexivo que un perro y algo más sereno y misterioso que un gato?

LA REJA: En eso tienes razón.

FILÓSOFO: Y, por otra parte, mientras más quieto uno se esté, entonces el movimiento va por dentro, es decir, en la mente. Según este principio, naturalmente, ustedes los seres materiales serían los que están dotados de mayor actividad interior. Lo malo es que no tienen lenguaje para expresarlo.

LA REJA: Y si no tenemos lenguaje, entonces, ¿cómo podemos comunicarnos tú y yo?

FILÓSOFO: Muy simple, dijo el filósofo. Lo que sucede es que hay seres como nosotros dotados para comprender el susurro de la materia.

LA REJA: ¿Qué es eso?

FILÓSOFO: El susurro de la materia es lo que quieren decir las cosas, los árboles, el agua, las piedras, la arena, etc., pero no pueden hacerlo por su limitación. Te lo digo yo, por experiencia, que me he pasado años enteros escuchando la voz de seres como tú.

LA REJA: Y si eres un ser tan extraordinario, ¿cómo es que llegaste hasta aquí donde hay puros enfermos y extraviados?

FILÓSOFO: Mira, yo era un profesor universitario de una institución muy prestigiada. Al principio, cuando enseñaba esta teoría, nadie decía nada. Y cuando publicaba mis libros y artículos todos me aplaudían. El problema fue cuando empezaron a encontrarme en los patios conversando con los grifos, las paredes y las alcantarillas. Lo primero fueron los comentarios en voz baja de los alumnos, después la conversación con el rector que me dijo que debía volver a la “cordura”, luego las risotadas y las burlas de grupos de alumnos (e incluso de profesores) que, cuando me veían pasar, me tiraban migas de pan o pajaritas de papel. Después vino una licencia médica en un sanatorio para recuperarme. Y, lo último, una gran irritación que tuve a causa de una discusión muy encendida con unos vidrios del hall central de la universidad. Como no querían aceptar lo que les decía, terminé por irritarme tanto que comencé a golpearlos con manos y pies hasta producir una horrenda quebrazón que dejó a los alumnos y profesores espantados de lo que sucedía. Me sacaron lastimado por los vidrios, ensangrentado y furioso. Ya no vi más la universidad y me declararon loco. Desde entonces, sigo madurando mi teoría y enseñándola a quien lo desee en este lugar.

LA REJA: (ríe a carcajadas) O sea que de verdad estás loco de remate. El filósofo se mostró conturbado y molesto con la risa de la reja.

FILÓSOFO: No pensé que una señorita tan delicada, de barrotes tan finos y cubierta de tan colorida vestidura, pudiera herir mis sentimientos de esta manera.

LA REJA: Ay, ¡qué sensible te has puesto! Pero, ¿de verdad piensas que a alguien le puede importar lo que diga una reja como yo?

FILÓSOFO: A mí sí me importa, pues yo entiendo tu lenguaje.

Sale FILÓSOFO.

ESCENA IV

Una música sobre la naturaleza genera un ambiente para la reflexión. Una mariposa empieza a rondar el escenario.

LA REJA: ¿Podrías tú, mariposa de diversos colores, decirme qué ventaja crees que puede tener una reja como yo? Porque sucede que, cuando te miro a ti, tan libre y tan saltarina, jugando de flor en flor y volando entre mis barrotes, siento envidia de ti a causa de mi inamovilidad.

MARIPOSA: Mira, la ventaja que tienes sobre mí es que, aunque posees hartos colores como yo, tienes una vida muy larga que ni siquiera tú sabes cuándo comenzó ni cuándo terminará. Yo, en cambio, por muy libre que sea, no duraré más que unos días o, con suerte, algunas semanas. Para ti el tiempo no pasa, reja de metal, y basta una mano de pintura para que te veas como nueva. Para mí, en cambio, un descuido con un árbol o una enredadera o, lo peor de todo, caer en la red de un coleccionista de mariposas, hacen que mi vida llegue a su fin. Además, querida reja, tú tienes una ventaja extraordinaria sobre nosotros los seres movibles. Sí, tu ventaja es que eres estable. Siempre estás en el mismo lugar. Y, ya sabes, los seres movibles, como los insectos y las aves, necesitamos que haya cosas que no se muevan para no equivocarnos cuando volvamos a casa.

Un cenital trasero alumbra una amplia pared al fondo del escenario.

MURALLA: Ustedes las rejas no sirven como nosotras para proteger del frío o del calor, pero tienen una ventaja especial y es que permiten que las personas que están divididas por ustedes (cosa de la que no les echo la culpa, por cierto) puedan verse y tocarse las manos. –

LA REJA: (interrumpiendo) Ahora que lo dices a mí no me gusta existir para dividir. ¿Crees tú que sería mejor un mundo sin rejas?

MURALLA: (lamentándose) Ay, ay, ay... siempre la misma conversación con las rejas románticas. Esas son ideas que te ha metido el filósofo o quizás qué poeta que has visto por ahí. Pero debes saber que no todas las rejas sirven para dividir. También hay algunas que están para proteger. ¿No crees tú que estos pobres desafortunados que viven entre nosotras no estarían en

mayor peligro si no existiéramos? ¿No te imaginas a estos pobres deambulando por las calles y siendo objeto de las burlas y pedradas de los niños traviesos o de los hombres malintencionados? Por no hablar de las rejas que ponen en las piscinas para que no caigan los niños menores de edad o que no saben cuidarse por sí solos, por cierto.

LA REJA: Ah, mira, en eso tienes razón, –dijo, tranquilizándose un poco la reja que ya sentía complejo de culpa por existir–.

Se apaga el cenital que alumbra la pared de fondo.

ESCENA V

Entra el FILOSÓFO, mirando a su alrededor sin considerar a LA REJA.

FILOSÓFO: Mira, querida reja, aparte de las ventajas de que te he hablado en otras oportunidades, relacionadas con la posibilidad de pensar sobre las cosas que te toca ver, la principal ventaja que tienes es que la mayor parte de los seres humanos no saben que puedes entender su lenguaje. Piensan eso de que ustedes no sienten ni piensan. Entonces, cuando están cerca y no se perciben vigilados por otros, en sus conversaciones o sus monólogos dicen lo que verdaderamente sienten y piensan.

LA REJA: Ya, -replicó la reja- ¿y eso para qué sirve?

FILÓSOFO: Sirve para mucho, pues, ya que te permite conocer lo que verdaderamente hay en el corazón del hombre, cosa a la que los demás seres no podemos acceder.

LA REJA: ¿Y para qué tienen el lenguaje, entonces? -preguntó la reja-. ¿No es para comunicarse?

FILÓSOFO: ¡Ah, las palabras, las palabras! No hay algo más engañoso que las palabras. Los hombres, cuando estamos entre hombres, hablamos la mayor parte de las veces para disfrazar la realidad. No nos gusta que sepan lo que llevamos escondido, y solo lo revelamos en la soledad.

Por eso, ¿quién pudiera saber todo lo que han escuchado las paredes y las rejas de una cárcel, de un hospital, de un manicomio, o incluso de un gran palacio? Solo ustedes tienen acceso a los secretos más grandes, y nosotros claro, los filósofos, quienes comprendemos, al menos en parte, el susurro de la materia, como te dije el otro día.

Sale FILÓSOFO.

ESCENA VI

La escena se oscurece lentamente, foco circular se enciende simulando la luna. Entra el POETA. LA REJA comienza a hacer ruidos con su boca intentando llamar su atención.

LA REJA: Eres el poeta.

POETA: Sí, yo soy. ¿De qué me reconoces?

LA REJA: ¿No te acuerdas de mí y de cómo me recitabas tus poemas cuando estaba en el zoológico?

POETA: (sorprendido) Oh, sí. Tú eres la reja de colores que un día sacaron y ya no volví a ver.

LA REJA: ¿Y por qué estás aquí, en este mundo tan triste, donde no debería estar un poeta que sabe pasear a las personas y las cosas sobre el carruaje de las palabras?

POETA: Es una triste realidad y una larga historia, pero casi siempre los poetas terminamos aquí.

LA REJA: Anda, cuéntame algo, ¿Somos amigos, verdad?

POETA: Bueno, estoy aquí por una historia tan simple y tan repetida que ni vale la pena contarla. Es la historia antigua del amor imposible. Yo soy un poeta enamorado. Y, lo que es peor, tan

enfermo por causa de ese amor, que ya ni siquiera las palabras hermosas que antes cantaba pueden salir de mis labios.

LA REJA: ¿Y de quién te enamoraste, poeta sin palabras?

POETA: La historia de mi amor la podrías entender si hubieras escuchado la de Píramo y Tisbe, la de Romeo y Julieta, o la de esas canciones que siempre han existido. Es muy triste cuando un pobre como yo se enamora de una princesa.

LA REJA: Bueno, ya. Pero también una vez te habías enamorado de una joven que prefería ser movida por el auto cero kilómetro del hijo del jefe de su papá antes que por las emociones de tus poemas.

POETA: Sí, recuerdo muy bien. Pero, ahora es peor, porque esta vez ella sí me quería.

LA REJA: ¿Y qué los separaba, entonces?

POETA: Nos separaba algo peor que una reja de fierro o una muralla de veinte metros de altura.

LA REJA: ¿Y qué sería eso?

POETA: Eso se llama clases sociales ¿Me entiendes?

LA REJA: A ver, a ver, explícamelo mejor.

POETA: (optimista) Mira, mejor te contaré la historia de mi amor fracasado. Sucede que un día, cuando volvía del zoológico, poco después de haber cantado con las aves al despertar de la aurora, cuando ya me disponía para subirme a las micros de la ciudad para recitar mis poemas y cantar mis canciones, entré a la facultad de derecho de la universidad que está junto al río. Entré para desayunar en la cafetería donde los estudiantes se reúnen también para comer algo o

conversar de sus estudios. Ocupé una mesa y saqué mis papeles para escribir algo que nació en mi corazón. No pasó mucho tiempo hasta que una muchacha me dijo si podía sentarse ahí mismo.

POETA: Claro que sí, le respondí. Yo seguí con lo mío y ella, en un momento, me interrumpió. “Veo que eres poeta, me dijo. Sí, le respondí. ¿Tú también lo eres? No, pero me gusta tocar música y cantar de vez en cuando, si mis estudios jurídicos lo permiten”. Y así seguimos conversando largamente hasta que llegó la hora en que dijo que debía ir a clases. “¿Nos veremos mañana?, me preguntó. Sí, por supuesto, le respondí”. Y, claro, al otro día, acelerado por el sentimiento de que alguien se interesaba en conversar conmigo, canté con los jilgueros y las cigarras del zoológico una canción que titulé “El despertar del amor”, y después, sin retrasarme en nada, volví a entrar en la cafetería de la facultad. Allí estaba ella, en la misma mesa del día anterior. Y así nos fuimos encontrando sin comprometernos a nada, día tras día. Tenía miedo de que alguna vez no estuviera; sin embargo, nunca faltaba. Una vez me atreví y le mostré mis poemas. “Me encanta, me dijo, este que se llama El despertar del amor; ¿de verdad lo cantaste junto a jilgueros y cigarras?” Y yo le respondí que sí. Y ella me dijo que le encantaría verme algún día cantar junto a las aves. Y la invité a ir temprano al zoológico.

LA REJA: Ay, qué emoción ¿Y lo hicieron realidad?

POETA: No te puedes imaginar cómo. No sabes lo feliz que fui la mañana en que, muy temprano, cuando no aparecían todavía los rayos del sol, la vi subir por la calle que llevaba al zoológico. Parecía de verdad como una de esas princesas marinas que venía recién emergiendo desde las olas oscuras de la noche. Todo eso es muy romántico, tú lo sabes. Y yo hasta entonces no pensaba que las cosas románticas podrían hacerse realidad. Pero esta vez sí. Bueno, nos fuimos caminando hasta donde están las aves y canté con ellas la canción más hermosa que podría haber cantado algún amanecer. Ella se sorprendió y, al terminar, tomó mis manos y, con un beso en los labios, comenzó un amor que yo creí que podría durar una eternidad.

LA REJA: (susurrando) Y, por lo que veo, no fue así.

POETA: Efectivamente, respondió el poeta. Duró hasta que sus padres se enteraron y comenzó a suceder lo que siempre sucede en estos casos. Ella antepuso su rebeldía, pero sus padres tenían más recursos y, cuento corto, la enviaron a España a terminar sus estudios de derecho, a un país y una ciudad adonde nunca podría llegar con mi pobreza.

LA REJA: ¿Pero cómo fue que llegaste hasta aquí?

POETA: Bueno, el resto es muy simple. Entre su partida y mi soledad comenzó mi tristeza y mi depresión. El amor, que tan bien me había hecho hasta entonces, se transformó en un veneno que me llevó a hacer tonterías cada vez mayores. La última de todas, cuando me puse a recitar desnudo en la Plaza de Armas. Ahí, los carabineros no aguantaron más y me llevaron a un tribunal donde dictaminaron que lo mío no era delito, pero que era más peligroso que un crimen. Y decidieron que finalmente debería pasar una larga temporada en este sanatorio, hasta que mi depresión y mis arrebatos de amor se terminaran. La jueza me dio consejos y me contó que alguna vez también tuvo un amor imposible; el gendarme me pidió un poema para una muchacha que quería conquistar. Y, colorín colorado, este cuento se acabó. Se acabó con un triste poeta llorando sentado junto a un árbol, mirando a la luna como un perro que aúlla su soledad.

LA REJA: Mira, mira, joven poeta, una vez aprendí cuál es la diferencia entre una reja y un ser humano. Y es que, simplemente, nosotras no podemos escoger lo que queremos hacer; ustedes sí. Nosotras, inamovibles, aceptamos la suerte y las decisiones de quienes nos han construido. Tú, en cambio eres hombre y, por lo tanto, eres libre. ¡Qué hermoso si yo tuviera tu libertad! Y si hay hombres que usan su libertad para destruir su vida o la de los demás, ¿por qué no vas a seguir luchando para sanarte y recitar muchos poemas de amor en las micros y juntar dinero hasta que un día puedas ir a España a buscar a la mujer que amas?

POETA: (animado) Sí, tienes razón. Eso haré.

LA REJA: Además quiero que, mientras estés aquí, me cantes por las noches todas las canciones que puedas para hacerme feliz.

ESCENA VII

El POETA comienza a alejarse de LA REJA hasta colocarse bajo un árbol. Entona una hermosa canción. Al otro extremo, entre las sombras, aparece DON ERNESTO y su EQUIPO DE TV, interrumpe la canción con música televisa de fondo. Ofrece ayuda mediática al POETA sin mirarlo. Hace un espectáculo en el escenario ofreciendo todo lo que el poeta necesita.

POETA: Don Ernesto, no es que yo quiera ser desagradecido con su oferta, pero sucede que mi canción no nace cuando es el dinero o la fama lo que la inspira. Por eso, usted me puede ofrecer el cielo y la tierra, pero en el momento en que comience sus grabaciones, entonces me bloquearé como una piedra y no podrá salir nada de mí y usted habrá hecho sus esfuerzos en vano.

DON ERNESTO: (riendo) Veo que eres un romántico. ¿Acaso no has escuchado que puedo hacer que hasta las piedras canten?

POETA: Claro que lo he escuchado. Pero, dígame, ¿usted no sabe que una persona puede llegar a ser peor que una piedra?

DON ERNESTO: Ah, eres chorito, entonces... Pero a los choritos yo me los como con limón.

POETA: No, no lo digo por choro, lo digo porque es verdad. Para bien o para mal, cuando un hombre decide cerrarse no hay dinero, amenazas, o golpes que lo obliguen a hacer lo contrario.

DON ERNESTO: (enfurecido y al EQUIPO DE TV) ¿Saben qué más? Este es un caso perdido. Mejor nos vamos (a POETA) Y tú, quédate con tus poemas. Te había ofrecido una gran oportunidad para que puedas alcanzar lo que no has logrado. Pero ahí te vas a quedar, pobre como una rata, como suelen ser todos los poetas empedernidos como tú.

POETA: Nosotros somos pequeños para el mundo de ustedes y los enanos no debemos cantar en un escenario para gigantes -dijo el poeta recordando las palabras de una película que había visto.

Sale DON ERNESTO enfurecido junto a su EQUIPO DE TV.

POETA: Ahora me iré a hacer la segunda parte del consejo que me diste. Iré a cantar por las micros hasta conseguir el dinero que necesito para ir a España. Y luego de mi viaje, volveré a contarte los resultados.

LA REJA: Es increíble que un ser como yo, con corazón de hierro, y a mis años, pareciera tener ganas de llorar. ¿Será que por haber visto tantas cosas en mi vida me pasa esto?

POETA: Pero eso habla bien de ti. Quiere decir que los buenos sentimientos pueden hasta ablandar un pedazo de fierro. Y habla mal de los hombres que ni siquiera se conmueven con el dolor ajeno.

Sale POETA.

ESCENA VIII

El escenario se esclarece para indicar el día. De un extremo se asoma DON GATO que se acerca hasta la reja.

LA REJA: Vaya, vaya ¿Cómo es que el señor Don Gato se ha dignado a bajar de su tejado para conversar con una humilde reja como yo?

DON GATO: Ejem, ejem, -dijo el gato mientras con una patita delantera se sacaba una basurilla que tenía en su hombro-. Agradezco tu gentileza para tratarme de “Don Gato” que es el verdadero trato que merezco y que, por supuesto, algunos cocineros y perros ignoran.

LA REJA: ¿O sea que no te llevas bien con los cocineros y los perros?

DON GATO: Sí, al decir verdad, no. Son dos especies difíciles de soportar para nosotros. Los cocineros porque preparan deliciosos platos de pescado frito y nos atraen con el olor; y, cuando estamos ahí, no hacen más que patearnos. Y los perros... Bueno, lo de los perros es algo más

profundo. En verdad, no veo cómo podríamos algún día estar de acuerdo con ellos. Y, para ser más sincero, no veo tampoco la necesidad. ¿Se ha visto alguna vez un gato necesitado de un perro?

LA REJA: (interrumpiendo) Oye, yo viví largo tiempo con tres miembros de tu especie felina. Se trata de tres leones que hay en el zoológico.

DON GATO: Ah, los leones, (cabreado). No puedo negar que somos de la familia, así como los tigres. Sin embargo, tú que has recorrido bastante la ciudad y debes de haber escuchado muchas conversaciones debes saber que nosotros somos los ejemplares más evolucionados de esa especie peligrosa que son mis ancestros en mi etapa salvaje.

LA REJA: ¿Y en qué se puede distinguir que ustedes son más evolucionados?

DON GATO: En primer lugar, los leones son peligrosos para las otras especies. Por eso, aunque se diga que son los reyes de la selva, en realidad no son muy queridos entre los otros animales. Nosotros, en cambio, aparte de ser un poco dañinos para algunos roedores que a veces andan entre tejados y rincones, respetamos totalmente la armonía ecológica; y, además, ¡quién quiere a los ratones! En segundo lugar, los leones son también peligrosos y dañinos para el hombre y definitivamente no pueden vivir juntos. Salvo algunos casos muy contados de leoncitos domésticos que, de todos modos, cuando llegan a cierta edad recuperan su instinto salvaje, no puedes imaginar un león durmiendo junto a un hombre o lamiendo su cabeza mientras está descansando, o calentando sus pies en invierno. Nosotros, en cambio, a pesar de la fama que quieren tener los perros, somos ciertamente el mejor amigo del hombre. Somos un poco celosos, lo reconozco, pero si quieres tener alguna compañía fiel, consíguete un gato y domesticarlo con esos alimentos que ahora venden en los supermercados y que son tan deliciosos. En tercer lugar, los leones y los tigres tienen un tamaño totalmente desproporcionado. No caben en las casas, no pueden recostarse en una cama, con lo que comen destruirían cualquier presupuesto familiar; son bastos y arrogantes, nadie los soporta, excepto los niños que les gusta mirarlos desde lejos. Pero los niños, en verdad, tampoco saben mucho de nosotros los gatos; a menudo son inquietos, destrozones y nos maltratan con sus tironeos. Hay que comprenderlos, pues aún están en una

etapa inmadura. En cambio nosotros, somos diminutos, elegantes, finos, tenemos el tamaño preciso para caber en una casa, un sillón, un armario y una cama. Nuestros amos gozan cuando nos ven ronroneando sobre un mueble y podemos estar ahí horas y horas sin interrumpir a nadie. En quinto lugar, ¿has visto las fecas inmensas que hacen los leones y los tigres? ¡qué desagradables, poco elegantes y mal olientes son! Nosotros, en cambio, somos tan refinados incluso en esos detalles. No podemos hacer nuestras necesidades si no es en la tierra, la arena o una caja sanitaria. Nos preocupamos de tapar todo de manera que nuestro olor no moleste a nadie, ni siquiera a nosotros mismos. Mira los perros, que no les importa dónde orinan o defecan; ¡qué ordinarios y poco delicados son! En sexto lugar, y para terminar este listado de motivos, te puedo decir que nosotros los gatos ya teníamos fama en el antiguo Egipto de que conocemos el misterio de la vida y de la muerte. Un león está demasiado ocupado en cazar animales como para pensar en cosas más profundas. Nosotros, en cambio, reclusos en nuestro silencioso mutismo, guardamos el misterio de todos los secretos que son desconocidos para el hombre.

LA REJA: Veo que en todo momento nombras a los hombres ¿Los conoces muy bien?

DON GATO: ¡Ah, los hombres!, ¡los hombres!. Nosotros los gatos preferimos mil veces estar con ellos, más incluso que con nuestros congéneres. Sin embargo, sabemos lo torpes que son, lo mucho que sufren y los errores que cometen.

LA REJA: (interrumpiendo) Sí, pero ellos viven una vida realmente interesante.

DON GATO: Eso es lo que tú crees, pero en realidad aprecian demasiado la única vida que tienen y por eso hacen tantas tonterías durante ella. Le temen a la muerte como al peor de los enemigos y, sin embargo, no saben que, a las puertas de la misma, se les abre un nuevo horizonte de vida que no alcanzan a sospechar. Por eso, a nosotros los gatos nos gusta tanto acompañarlos en esos momentos finales.

LA REJA: Ah, ya había escuchado algo de eso. Entonces, ¿habrás estado con muchos enfermos cuando se les acerca la muerte?

DON GATO: Aquí en el sanatorio sí. En los hospitales no nos dejan entrar. Pero aquí, cuando veo que uno de los internos ya está pronto a despedirse, voy y me recuesto a los pies de su cama. Lo acompaño escuchando sus quejidos y, aunque no lo creas, sufriendo un poco con ellos. Solo me aquieto cuando veo que les baja un sueño tan grande y tranquilizador y ya no tienen conciencia de sus dolores. Entonces voy y les hago cariño en la cabeza, lamiéndola con paciencia hasta que el alma que tienen termina por irse quizás a qué parte.

Sale DON GATO y se oscurece la escena. Silencio.

ESCENA XIX

Luces claras. Es de mañana en el escenario y se escuchan el ruido de aves cantar. Una jaula es alumbrada por un foco en una de las esquinas del escenario. En su interior, un canario. DON GATO vuelve a entrar y empieza a jugar con la jaula, intenta comerse el canario. Entra un PROFESOR del lugar, saca la jaula y la pone en uno de los barrotes de LA REJA.

PROFESOR: Eso es lo que los artistas tienen, a veces, que se ponen a adornar la jaula de oro en la que viven y no se dedican a destruir los barrotes que los encarcelan.

Sale PROFESOR. Apresuradamente detrás, entra el FILÓSOFO, da unas vueltas y muy metiche habla a LA REJA.

FILÓSOFO: “La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres”.

LA REJA: (aparte) pero, ¿de qué sirve la libertad si no tenemos amor? ¿de qué nos serviría volar por los cielos, si no tenemos a quien contárselo? Ay ¡qué importante es el amor! (fin del aparte).

FILÓSOFO: (Interrumpiendo) Ah, pamplinas, que la había estado escuchando mientras ella pensaba. El amor es una invención de los poetas para que les compren sus libros. Nadie está dispuesto a dar la vida por alguien.

CANARIO: (Interrumpiendo) La libertad es hermosa, pero más hermoso es el amor. Mi dueño es un loco a quien el mundo ha abandonado, pero sabe muy bien que mi canto es todo para él.