

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



**TESIS DOCTORAL**

El relato que construye: la narratividad en la dramaturgia de Alfredo Bushby

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Rita Lucía Álvarez Carbajal

DIRECTORA

María Nieves Martínez de Olcoz Sánchez

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE FILOLOGÍA



**TESIS DOCTORAL**

**EL RELATO QUE CONSTRUYE: LA  
NARRATIVIDAD EN LA DRAMATURGIA DE  
ALFREDO BUSHBY**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Rita Lucía Álvarez Carbajal

DIRECTOR

María Nieves Martínez de Olcoz Sánchez

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE FILOLOGÍA



**TESIS DOCTORAL**

Doctorado en Estudios Teatrales

EL RELATO QUE CONSTRUYE: LA NARRATIVIDAD EN LA  
DRAMATURGIA DE ALFREDO BUSHBY

MEMORIA PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Rita Lucía Álvarez Carbajal

DIRECTOR

María Nieves Martínez de Olcoz Sánchez

Madrid 2020

Este trabajo no habría sido posible sin el apoyo de Nieves Martínez de Olcoz,  
a quien agradezco enormemente,  
así como a Rebeca San Martín, Epicteto Díaz, Anxo Abuín,  
Eric Vásquez, Jéssica Romero, Mayllorid Flores, César Sotillo,  
Paola Rodríguez, Carlos Lara, Luis Fernando Jara, Gonzalo Rodríguez Risco,  
mis alumnos y alumnas y quienes aportaron su granito de arena.  
Mi eterno agradecimiento para todos ellos y, sobre todo, para Alfredo Bushby,  
por hacerme tan hermoso el viaje a través de su creación  
y por su disposición al acompañarme.

A Luli, mi madre;

Eric, mi esposo;

Ofelia y Pascal;

y todos quienes me acompañaron por este largo camino

desde Madrid hasta Lima

y, de una u otra forma, lo hicieron posible.

Siempre existió la necesidad de contar historia, y hoy esa necesidad parece imponerse con más urgencia. Por supuesto, estos relatos no tienen la misma estructura ni las mismas pretensiones que los viejos relatos. La construcción de los relatos no se ve animada por una voluntad mimética, ni mucho menos mítica. Pero sí por una intencionalidad identitaria, que se añade a la pura actividad performativa de quien se pone delante de otros a contar una historia o cien historias entrelazadas

José A. Sánchez (2010) *Dramaturgia en el campo expandido*, p. 33

Ni los textos ni las puestas en escena pueden prever ni, por ende, inscribir sus futuras interpretaciones. A veces se adivina la intención de la obra, su estructura y sus estrategias, pero nunca se está seguro de distinguirlas con justeza, y mucho menos de que la clave propuesta sea la mejor y la única posible. Nada hay de previsible ni de “prelegible” en un texto a representar o en una representación a descifrar.

Patrice Pavis (2014)

*Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, pp. 111-112

## ÍNDICE

RESUMEN .....	8
SUMMARY .....	11
INTRODUCCIÓN .....	14
MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA .....	25
PRIMERA PARTE: <i>LA NARRATIVIDAD EN EL TEATRO DE ALFREDO BUSHBY</i> .....	32
1. Análisis narratológico del relato en el teatro .....	32
2. Análisis dramatólogoico .....	37
3. Enfoques de clasificación .....	40
3.1. Clasificación principal de las obras .....	41
3.1.1. Antecedentes de la clasificación .....	41
3.1.2. Todo es narración vs. Parte es narración .....	43
3.2. Otros enfoques de clasificación .....	44
4. Relación con las vanguardias .....	45
SEGUNDA PARTE: <i>ESTRATEGIAS DE REPRESENTACIÓN ESCÉNICA</i> .....	53
a) Metateatralidad .....	57
b) Niveles de realidad .....	60
5. La presencia del narrador como eje central de la acción en la dramaturgia bushbiana .....	64
6. El monólogo como estrategia de acercamiento al receptor .....	70
7. Ausencias y presencias: la configuración de los personajes a través del discurso .....	79
8. Construcción diegética del espacio y tiempo .....	86
TERCERA PARTE: <i>CLASIFICACIÓN Y ESTUDIO DE LOS TEXTOS</i> .....	100
9. Todo es narración .....	100
9.1. <i>Por qué cojea Candy</i> (2012) .....	101
9.2. <i>Vergüenzas</i> (2017-2018) .....	109
9.3. <i>Una canción para Mirella</i> (2017-2018) .....	116
9.4. <i>Historia de un gol peruano</i> (1999) .....	121
9.5. <i>Las tocadas</i> (1990) .....	131
9.6. <i>Lengua larga</i> (1994) .....	138
9.7. <i>Balada de la concha y la pastora</i> (2017-2018) .....	146
9.8. <i>Conrado y Lucrecia</i> (2005) .....	153
9.9. <i>1975</i> (2010) .....	165

10.	Parte es narración .....	175
10.1.	<i>La dama del laberinto</i> (1993).....	176
10.2.	<i>Perro muerto</i> (1994).....	186
10.3.	<i>El joven calvo</i> (2006).....	198
10.4.	<i>Dominante de si bemol</i> (2006) .....	207
10.5.	<i>Maribel dice los pieses</i> (2009).....	223
10.6.	<i>Solanum Trifidae</i> (2010).....	238
10.7.	<i>Nuestra señora de los desmadres</i> (2011) .....	248
10.8.	<i>Simposio</i> (2013).....	266
10.9.	<i>Bahía Bruna</i> (2017-2018).....	280
10.10.	<i>La casa de Yuosia</i> (2017-2018).....	295
10.11.	<i>Tenebrae</i> (2017-2019) .....	303
10.12.	<i>De ángeles y máscaras</i> (2017-2019) .....	312
	CUARTA PARTE: <i>EXPLORACIÓN DE LA ESCENA</i> .....	321
11.	Estudio de casos.....	321
11.1.	<i>Por qué cojea Candy</i> dirigida por Marco Otoyá (2013).....	325
11.2.	<i>Vergüenzas: Cajamarca, 1953</i> dirigida por Alfredo Bushby (2017) .....	329
11.3.	<i>Maribel dice los pieses</i> dirigida por Diego La Hoz (2018) .....	331
11.4.	<i>Balada de la concha y la pastora</i> dirigida por Eliana Fry (2019).....	334
	CONCLUSIONES .....	338
	ANEXOS .....	346
	ANEXO 1: Transcripción de la entrevista a Alfredo Bushby realizada el 21 de marzo de 2020 ....	346
	ANEXO 2: Entrevista a Carlos Lara, asistente de dirección del montaje <i>Maribel dice los pieses</i> , realizada el 7 de julio de 2020.....	359
	ANEXO 3: Palabras de Luis Peirano en la presentación del libro <i>La dama del laberinto. Perro muerto. Historia de un gol peruano</i> - 25 de agosto del 2003 Lima – Perú.....	361
	ANEXO 4: El país protagonista, la escritura teatral y la trampa del <i>off side</i> (palabras en la presentación del libro <i>La dama del laberinto. Perro muerto. Historia de un gol peruano</i> ) por Carmela Zanelli - 25 de agosto del 2003 Lima – Perú.....	364
	ANEXO 5: Imágenes de los montajes estudiados .....	370
	BIBLIOGRAFÍA .....	374

## RESUMEN

A lo largo de la historia de la literatura un cuestionamiento constante ha sido si es que el teatro debe ser estudiado solo como género literario o, por el contrario, solo como manifestación escénica. Consideramos que es necesario abordarlo desde ambas aristas. El teatro es letra como acción en escena. Asimismo, con el pasar de los años las formas teatrales han ido cambiando para alejarse o acercarse a su origen. De esta forma, sobre todo desde mediados del siglo XX, es posible identificar una “contaminación” narrativa en el género dramático. Pero ¿podemos asegurar que el relato es más antiguo que la representación? Buscar una respuesta a esta pregunta es profundizar en otro debate igual de complejo que el primero. De hecho, creemos que el concepto de narración y de representación están por naturaleza ligados. Este trabajo pretende estudiar, a partir de esta relación, qué es lo que aporta la narración al teatro en la búsqueda de una espectacularidad.

El género narrativo ha sido largamente estudiado e, incluso, existe una disciplina encargada de su análisis: la narratología. Al reconocer que el teatro muestra coincidencias con el relato, será posible prestarnos conceptos y herramientas de dicha disciplina para poder comprender exactamente qué es lo que aporta la narración en la búsqueda de teatralidad. Tomar el camino de la narratología nos lleva hasta la – reciente – concepción de dramatología, mirada que se encarga de hacer un análisis similar de los textos dramáticos como la primera hace sobre los narrativos<sup>1</sup>.

Por otro lado, teóricos como Szondi (2011) o Sarrazac (1999) centran parte de su análisis del teatro en entender o describir las conexiones de este con el relato. Es clara la tendencia narrativa del teatro que, en la teoría, parece alejarlo de las herramientas adecuadas para construir acción. Sin embargo, con nuestro estudio pretendemos demostrar que sí es posible identificar diversas señales de representatividad virtual desde el texto mismo, incluso cuando predomine la narración. Todo texto teatral encierra una potencial escenificación que se desprende, en la mayoría de los casos, de las acotaciones o didascalias propuesta. María del Carmen Bobes (2006) llama a esta capacidad “transducción escénica”. Este concepto es clave para entender el que nosotros proponemos bajo el nombre de *estrategias de representación escénica* (ERE).

---

<sup>1</sup> Uno de los primeros puntos de este trabajo consiste en identificar los “contagios” de la narrativa y el teatro, por lo que no solo recurriremos a teóricos propios del teatro como Pavis, Ubersfeld, Bobes o de Toro, sino también tomaremos referencias importantes de teóricos de la narratología como Genette, Barthes, Benjamin y Prince.

El corpus de nuestro trabajo está compuesto por toda la producción dramática de Alfredo Bushby, autor peruano, que consta de veintiún textos. La elección de sus obras se da no solo por la gran carga de narratividad a lo largo de todas ellas, sino también porque reconocemos la necesidad de estudiar formas teatrales no convencionales y, al mismo tiempo, aportar en la teoría sobre teatro latinoamericano y peruano en particular, puesto que no ha sido largamente estudiado. Es por ello por lo que el estado de la cuestión de nuestro trabajo no es extenso y esperamos contribuir con nuestro aporte en los estudios sobre teatro latinoamericano.

Luego de una mirada narratológica y dramatológica de los diversos textos por trabajar, llegamos a la conclusión de que ciertas dramaturgias ofrecen claras señas de espectacularidad más allá de las presentes en las acotaciones. Somos conscientes del extenso debate en torno al concepto de acotación o didascalía y no pretendemos ampliarlo. Nuestro objetivo es demostrar de qué formas es que se evidencia espectacularidad en textos de teatro cuya particularidad es la tendencia a la narración. Es decir, las ERE que iremos presentando están estrechamente ligadas a la tendencia narrativa dentro del teatro.

La primera opción de ERE que proponemos postula que es posible que exista una figura equivalente a la del narrador en el teatro, teoría ampliamente defendida por Anxo Abuín (1997). Dicho narrador será, en muchos casos, el eje de la acción a partir de configurarse como *narractor*. Desde esta posición nos podremos enfrentar al menos a cinco tipos: constructor, comentarista de la extradiegético, contextualizador, presentador acompañante y testigo. Las cinco formas están ligadas al concepto de *narrador generador* propuesto por Abuín, puesto que todos ellos serán generadores de universos diegéticos a lo largo de la obra.

La segunda ERE alude al uso del monólogo – con gran tendencia narrativa – con el objetivo de acercar al espectador. En este punto hemos identificado también cinco posibles monólogos: constructor, narrador, lúdico, literario y testimonial. En la mayoría de los casos están estrechamente ligados a las formas del *narractor* de la primera ERE. Los cinco tipos describen las diversas estrategias que se dan en el texto a partir del monólogo para crear una conexión particular con el público como receptor, ya sea desde la simple búsqueda de la empatía hasta la clara ruptura de la cuarta pared.

Como tercera ERE proponemos la importancia del discurso en la construcción de los personajes. En la dramaturgia estudiada nos encontraremos con presencias y ausencias construidas de forma variada, pero que dependen enormemente de la narración a lo largo de la obra para existir. Recurrimos a los planteado por José Luis García Barrientos (2017) al hablar de personajes latentes, patentes y ausentes, pero desarrollamos la forma en la que se configuran gracias al relato.

Por último, la cuarta ERE propuesta busca identificar la construcción diegética del espacio y tiempo. Además de las acotaciones e indicaciones espacio temporales claras, afirmamos que la narración ofrecerá la mayor cantidad de aportes para poder construir cronotopos que se pueden concebir para la escena. De esta forma, el autor evita caer en grandes didascalias, puesto que el discurso mismo de los personajes las reemplaza. Y, en el caso de que sí recurra a acotaciones, notaremos cómo estas tienden a lo narrativo, cualidad que aporta un matiz de interpretación bastante amplio de la indicación.

Es importante recalcar que todas las *estrategias de representación escénica* identificadas tienen estrecha relación con el metateatro, ya que se retroalimentan entre sí. Por otro lado, en la búsqueda de comprender el origen de los usos identificados en la dramaturgia de Bushby, hemos podido relacionar ciertos aspectos – también ligados a la narratividad – que beben de vanguardias como el teatro épico o el absurdo.

Finalmente, con el objetivo de confirmar que existe una efectividad real detrás de las ERE definidas, proponemos un análisis exhaustivo de las veintiún obras – clasificadas primero en dos grandes grupos que llamamos “todo es narración” y “parte es narración” – para, de esta forma, identificar en qué medida las ERE son usadas en cada uno de los textos y cómo van configurando los temas recurrentes. Además, se tomarán cuatro montajes<sup>2</sup> como ejemplo de su uso sobre el escenario. Todo ello nos lleva a sostener que, efectivamente, la narratividad construye teatralidad en la dramaturgia de Alfredo Bushby y que las estrategias que el dramaturgo ofrece desde el texto mismo encierran un sinfín de posibilidades escénicas que sería interesante replicar.

---

<sup>2</sup> Los montajes tomados como ejemplo son *Por qué cojea Candy* bajo la dirección de Marco Otoyá, *Vergüenzas* dirigido por Alfredo Bushby, *Balada de la concha y la pastora* dirigido por Eliana Fry y, por último, *Maribel dice los pieses* bajo la dirección de Diego La Hoz.

## SUMMARY

Throughout the history of literature, a constant questioning has been whether theatre should be studied only as a literary genre or, on the contrary, only as a stage manifestation. I believe that it is necessary to address both approaches. Theatre is text as well as action on stage. Also, over the years the theatrical forms have changed to either move away from or approach their origin. In this way, especially since the mid-20th century, it is possible to identify a narrative "pollution" in the dramatic genre. But can it be assured that storytelling is older than representation? To find an answer to this question is to delve into another debate just as complex as the first. In fact, I believe that the concept of storytelling and representation is by nature linked. This work aims to study, as of this relationship, what the narrative brings to the theater in the search for spectacularism.

The narrative genre has been long studied and there is even a discipline responsible for its analysis: narratology. Recognizing that the theater shows coincidences with the story, it will be possible to borrow concepts and tools of that discipline in order to understand exactly what sets the narrative contributes in the search for theatricality. Taking the path of narratology takes us to the – recent – conception of dramatology, which is responsible for making a similar analysis of dramatic texts as the first does about<sup>3</sup> narratives.

On the other hand, theoreticians such as Szondi (2011) or Sarrazac (1999) focus part of their analysis of the theater on understanding or describing the theater's connections to the narrative. It is clear that the narrative tendency of theatre, in theory, seems to move away from the right tools to build action. However, with this study I aim to demonstrate that it is possible to identify various signs of virtual representativeness from the text itself, even when the narrative prevails. Every theatrical text has a potential staging that is apparent, in most cases, from the proposed stage directions or didascalia. María del Carmen Bobes (2006) calls this ability "scenic transduction". This concept is key to understanding what I propose under the name of *stage representation strategies* (ERE for its initials in Spanish).

The corpus of this work is composed of all the dramatic production of Alfredo Bushby, Peruvian author, consisting of twenty-one texts. The choice of his works is given not only by the great burden of narrative throughout all of them, but also because I recognize the need to study unconventional theatrical forms and, at the same time, to contribute to the theory of Latin

---

<sup>3</sup> One of the first points of this work is to identify the "contagions" of narrative and theater, so we will not only turn to theater theorists such as Pavis, Ubersfeld, Bobes or De Toro, but we will also take important references from narratology theorists such as Genette, Barthes, Benjamin and Prince.

American and Peruvian theater in particular, since it has not been widely studied. That is why the state of the question of this work is not extensive and I look forward to contributing with my input to the Latin American theater studies.

After a narratological and dramaturgical look at the various texts to work with, I conclude that certain dramaturgies offer clear signs of spectacularity beyond those present in the stage directions. I am aware of the extensive debate around the concept of stage direction or didascalia and do not intend to expand it. The goal is to demonstrate in what ways spectacularity is evident in theater texts whose particularity is the tendency to storytelling. That is, the EREs I will present are closely linked to the narrative trend within the theater.

The first option of ERE that we propose postulates that there may be a figure equivalent to that of the narrator in the theater, a theory widely defended by Anxo Abuín (1997). Such narrator will, in many cases, be the axis of the action from being configured as a *narrator*. From this position you can face at least five types: builder, commentator of the extradiegetic, contextualizer, accompanying presenter and witness. The five forms are linked to the concept of *generating narrator* proposed by Abuín, since they will all be generators of diegetic universes throughout the work.

The second ERE refers to the use of the monologue – with a great narrative tendency – with the aim of bringing the viewer closer. At this point I have also identified five possible monologues: builder, narrator, playful, literary and testimonial. In most cases they are closely linked to the forms of the *narrator* of the first ERE. The five types describe the various strategies given in the text from the monologue to create a particular connection with the public as a recipient, from the simple search for empathy to the clear rupture of the fourth wall.

As the third ERE we propose the importance of discourse in the construction of the characters. In the dramaturgy studied we will find presences and absences built in a varied way, but that depend greatly on the narrative throughout the work to exist. I turn to those raised by José Luis García Barrientos (2017) when talking about latent, patent and absent characters, but develop the way they are shaped by the story.

Finally, the fourth proposed ERE seeks to identify the diegetic construction of space and time. In addition to clear temporal space stage directions and indications, I affirm that storytelling will offer the most input to build chronoscopes that can be conceived for the scene. In this way, the author avoids falling into great didascalias, since the very discourse of the characters replaces them. And, if it does resort to stage directions, it can be noticed how these tend to the narrative, a quality that provides a fairly broad nuance of interpretation of the indication.

It is important to emphasize that all of the *stage representation strategies* (EREs) identified have close relation to the metatheatre, as they feed back to each other. On the other hand, in the quest to understand the origin of the uses identified in Bushby's dramaturgy, certain aspects are related – also linked to narrative – that are influenced by vanguards such as epic or absurd theatre.

Finally, in order to confirm that there is a real effectiveness behind the defined EREs, I propose a thorough analysis of the twenty-one works – first classified into two large groups that I call "everything is narration" and "part is narration" – to, in this way, identify the extent to which the EREs are used in each of the texts and how they shape the recurring themes. In addition, four staging's<sup>4</sup> will be taken as an example of their use on stage. All this leads me to argue that, indeed, narrative builds theatricality in Alfredo Bushby's dramaturgy and that the strategies that the playwright offers from the text itself enclose endless scenic possibilities that would be interesting to replicate.

---

<sup>4</sup> The staging's taken as an example are *Por qué cojea Candy* under the direction of Marco Otoyá, *Vergüenzas* directed by Alfredo Bushby, *Balada de la concha y la pastora* directed by of Eliana Fry and finally *Maribel dice los pises* under the direction of Diego La Hoz.

## INTRODUCCIÓN

“[...] el relato comienza con la historia misma de la humanidad; ni hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos”

Ronald Barthes (1966) *Introducción al análisis estructural de los relatos*, p. 9

Uno de los mayores debates en torno al teatro es si se lo debe considerar o no literatura. Quienes lo miran desde un enfoque clásico defienden su lugar dentro de los géneros literarios, mientras que creadores escénicos más contemporáneos prefieren deslindarse de esa carga literaria que acompaña al diálogo y centrarse solo en la espectacularidad. Consideramos que no hay necesidad de optar por uno u otro enfoque de análisis, y que el teatro, desde su concepción como texto, se puede, y debe, estudiar como literatura y como hecho escénico (al menos, virtualmente). Fabián Gutiérrez, en “El espacio y el tiempo teatrales” (1990), ya confirma esta idea al decir que “entendemos, pues, el teatro como la fusión, en permanente interacción, de los dos aspectos citados: el teatro es tanto un género literario cuyo fin es la representación de su texto, como la propia representación del texto sobre un escenario” (p. 135).

Este debate está ligado a otro importante cuestionamiento: ¿qué es más antiguo? ¿el relato o la representación? Muchos dirán que se ha recurrido al relato desde que existe la historia y otros tantos defenderán la presencia de representación en rituales más antiguos que la historia misma. Con respecto al relato, Barthes dice que:

Innumerables son los relatos del mundo. Ante todo, hay una variedad prodigiosa de géneros, distribuidos entre sustancias diferentes, como si toda materia fuera buena para el hombre para confiarle sus relatos: el relato puede estar sustentado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la mezcla ordenada de todas estas sustancias: está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela corta [nouvelle], la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la «Santa Ursula» de Carpaccio), la vidriera, el cine, los comics, la noticia periodística, la conversación. (1993, p. 163)

Con lo citado se sugiere que el relato está presente en diversas manifestaciones, incluso en la imagen “fija o móvil, por el gesto”. Por ello, desde donde se lo vea, no hay una respuesta totalmente correcta a las interrogantes hechas. Son conceptos que se han desarrollado estrechamente ligados, a pesar de que, en determinado momento de su existencia, tomaron

caminos de análisis separados.

Pero desde el siglo pasado, es innegable la necesidad de mirarlos juntos, sobre todo a la hora de analizar teatro, puesto que su estudio siempre ha estado ligado a la narrativa. Jean-Pierre Sarrazac (1999) pone sobre la mesa esta necesidad al hablar del devenir del drama. Reconoce lo que antes se ha dicho sobre las mutaciones que está viviendo el teatro para proponer que, efectivamente, el drama tiene una tendencia a la narratividad. Coincide con lo planteado por Bajtín al hablar de la “novelización” de los géneros y con autores como Benjamin o Szondi. que hacen referencia a una epización. Pero Sarrazac propone un concepto propio, la “rapsodia”, y confirma esta idea veinte años después de planteada en la apostilla que dedicó a su texto (2009, p. 6). Esto evidencia que, hasta el día de hoy, esa tendencia a la narratividad en el teatro sigue vigente y que debe verse como una de las tantas opciones de hacer teatro y no como una desfiguración de su forma.

Ha sido el interés y la constante presencia de esta “contaminación” narrativa en otros géneros literarios, y en especial en el teatro, lo que ha servido como germen para este trabajo. Pero, para poder estudiar las implicaciones de dichos debates, es necesario un objeto de estudio, un corpus teatral, que, como ya muchos estudiosos han observado, no es breve. Para confirmarlo basta con remitirnos al texto de Peter Szondi, en el cual presenta un recorrido por diversos autores y textos que representan esta forma moderna de ser del drama. Szondi –tomando como ejemplos textos de Brecht, Pirandello y otros dramaturgos– propone que la coincidencia entre ciertas obras no radica esencialmente en el carácter mítico, sino en que la trama “no toma cuerpo en el escenario, sino que es narrada por él” (2011, p. 227).

Entonces, si nos guiamos solo por la presencia de la narratividad, es posible hallar un cuerpo de estudio amplio. Sin embargo, para poder elegir nuestro corpus y que sea definido y limitado, surge, entonces, otra gran motivación, propiciada por estímulos muy diferentes al interés por la narratividad en el teatro y más ligada a un interés personal: el teatro peruano, el cual ha sido poco estudiado en comparación con otras dramaturgias latinoamericanas. Esta condición, que en un principio se puede interpretar como algo negativo, por significar un estado de la cuestión limitado, nos abre un sinfín de posibilidades interpretativas en la búsqueda de plantear cierta sistematización de una dramaturgia nacional y, a su vez, contribuye en la necesidad de crear teoría de textos poco vistos, como lo son la mayoría de obras de la dramaturgia peruana.

Esta problemática la reconoce Paz Mediavilla Martínez en “El teatro peruano contemporáneo”

(2016, p. 2)<sup>5</sup>. No es la única estudiosa del teatro que se ha percatado de esto. Carlos García Bedoya (2002, p. 270), al reseñar la *Antología general del teatro peruano* apunta que este ha sido el género que menos atención ha merecido por los estudios de la literatura peruana y esto está estrechamente ligado a que nuestra tradición dramática no tiene la misma solidez que la de las otras formas literarias. Además, agrega una preocupación velada al mencionar que este poco auge del teatro está relacionado con la poca teorización o sistematización que se hace del mismo, sobre todo a partir del siglo XX. Luis Ramos García (2016, p. 30) coincide con esta idea y reclama que hay escasez de teoría sobre este teatro. Dicha situación es una preocupación que ha rondado la mente de los teatristas peruanos desde comienzos del siglo XX, ya Manuel Moncloa y Covarrubias, en un texto que acompaña su *Diccionario Teatral del Perú*, decía que “varias son las causas del estancamiento y casi nulidad del teatro entre nosotros, a pesar de los esfuerzos que en distintas épocas han hecho los escritores nacionales por darle existencia” (2016, p. 197). Este problema no es solo de Perú, aunque quizá sí se da en mayor medida que en otros países latinoamericanos. Es sabido que, en comparación con dramaturgias occidentales, los estudios del teatro latinoamericano se han planteado, como sentencia Juan Villegas (1988, p. 147), desde una mirada europeizante.

A pesar de su poco estudio, es innegable reconocer que el teatro en el Perú tiene una larga tradición. Es posible encontrar textos que datan de antes de la llegada de los españoles. Existen textos claramente influenciados por el Siglo de Oro y veremos cómo, hasta el siglo XIX, la dramaturgia peruana seguirá una línea de marcada influencia europea, lo que quizá justifica el típico enfoque de análisis al que se ha visto sometida. Hasta aquí es posible encontrar estudios que se centran en analizar la dramaturgia peruana, sobre todo desde una mirada comparativa.

Es a partir del siglo XX, junto con la llegada de las vanguardias, que el teatro peruano, y latinoamericano en general, empieza a cambiar. Poco a poco, esta dramaturgia comienza a encontrar voces propias y a organizarse bajo nuevas tendencias, lo que hará que a lo largo de estos años se produzcan diversos textos que serán, en muchos casos, llevados a escena. Es evidente que la dramaturgia de nuestro continente nunca dejará de dialogar con fundamentos de otras nacionalidades (sobre todo teóricos), pero es necesario cambiar el rumbo de esa mirada y entender que el teatro latinoamericano se puede sostener por sí solo. Ya lo plantea Osvaldo

---

<sup>5</sup> Es interesante recalcar que el estudio de la autora llega solo hasta el año 2000 y se centra en textos más canónicos de la dramaturgia peruana. Al autor que vamos a estudiar en este trabajo solo lo menciona para aludir a una lista de autores (p. 282). Lo mismo sucede en “Historia General del Teatro en el Perú” (2001) de Aída Balta Campbell, quien hace una mirada del teatro peruano desde la Colonia y, al llegar a los últimos años del siglo XX, solo menciona brevemente al autor y los premios que ha ganado (p. 316).

Dragún al decir que “nuestra América Latina ha producido su propio teatro, con sus raíces propias, respondiendo a sus propias necesidades y así debe ser estudiado para otorgarle el valor que tiene, partiendo del papel que juega en cada sociedad dada” (1980, p. 11).

Vale decir que aquí puede surgir un nuevo debate al tratar de definir lo que es Teatro Latinoamericano, porque, como plantea Walter Rela<sup>6</sup>, no hay una gran influencia “interhispanoamericana” (1957, p. 278). Esta problemática será objeto de estudio de César de Vicente Hernando en su texto *Teatro crítico latinoamericano* (2017), donde buscará plantear una estrategia de sistematización para abordar este teatro; para esto propone elementos teóricos para desarrollar un campo de investigación. Pero tal enfoque de análisis va más allá del que estamos planteando, en primer lugar, porque nuestra intención es trabajar con una muestra limitada de teatro peruano relacionada con el carácter narrativo que se mencionó al inicio<sup>7</sup>.

Si bien es posible identificar obras con las características que mencionaremos en otras dramaturgias latinoamericanas, otra de las razones por las cuales optamos por elegir la peruana es por la riqueza de su contenido. A pesar de existir menos estudios sobre el teatro peruano en comparación con sus pares, es innegable reconocer que el corpus dramático se presta para un sinnúmero de enfoques analíticos. La producción teatral, sobre todo a partir del siglo XX, ha tomado caminos muy variados, pero, a su vez, todos muy comprometidos con la construcción de una mirada nacional. La historia del país ha dejado huella de forma directa o indirecta en casi todas las dramaturgias, pero no las ha limitado. Si bien en este trabajo vamos a concentrarnos más en características formales, es importante recalcar que temáticamente la dramaturgia peruana es variada y fructífera y, gracias a ello, se presta para ser estudiada, incluso, de forma interdisciplinaria.

En las últimas décadas, han surgido muchos dramaturgos que se han convertido en representantes importantes de la dramaturgia peruana, sobre todo por su continua presencia en las carteleras teatrales. Autores como César de María, Eduardo Adrianzén, Alonso Alegría o Mariana de Althaus han sido una constante en los teatros limeños de los últimos años. Cada uno de ellos ha sabido trabajar con códigos que beben de una experiencia muy cercana a las tablas y que han podido traducir en obras de éxito. Por otro lado, existe una parte de la producción teatral que sigue engarzada fuertemente con lo literario, que nace desde la formación literaria y

---

<sup>6</sup> Si bien esto lo plantea Rela en el año 1957, consideramos que, lamentablemente, aún sigue vigente esta problemática, aunque gracias a diversos festivales e iniciativas de integración, las barreras entre países latinoamericanos se están rompiendo, lo que permite hacer dialogar mejor nuestros textos.

<sup>7</sup> Consideramos relevante mencionar este estudio por ser de los pocos en intentar crear una herramienta dirigida directamente al estudio del teatro latinoamericano, a pesar de no ser insumo directo de nuestro análisis.

que se concibe como texto que muchas veces no es representado. El autor que será motivo de este trabajo es un ejemplo de ello; está más cercano a la formación literaria que a la escénica, a pesar de que sus obras expresan un matiz de representatividad evidente. Nos referimos a Alfredo Bushby, dramaturgo de larga trayectoria en el Perú, que tiene más obras escritas que estrenadas. Esta realidad plantea también una interrogante: ¿por qué hay obras de teatro que tienen más posibilidades de ser llevadas a escena que otras? Este es un cuestionamiento muy trascendental y cargado de subjetividades, porque depende de los gustos particulares de cada recepción y, si bien nuestro análisis no buscará contestar a esta pregunta, sí buscará mostrar por qué este autor debería ser tan propenso a ser llevado a escena como cualquier otro.

Alfredo Bushby nace en Lima en 1963. Su primera formación académica es en el campo de la Literatura, lo que le dará una gran cantidad de herramientas literarias, sobre todo líricas, que son evidentes en sus textos. Además, es magíster en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Texas. Durante su carrera no solo ha escrito textos dramáticos, también se ha dedicado a analizar el teatro, en particular el latinoamericano, siendo de los pocos autores que han publicado teoría sobre teatro peruano. Un ejemplo de esto es su libro *Románticos y posmodernos: la dramaturgia peruana del cambio de siglo* (2011).

Como dramaturgo ha escrito hasta el momento veintiún obras, de las cuales han sido publicadas trece<sup>8</sup>. Muchas de ellas han ganado importantes premios a la escritura, como el primer premio del CELCIT con las obras *La dama del laberinto* y *Perro muerto* en 1993 y 1996, respectivamente. Además, la obra *Historia de un gol peruano* ganó el primer premio CADE 2000 de obras de teatro. Su obra *Una vez al mes*, que luego pasaría a llamarse *Vergüenzas*, ganó en el 2014 el premio “Amores prohibidos” de la Casa de la Creatividad de Lima. En el 2018, *Bahía Bruna* obtuvo el segundo puesto en el concurso “Teatro Lab” de la Universidad de Lima.

Como muestra de un evidente compromiso y gusto por el quehacer teatral, entre 2013 y 2014, se formó como director de teatro en la Asociación Cultural Aranwa, lo que le permitiría llevar él mismo sus obras a escena<sup>9</sup> o, en otros casos, colaborar con la gestión de sus proyectos. Esto último es uno de los motivos por los que ha tenido mayor presencia en cartelera en los últimos tiempos.

Actualmente, Alfredo Bushby continúa con su labor como investigador, además de ser profesor

---

<sup>8</sup> La totalidad de su obra dramática hasta el 2013 se encuentra reunida en el volumen *Cuerpos callosos (trece obras dramáticas)*. Este libro ganó el concurso ProArt de la PUCP en el año 2015.

<sup>9</sup> Como director, ha puesto en escena *Vergüenzas: Cajamarca, 1953* (2017). Antes de su formación como director, llevó a escena *Dominante de si bemol* (2006).

de cursos de Literatura y Teatro en diversas instituciones de formación teatral. Se encuentra pronto a publicar un libro de investigación sobre la dramaturgia femenina peruana del siglo veinte, texto que será un gran aporte sobre la teorización del teatro peruano.

Es interesante notar cómo, a lo largo de su carrera como escritor, su dramaturgia ha sido premiada en diversas ocasiones. Esto sugeriría que es un autor muy requerido por diversos directores, pero, como vemos, la realidad es diferente. Si bien varias de sus obras han sido llevadas a escenas e incluso participado en diversos festivales<sup>10</sup>, estas son tan solo la mitad de las que ha escrito y la mayoría de estas se ha estrenado en los últimos años.

Surge entonces una pregunta importante: ¿qué caracteriza a la dramaturgia de Alfredo Bushby o la hace diferente de la de sus pares? Consideramos que la respuesta a esto recae en más de un elemento. Por un lado, sus textos gozan de un valor literario por sí mismo que, en algunos casos, parece dotarlos de un lenguaje complejo que, a simple vista, no se siente teatral. Por otro lado, si bien el autor no sostiene que sobre sus textos recaiga una influencia en específico o busque etiquetarse bajo un estilo teatral<sup>11</sup>, es posible notar cómo sus textos se ven tocados por distintas vanguardias que han influenciado en el quehacer dramático de Latinoamérica desde los años 50, lo que convierte a su obra, en algunos casos, en experimental.

La dramaturgia de Alfredo Bushby dista mucho de ser aristotélica y tradicional, está claramente marcada por elementos de ruptura de vertientes que van desde lo brechtiano hasta el teatro del absurdo, siempre traduciendo estas herramientas bajo sus propios términos y necesidades. Roberto Sánchez Piérola (2013, p. 11) señala la riqueza formal de sus propuestas, así como de los asuntos que problematiza y que se corresponden con elementos propios de la idiosincrasia peruana. Esta afirmación se ve confirmada en lo planteado por Juan Carlos Ubilluz (2008, p. 7) al sostener que la dramaturgia de Alfredo Bushby, a pesar de ser experimental, comulga constantemente con temas populares o con el “gran público”. Dichos planteamientos justifican, entre otros, por qué ambos autores catalogan a Alfredo Bushby como posmodernista.

Es quizá esta mezcla de estímulos lo que ha hecho que su obra no haya sido montada o estudiada como la de otros dramaturgos, por considerarse “experimental”. No existen mayores teorizaciones sobre el corpus de este autor más allá de los textos que prologan sus

---

<sup>10</sup> Sus obras han sido montadas por diversos directores como Luis Peirano, Andrea van Zuiden, Marco Otoyá, Mateo Chiarella, Eliana Fry, entre otros, y han participado en festivales internacionales en El Cairo (Egipto), Santa Cruz (Bolivia), Santa Marta (Colombia), Madrid (España) y Santiago (Chile), así como en festivales en Lima, Huancayo y Oxapampa (Perú).

<sup>11</sup> A. Bushby, comunicación personal, 21 de marzo 2020. Ver Anexo 1.

publicaciones<sup>12</sup> y de los comentarios realizados con motivo de las publicaciones de sus libros<sup>13</sup>. Es posible encontrar, además, la publicación de breves reseñas sobre sus textos y puestas en escena que versan sobre una obra en particular. La mayoría de comentarios sobre el autor coinciden en que su obra es experimental, y rica en juegos y signos. Todos concuerdan en la destreza de Bushby a la hora de manejar el lenguaje y las estrategias teatrales. Si bien podemos identificar una constante en la mirada que se tiene de este autor a lo largo de todas las publicaciones mencionadas, no existe ninguna que analice su obra completa o busque crear una sistematización de sus aportes a partir de un análisis exhaustivo. El texto que más se acerca a esto es el de Sánchez-Piérola al que vamos a recurrir en más de una ocasión para poder contrastar –y confirmar– nuestras impresiones. En dicho estudio, Sánchez-Piérola analiza las trece obras publicadas en *Cuerpos callosos*, que para el año 2013 era la producción total del autor. A partir de clasificar los textos bajo cuatro criterios –no excluyentes entre sí– intentará develar el proceso de creación detrás de la dramaturgia de Bushby fijándose, tal como nosotros haremos, en el aspecto formal. Por ello dirá que:

nos interesa investigar la construcción de un lenguaje y su aporte a nuestra tradición dramática. Esto no quiere decir que el aspecto temático no sea relevante en la clasificación, pues, como veremos, lo formal va estrechamente ligado con los asuntos problematizados. (2013, p. 12)

Coincidimos plenamente con lo postulado por Sánchez-Piérola, por lo que será considerado nuestro mayor –y casi único– referente al cual remitimos al revisar un estado de la cuestión sobre la producción de Bushby. Esto hace que nuestro estudio sea *sui generis* y que busque reivindicar a un autor que se encuentra en plena etapa productiva y que consideramos representa a un teatro peruano muy diferente al que se acostumbra ver o leer. Haciendo hincapié en esto último, la dramaturgia de Bushby tiene un valor literario tan importante como escénico y no solo, como dice Bobes, “[por]que el Texto Dramático incluye el texto escrito y además su representación virtual” (2004, p. 500), sino por cómo es que desde la literatura usa diversas estrategias para construir esos matices.

Esta particularidad en su dramaturgia surge de la consciencia de que el autor tiene de sus textos, y el trabajo de investigación y reescritura que cada uno de ellos implica. Las obras de teatro que

---

<sup>12</sup> Los textos más importantes que tratan la producción del autor son los antes citados de Sánchez Piérola y Ubilluz que forman parte de dos de las ediciones de sus obras. Aparte de eso, Natalia Torres Villar, en su libro *La escena paterna*, hace referencia a tres de sus obras como ejemplo de lo que plantea.

<sup>13</sup> A lo largo de este estudio haremos referencia de los discursos de presentación del libro *La dama del laberinto. Perro muerto. Historia de un gol peruano* llevada a cabo el 25 de agosto del 2013, realizados por Luis Peirano (Anexo 3) y Carmela Zanelli (Anexo 4).

se van a analizar son escritos producidos por un literato muy consciente del lenguaje escénico. En más de una ocasión los textos han sido producto de laboratorios escénicos en los que el autor ha experimentado diversas versiones con ayuda de actores<sup>14</sup>.

Esto nos invita a sentir su dramaturgia como claramente literaria y teatral a la vez, lo que nos regresa al cuestionamiento inicial ¿la dramaturgia de Bushby debe estudiarse como literatura o como arte escénico?<sup>15</sup> La forma en la que están configuradas la mayoría de sus obras, el lenguaje usado, los temas recurrentes y el estilo que sirve como hilo conductor nos lleva a afirmar que textos como estos se deben estudiar desde ambas miradas porque no creemos que sea algo irreconciliable. Como plantea García Barrientos (2016, p. 90), “ni la lectura más literaria puede prescindir de lo que el texto tiene de teatral, ni la lectura más teatral puede anular lo que tiene de literario”. Lo mismo sucede si nos volvemos a preguntar qué fue primero ¿la narración o la representación? Es evidente que este análisis no pretende responder a esa pregunta, pero sí busca mostrar que no hay necesidad de otorgarle la primacía a ninguno de los dos, puesto que pueden surgir de la misma manifestación.

Está claro que en el lenguaje usado por el autor radica una gran carga literaria, pero esto no es suficiente para profundizar en el debate. Si bien este punto será analizado, lo que nos interesa es estudiar la narratividad detrás de la obra dramática del autor. De hecho, la pregunta que motiva nuestra investigación es ¿de qué manera la dramaturgia de Alfredo Bushby se construye a través de estrategias narrativas? Esta pregunta parece sencilla, pero encierra diversas aristas. En primer lugar, nos puede llevar a afirmar que es un teatro que solo debe ser leído y no necesita ser representado, pero, a pesar de que claramente tiene un valor en texto, esto nos invita a negar la gran potencialidad escénica que encierran sus obras. Por ello, en este análisis ahondaremos tanto en lo literario como en lo teatral que manifiesta el autor en su dramaturgia. Haremos esto con un fin específico más allá de la necesidad de dar una mirada a un corpus no estudiado. Pretendemos demostrar que el autor plantea una serie de dinámicas y estrategias en sus textos, ligados a la narratividad, que hace que la subjetividad que se identifica al leer se evoque virtualmente en las tablas. Es decir, la narratividad en la obra de Bushby es importante porque es pieza clave para dotarla de virtualidad escénica.

Entonces, el presente trabajo de investigación tiene como objetivo hacer un estudio amplio de

---

<sup>14</sup> *Balada de la pastora y la concha*, o *Tenebrae* son textos que han pasado por un proceso de laboratorio o lecturas dramatizadas antes de configurar la versión definitiva del texto. Otro caso similar sucede con *Por qué cojea Candy*.

<sup>15</sup> El propio autor reconoce que su acercamiento al teatro fue a través de la literatura y que, en principio, escribió teatro porque quería ser leído y, si lo llevaban a escena, era un beneficio adicional (A. Bushby, comunicación personal, 21 de marzo 2020 – Anexo 1)

toda la producción dramática, escrita hasta el momento, del autor peruano Alfredo Bushby. Las veintiún obras de teatro que componen el catálogo de este autor comparten muchas características en común, pero una es la principal: la narratividad construye teatralidad. La intención de este análisis es comprobar esa comunión entre las obras, lo que se conseguirá respondiendo a la pregunta antes enunciada.

Es importante repetir que el corpus por analizar presenta evidente influencia de diversas vanguardias como el teatro épico o el teatro del absurdo, vertientes que pueden ser muy distantes, pero que en la creación de Bushby funcionan con armonía gracias al manejo de la narratividad<sup>16</sup>. Esto no es un aspecto que deba sorprendernos, puesto que las vanguardias europeas del siglo XX fueron una gran influencia para el teatro latinoamericano, con la particularidad de que, como dice Luis Chesney (2009, p. 378), incidieron con características propias de la idiosincrasia del continente. Esto lo confirma Nora Parola Leconte al decir que “la mayoría de los grandes dramaturgos latinoamericanos del siglo XX se ha servido indistintamente en sus piezas de varias técnicas” (2006, p. 288); esta estrategia lleva a un eclecticismo que busca continuamente una identidad nacional.

Queremos demostrar que el recurso de fundar su teatralidad en narratividad es lo que aumenta su potencial escénico. Para esto describiremos la dramaturgia del autor y, de esa forma, mostraremos cómo es que predomina la narratividad, y cómo es que esta construye la acción y sugiere la escena. Nos centraremos en identificar el potencial de transducción enorme en la variedad de signos presentes en la diégesis de sus obras. Estos signos son lo que llamaremos *estrategias de representación escénica*<sup>17</sup> con el objetivo de defender el matiz claramente teatral de una dramaturgia que se muestra como predominantemente narrativa.

Por tal motivo, si bien esta investigación parte del objetivo general de identificar cómo la narratividad construye la teatralidad en la obra de Bushby, cuenta también con una serie de objetivos específicos que se irán identificando con el fin de comprobar la hipótesis principal. Como primer objetivo específico, se pretende clasificar las veintiún obras según el uso de la narratividad en estas (dándole peso a la estrategia narrativa que prevalezca sobre las otras). En segundo lugar, se analizará la estructura de estos textos y las diversas *estrategias de representación escénica* guiándonos de cuatro indicadores: (1) la presencia del narrador como

---

<sup>16</sup> Ya se ha mencionado la relación de lo épico con el estilo narrativo en el drama moderno. En este trabajo tomaremos esta idea y agregaremos otras miradas sobre vanguardias para mostrar cómo, en el teatro estudiado, convergen en lo mismo. Esto se desarrollará de forma más amplia en el punto 4 de nuestro trabajo.

<sup>17</sup> Esto se explicará con detalle en la segunda parte del análisis.

eje de la acción, (2) el uso del monólogo como estrategia de acercamiento al receptor, (3) la construcción de los personajes a través del discurso, y (4) la construcción diegética de la acción y el espacio. Gracias a estos indicadores podremos saber qué es primero ¿la estrategia o la narratividad? ¿qué lleva a qué?

En esta parte del trabajo será indispensable analizar los temas recurrentes en la obra del autor, porque, como dice Mario Vargas Llosa<sup>18</sup>, aunque refiriéndose a la narrativa:

La separación entre fondo y forma (o tema y estilo y orden narrativo) es artificial, solo admisible por razones expositivas y analíticas, y no se da jamás en la realidad, pues lo que una novela cuenta es inseparable de la manera como está contado. (2011, p. 33)

Lo planteado por Vargas Llosa para la narrativa es posible de confirmar también en el teatro. Como parte de una amplia mirada a un texto teatral será necesario identificar forma y fondo por separado. Sin embargo, el cuerpo de estudio nunca nos mostrará estos elementos divorciados el uno del otro. Lo que el teatro muestra siempre estará ligado a la forma espectacular que tiene para hacerlo, a pesar de que se pueda prestar a un sinfín de reinversiones tras cada puesta en escena. La realidad del producto teatral ofrece la posibilidad de una mirada plural, como dice Bobes Naves:

La obra dramática, como la literatura en general, se ha estudiado y puede estudiarse desde una perspectiva interna: la obra en sí (estudios textuales, retóricos, estilísticos, formales, etc.), y la obra en sus relaciones con el contexto (historia, sociología, hermenéutica, antropología literaria, etc.) [...] La semiología dramática, partiendo de la semiología general, trasciende la oposición «interno / externo» y se ocupa más directamente del análisis del teatro como proceso de comunicación. (2004, p. 503)

Coincidiendo con Vargas Llosa y Bobes Naves, creemos que, llegado el momento, será no solo necesario sino también esclarecedor remitirnos al contenido de las obras. Si bien el grueso de este análisis se centrará en la forma, es decir, desde una perspectiva interna, finalmente nos interesa revelar cuál ese ese proceso de comunicación mencionado por Bobes Naves que se ve en la dramaturgia elegida. Notaremos, a lo largo de este estudio, cómo la dramaturgia de Bushby consiste en presentar diversas narraciones a partir de estrategias que tienen casi siempre como objetivo develar un misterio, además de presentar historias ligadas a la venganza y a la

---

<sup>18</sup> Consideramos oportuno remitirnos a un autor como Vargas Llosa por sus ensayos sobre la narrativa que, en cierta medida, ofrecen una herramienta útil para definir conceptos que nos serán de utilidad al definir, justamente, el matiz narrativo de los textos estudiados.

crítica de la religión. En mayor o menor medida, llegado el momento de revisar cada uno de sus textos, confirmaremos cómo la forma en que se configura su dramaturgia es un elemento esencial para exponer los temas que inquietan al autor.

Si bien no existe mucha teoría que se enfoque en analizar el teatro peruano, sí existen muchas miradas sobre el tema de la narratividad en el teatro y en estas nos basaremos para observar cómo se configura el teatro de Bushby. Para esto recurriremos, en primer lugar, a una mirada narratológica, porque el enfoque elegido es interdisciplinario; luego, conectaremos lo observado con su correspondencia en el ámbito teatral.

Finalmente, teniendo en cuenta el contexto de producción, los intereses del autor y las influencias que ha recibido, se intentará postular una posible justificación al uso del recurso de la narratividad a lo largo de toda su dramaturgia y se hará una valoración de la efectividad de este en contraste con algunos montajes teatrales de los textos.

Con este análisis se busca confirmar la hipótesis que plantea que existe una tendencia hacia el teatro narrativo en la dramaturgia de Bushby como herramienta no solo de ruptura y distanciamiento sino, por el contrario, como estrategia para involucrar al espectador en el hecho escénico y crear universos teatrales verosímiles.

## MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

Al analizar una obra de teatro, podemos optar por estudiarla desde una perspectiva meramente espectacular o solo profundizar en los aspectos literarios del texto, tal y como ya se mencionó en la introducción. En el presente trabajo hemos optado por darle una mirada a todo el corpus dramático de Alfredo Bushby desde un enfoque que abarca tanto lo literario como lo espectacular que puede encerrar una obra teatral. Esto hará que la presente tesis sea más extensa que un simple análisis literario y, a su vez, no abarcará todos los posibles aspectos prácticos que se desprendan de la obra teatral. Nuestro estudio buscará el punto medio entre análisis literario y su potencial espectacularidad, con el objetivo (y a su vez como consecuencia) de definir lo que de aquí en adelante llamaremos *estrategias de representación escénica* (ERE).

Dicho concepto, al que se le dedicará la segunda parte de este estudio, está estrechamente ligado a la idea de que todo texto teatral encierra una virtual representación. No son pocos los autores que defienden esta idea. María del Carmen Bobes indica que “la obra dramática en su texto es un hecho literario acabado que incluye, como virtualidad, su representación como espectáculo, sin necesidad de adaptaciones o manipulaciones previas” (1985, p. 310). García Berrio y Huerta Calvo (1992, p. 201) coinciden con esta idea al asegurar que, desde sus orígenes, el teatro parece considerado no solo en su dimensión literaria, sino también escénica. Estos autores hacen referencia a la naturaleza espectacular que encierra un texto dramático a la que podemos llamar “texto representacional”.

Pero antes de delimitar claramente el concepto que estamos introduciendo, es pertinente conocer cuáles son los fundamentos teóricos en lo que se basa nuestro estudio, así como definir las nociones específicas que se aplicarán a lo largo de este trabajo, sobre todo porque debemos considerar que lo central del análisis será la identificación de la narratividad a lo largo de la dramaturgia de Alfredo Bushby. Ya identificados los mecanismos narrativos dentro del corpus es que se podrá identificar las estrategias ya mencionadas y justificar su potencial escénico.

Por la magnitud de nuestro objetivo, recurriremos a una amplia variedad de teóricos de diversas ramas que ayuden a entender los postulados planteados. No hemos optado por ceñirnos a una sola mirada de estudio porque sería limitante. Consideramos no solo útil, sino necesario, actualizar constantemente los usos de teorías pasadas para poder aplicarlos a nuevos productos culturales. Además, creemos firmemente que, en temas artísticos como el teatro, no existe una sola verdad y que las interpretaciones son vastas, por lo que se buscará plantear un enfoque de análisis amplio para que, de esta manera, se pueda dar una mirada a todo el corpus del autor e, incluso, se pueda aplicar la misma mirada metodológica en otras dramaturgias similares.

Cabe mencionar, antes de detallar el corpus teórico, que, por un lado, se estudiará la manera en la que se construyen los textos de Bushby y, por otro, se analizarán ciertos temas recurrentes, porque están estrechamente ligados a la forma. Entonces, nos enfrentamos a una investigación básica de carácter descriptivo y explicativo que partirá de realizar una clasificación propia del cuerpo de estudio para luego analizarla teniendo en cuenta diversas teorías que vienen del teatro y la literatura.

Pasamos a exponer quiénes serán los teóricos principales que nos ayudarán a entender la forma en la que se compone la dramaturgia de Bushby. En primer lugar, recurriremos a diversos especialistas de la narratología como Barthes, Genette, Benjamin o Prince. Sus diversas miradas sobre el relato nos ofrecerán conceptos claves que serán aplicados, sobre todo, en la primera parte de nuestro trabajo.

Al hablar de narración es impensable no traer a la mesa a dos autores clásicos que siguen vigentes. Por esta razón, los postulados de Aristóteles y Platón sobre la diégesis y la mímesis servirán como herramienta clave para entender la narratividad detrás de los textos vistos. Se buscará un punto medio entre estas dos visiones para aplicarlo de forma conveniente.

Dejando de lado el análisis de tendencia más literaria, obviamente recurriremos a postulados propios de los estudios teatrales. En este ámbito, será el diccionario de Patrice Pavis (1996) una guía esencial para alumbrar el camino que estamos tomando. Junto con él, apelaremos a lo planteado por otros conocedores del tema como Abel, Bobes, De Toro y Ubersfeld. Más adelante delimitaremos los conceptos que hemos tomado prestados de estos autores para nuestro estudio.

Ya comentamos en la introducción que no han sido pocos los autores que se han preocupado por el tema de la narratividad en el teatro, por lo que también nos apoyaremos en estos para sostener nuestros postulados. De esta forma, teóricos como Bajtin, Szondi o Sarrazac aportarán nociones necesarias para entender mejor la razón que se esconde detrás de esta tendencia en la dramaturgia de Bushby.

Si bien esta tesis tendrá un objetivo más descriptivo que interpretativo, es imposible no buscar la razón detrás de un tema que corre a lo largo de toda una dramaturgia. En el afán de encontrar las respuestas a las preguntas que surjan al enfrentarnos a las constantes temáticas dentro de las obras es que tomaremos teorías planteadas desde Brecht hasta Esslin, autores de vanguardia que no solo ofrecerán luces para entender la estructura de este teatro, sino que servirán para comprender también su contenido. Para esto también se recurrirá a pensadores más alejados de la teoría puramente teatral, como Goffman o Foucault, a fin de reconciliar la forma en la que el

mensaje que el autor quiere transmitir cumple su cometido gracias a la manera en que se estructura la obra.

Una mención importante y por separado merecen Anxo Abuín González con su texto *El narrador en el teatro* y José Luis García Barrientos, quien ha ofrecido una guía esencial de análisis con trabajos como *Principios de dramaturgia* o *Cómo se analiza una obra de teatro*. Las herramientas de clasificación que ambos autores proponen, aunque en algunos casos parecen ser contradictorias, serán herramienta fundamental para organizar las ideas y la mirada que se dé sobre las veintinueve obras de Alfredo Bushby.

Antes de avanzar con el análisis, es perentorio que definamos los principales conceptos que se usarán. Notaremos que más de un término puede ser entendido en más de una forma, por lo que en este apartado indicaremos claramente cuál es el sentido de cada una de las palabras de carga teórica que vayamos a usar. Entonces, presentaremos un glosario metodológico antes de dedicarnos a explicar paso a paso cómo estructuraremos la metodología. Los conceptos de menor importancia que no sean explicados en este apartado serán aclarados al momento de mencionarse en el cuerpo del trabajo.

A lo largo de este estudio, recurriremos muchas veces al concepto de **diégesis**. Esta noción la usaremos como equivalente a narración, pero siempre basándonos en lo planteado por Aristóteles (2007, p. 36) al definirla como imitación de un acontecimiento mediante palabras que cuenta una historia en vez de presentar a los personajes en acción. Al hablar de diégesis, obviamente saltará la necesidad de recurrir al concepto de **mímesis**, también definido por Aristóteles, que es la imitación de una acción. Es importante detenernos a explicar que este concepto será usado casi siempre como sinónimo de imitación de la realidad, entendiendo esta “realidad” como una situación basada en la acción.

Pero ¿qué entendemos por **acción**? Este concepto encierra diversos matices porque su uso es amplio e, incluso, en nuestro trabajo pasará por diversas categorías conceptuales. Por ello, conviene que usemos este término según la definición de Pavis (1996:20). Llegado el momento de su aplicación, la forma específica de entenderlo será explicada. Aunque, es necesario mencionar desde ya una de las subformas de este concepto que Pavis (1996, p. 24) define: **acción hablada**. Esta noción será clave al analizar cómo se configura la teatralidad a partir de la narración. Otro elemento conceptual que se usará de forma constante relacionado con este término es el de **conflicto**, entendido como la acción humana que evoluciona motivada por la búsqueda de un objetivo. Este será útil, más que para identificar su presencia, para señalar su ausencia.

Y como la narración es el eje de este trabajo, un concepto que aparecerá constantemente en este análisis será **relato**. Si bien se puede entender desde su acepción planteada por el DRAE, es importante recalcar que también nos guiaremos por el diccionario de Patrice Pavis (1996, p. 393), quien define el relato dentro del universo teatral y lo relaciona con el discurso de los personajes, e introduce nociones como **teichospia**<sup>19</sup>, que nos servirá durante este estudio. Así también, otro concepto importante para nuestro análisis será el de **ekfrasis**, que alude a la explicación de una descripción de un fenómeno visual; es decir, es la acción de presentar una imagen visual a través de la palabra (Pavis, 2014, p. 95). Este servirá no solo para entender la narración que configura las obras de Bushby, sino también en muchas ocasiones gracias a dicha estrategia sabremos ubicar los hechos y conocer a los personajes.

A partir de la tradición italiana de los “narr-attori”, se ha configurado uno de los conceptos más usado en este trabajo: **narractor**. En palabras simples podemos decir que este rol le corresponde a aquel personaje que no solo actúa, sino también narra y que va a intercalar las dos funciones a lo largo de la obra. Pavis (2014, p. 216) relaciona al *narractor* con el teatro de Dario Fo al decir que muchas veces se pierde la jerarquía entre la acción escénica y la narración. Es justamente esta mezcla de jerarquías la que defendemos que es una constante en la dramaturgia de Bushby.

Esto nos lleva a reconfirmar que nos enfrentamos a textos que llamaremos constantemente **teatro narrativo**. Desde el título de este estudio se refleja esta noción. Pero ¿qué es exactamente teatro narrativo? Es posible encontrar diversas definiciones y la más “canónica” quizá es la que lo nombra “teatro narración”<sup>20</sup>. Pavis (2014, p. 458) sostiene que es un tipo de teatro que subraya el papel de narrador del actor, evitando identificarlo con una persona y alentando la multiplicación de las voces narrativas. Dice que es una forma de espectáculo que utiliza materiales narrativos no dramáticos sin estructurarlos. En este trabajo intentaremos ampliar el concepto al mostrar que dichos “materiales narrativos” sí pueden tener un importante matiz dramático.

El concepto será usado en la acepción planteada por Pavis, pero sin limitar lo que su definición indica, es decir, no solo se centrará en la existencia de diversas voces narrativas. Al analizar las obras de Alfredo Bushby, intentaremos identificar las diversas formas de teatro narrativo que propone. En resumen, concluiremos con llamar así a todo lo que muestra, en mayor o menor

---

<sup>19</sup> Este concepto se entiende como un relato simultáneo a una acción que se da fuera de lo que ve el espectador (Pavis, 1996, p. 464).

<sup>20</sup> Es necesario mencionar en este momento la existencia de un tipo de teatro conocido como *Teatro di Narrazione*, que está ligado al concepto que plantea Pavis, pero se configura dentro de unos parámetros muy establecidos de la realidad italiana. En la siguiente parte de este estudio, se mencionará de forma más directa la relación con nuestro corpus.

medida, narración como eje. También usaremos el concepto **narratividad** para referirnos a ese carácter de relato que hallemos en las obras.

En más de una ocasión recurriremos al concepto **narrador** para referirnos al personaje que lleva la voz principal de la acción, pero la mayoría de las veces en las que usemos este concepto será porque el personaje se desdobra de su rol de personaje y hace las veces de un típico narrador que toma distancia de lo que está contando, es decir, un narrador extradiegético. Se usará esta palabra para especificar la carga de discurso narrativo en el personaje para identificar un rol más específico que el de un simple *narrator*. Así mismo, cuando usemos el concepto **narratario**, lo vamos a entender de dos formas posibles, una incluye a la otra. Narratario será lo equivalente al destinatario de lo narrado, y, en este sentido, este rol lo pueden ocupar otros personajes de la historia o los mismos espectadores/lectores de la obra. En su segunda fórmula será muy trabajado cuando analicemos la relación de las obras con sus potenciales espectadores, porque se aludirá a un concepto propio al que llamamos **monólogo testimonial**. El concepto de “monólogo” abarca una gran variedad de formas, las cuales se identificarán al analizar los discursos de los personajes, pero nosotros le damos peso a este término específicamente porque consideramos que el monólogo al que recurre la mayoría de los personajes es muy íntimo y tiene el objetivo de dar testimonio a un público real.

Es importante mencionar que, si bien se han presentado conceptos relacionados con lo testimonial, teatro de narración, entre otros, no existe un afán de etiquetar las obras de Bushby bajo un subgénero determinado porque sería limitante. Cuando se analicen, en la tercera parte de este estudio, cada uno de sus textos, se podrá mencionar la relación que el texto visto pueda guardar con alguna tendencia o estilo, pero sin clasificarlo bajo esta categoría. Es así como, por ejemplo, cuando se diga que muchos discursos dentro de las obras construyen una **farsa**, no nos estamos refiriendo al subgénero teatral; estamos haciendo uso de la palabra en la acepción del DRAE, desligada de la carga teatral, es decir, “como acción realizada para fingir o aparentar”.

Finalmente, hay dos conceptos de la teoría teatral que serán usados constantemente en este estudio. El primero es **metateatro**, este término es definido por Abel (1963), y también podemos encontrarlo como “teatro en el teatro” en los estudios de Ubersfeld (1989, p. 37). Debido a que se ha teorizado mucho al respecto, este término tendrá un desarrollo más profundo dentro del segundo apartado de este trabajo; de esta forma, podremos ampliar lo que implica este concepto bajo la mirada de teóricos como Ubersfeld, Hornby, Sosa, entre otros.

Todas las posibilidades de metateatro nos llevan a la necesidad de definir un segundo concepto, la noción de **niveles de realidad**. Para definirlo nos apoyaremos, en primer lugar, en lo que ofrece la narratología misma, porque es innegable que está ligado a los niveles diegéticos, es

decir, a cuántas realidades se encuentran dentro de la historia, pero también recurriremos a la mirada propiamente teatral que se hace sobre este, planteada, por ejemplo, por García Barrientos<sup>21</sup>. Al analizar las obras de Bushby se intentará delimitar todos los niveles de realidad presentes en estas, a pesar de que, en más de una ocasión, estos se mezclan.

Ligado al concepto de niveles de realidad se recurrirá a un término propio repetido a lo largo del estudio: **personaje ausente/presente**. Esta noción hace referencia a aquellas presencias importantes para el desarrollo de la acción pero que no aparecen de forma corpórea en los hechos. El planteamiento es muy cercano a la definición que García Barrientos hace de personajes latentes, patentes y ausentes (2017b, p. 138). La lectura de los textos estudiados deja claro que esta es una estrategia constante del autor y muy rica en sus formas, por lo que será analizada extensamente en el punto 7 de nuestro estudio.

Como se mencionó en un inicio, el objetivo de este análisis es reconocer la narratividad dentro de la dramaturgia de Alfredo Bushby con el fin de dar cuenta de que esta misma es la que construye la teatralidad de su obra. Para esto se ha acuñado el término ya mencionado, **estrategias de representación escénica** (ERE), el cual será desarrollado a profundidad en la segunda parte de este trabajo. Pero es importante esclarecer, desde un primer momento, que dicho concepto está ligado a la noción de transducción propuesta por Bobes Naves<sup>22</sup> (2006). La autora indica que la transducción es la capacidad de los signos escritos en las obras de teatro para ser traducidos de forma escénica, situación que no se da de la misma forma en los otros géneros literarios. Los primeros signos que saltan a la luz son los presentes en didascalias o acotaciones, pero Bobes va más allá al tratar de definir una cualidad abstracta que tienen los textos que presentan potencialidad escénica. En este trabajo nos centraremos en identificar esos signos de potencialidad escénica y defenderemos que son usados como estrategias de representación escénica por el autor que, sin importar que sean narrados, ofrecen una invitación teatral clara. Identificar estos elementos, que pueden ser de diversa naturaleza, nos ayudará a entender cómo la narración acerca al teatro de Bushby a lo dramático en lugar de alejarlo. Entonces, es sumamente importante aclarar que, cuando se haga referencia a este concepto (ERE), se está aludiendo a una manifestación textual, no a elementos agregados en la escena.

En este punto, identificar las diversas funciones del relato será de utilidad, ya que nos ayuda a

---

<sup>21</sup> En *Cómo se analiza una obra de teatro*, el autor explora este concepto en el apartado dedicado a *Visión* (p. 163).

<sup>22</sup> En la segunda parte de este trabajo, como ya se mencionó, se explica el concepto y sus aplicaciones. Para poder acuñarlo se ha recurrido no solo a la teoría de Bobes, sino también de otros autores como García Barrientos, Hermenegildo, Ingarden, Ubersfeld, entre otros.

configurar las ERE. La segunda parte del trabajo estará dividida a partir de cuatro posibilidades que se derivan de dicho proceso: (1) el relato como eje central de la acción, (2) el relato como estrategia de acercamiento al espectador, (3) el relato como herramienta de configuración de personajes, y (4) el relato para configurar tiempos y espacios. Estos cuatro ejes se relacionan con los cuatro elementos que configuran la teatralidad: espacio, tiempo, personaje y público. Para este último punto se recurrirá a teorías sobre la recepción teatral y la perspectiva del público. Ubersfeld será esencial en este apartado, en el que también nos apoyaremos, de forma interdisciplinaria, en el texto de Goffman *La presentación de la persona en la vida cotidiana*.

Luego de realizado un análisis que incluya todos los puntos antes vistos aplicados a la lectura de sus veintiún obras, se busca identificar cómo funciona la estrategia narrativa dentro de la dramaturgia de Bushby y se intentará responder al porqué de su uso. Para ello, se tendrán en cuenta diversos datos sobre el contexto social que pueden haber influenciado al autor en su producción.

Si bien el objetivo general y claro de este trabajo es mostrar cómo la narratividad construye teatralidad en la obra de Alfredo Bushby, la intención que atraviesa todo el análisis es mostrar la efectividad del uso de este recurso, por lo que se identificarán también los aciertos en el planteamiento de estrategias de representación escénicas desde el texto mismo. Para esto, se recurrirá a la mención de casos de montajes de algunos textos para comprobar dicha efectividad. Al llegar a este punto, esperamos poder mostrar la destreza con la que Alfredo Bushby configura su dramaturgia y confirmar la necesidad de que sea llevado a escena más seguido.

## PRIMERA PARTE: La narratividad en el teatro de Alfredo Bushby

### 1. Análisis narratológico del relato en el teatro

El narrativo es, quizá, el más estudiado de todos los géneros literarios. A lo largo de la historia de la teoría literaria han surgido diversos discursos acerca de la narrativa y sus subformas. Finalmente, toda esta teorización se estudia bajo el nombre de narratología, la cual podemos definir como la disciplina semiótica que se preocupa por el análisis estructural del relato, además de su comunicación y recepción. Esto quiere decir que estudia los elementos dentro del relato y cómo al relacionarse generan significado. Dichos elementos coinciden en su mayoría con los que se identifican en la composición del drama, por lo que es pertinente plantear este primer acercamiento narratológico antes de adentrarnos en la identificación de las coincidencias entre géneros en la dramaturgia de Bushby.

Al hacer una breve genealogía de la narratividad es indispensable referirnos, al menos, a cuatro teóricos: Genette, Barthes, Prince y Benjamin. Cada uno de ellos ha hecho un aporte imprescindible a la narratología. Ellos parten, como indica Iván Carrasco (1981, p. 8), de identificar dos aspectos diferenciales en el relato: la historia y el discurso. Barthes (1966) se centrará en estudiar el primer punto, el ¿qué se cuenta?; mientras que Genette (1972b) teorizará acerca del ¿cómo se cuenta? Por otro lado, Prince (1982) hará un estudio muy importante sobre la relación entre el narrador y el narratario, que se puede relacionar con el valor que Benjamin (1936, p. 7) le da al narrador a la hora de impregnar su relato.

Pero ¿cómo aplicar fundamentos narratológicos en una obra que no tiene formato de relato? Si la narratología va de la mano estrechamente con la estructura del relato, ¿cómo aplicar los fundamentos en una obra de teatro? Para ello, nos servimos de lo planteado por Antonio Garrido Domínguez (2019, p. 912), quien sostiene que ha habido un giro narrativo, es decir, que existe una tendencia que surge del auge de la narración en otros ámbitos. Esto ya ha sido ampliamente confirmado por Szondi y Sarrazac. Y, si consideramos que, tal y como lo define García Landa (1989, p. 1), la narración es la representación semiótica de una sucesión de acontecimientos, podemos confirmar sin duda alguna que nos enfrentamos a una serie de narraciones en los diversos textos teatrales de Alfredo Bushby.

Los aportes narratológicos de Genette son fácilmente trasladables a la mirada teatral. Evidentemente, no podemos aplicar estos conceptos de forma directa y total en cualquier dramaturgia porque nos encontraríamos con ciertos obstáculos desde el formato mismo. Pero sí es posible identificar elementos que funcionan de forma muy orgánica en la dramaturgia que

vamos a analizar y le otorgan el matiz de narratividad que estamos defendiendo. Genette (1972a, p. 67) plantea tres aspectos en el entramado de relaciones en el acto narrativo: tiempo de narración, niveles narrativos y persona. En el primer punto resalta la naturaleza temporal del relato, al mencionar que es posible no ubicarlo en el espacio, pero siempre se podrá ubicar en algún plano del tiempo y esto depende de cómo son contadas las historias.

El tiempo de la narración es importante en el teatro, porque se supone que el teatro es acción y, por lo tanto, es presente; es momento vivo frente al espectador. Entonces, ¿qué lugar dentro de este tiempo presente tiene lo narrado? El *narractor* será quien realmente se encuentre en tiempo presente –junto con el público– y su discurso podrá ser ubicado en diversos tiempos según mande la trama; incluso, ciertos momentos puramente representativos serán vistos en un presente evocado por quien narra<sup>23</sup>. Esto quiere decir que, si bien en el teatro todo lo vemos en “tiempo real”, realmente nos estamos enfrentando a una representación en tiempo presente de algo que en la diégesis corresponde a otro tiempo. Genette (1972a, p. 72) plantea que hay cuatro tipos distintos de tiempo: ulterior, anterior, simultáneo e intercalado. Si bien podemos encontrar narraciones ulteriores y simultáneas en la dramaturgia de Bushby, vamos a plantear que la narración intercalada, aquella que presenta relato interpolado con acción, es la más presente a lo largo de su obra.

El segundo aspecto es muy importante para el tema que nos compete: los niveles narrativos. La premisa planteada que postula que la dramaturgia de Bushby es relato que construye se basa sobre la idea de que conjuga diversos niveles de realidad, que, por un lado, pueden entenderse como niveles metateatrales, pero también son claramente identificables como niveles metanarrativos. “Todo acontecimiento referido por un relato se encuentra en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo del relato” (Carrasco 1981, p. 9). Esto cobra un valor diferente al aplicarlo a la dramaturgia de Bushby, puesto que nos estamos enfrentando a un nivel de realidad que incluye un relato con distintos niveles en donde nos encontramos con episodios diegéticos y extradiegéticos, pero, a diferencia de un relato tradicional como un cuento o una novela, lo extradiegético tiene casi la misma presencia que lo diegético, ya que se enuncia de manera similar<sup>24</sup>.

Por último, el tercer aspecto hace alusión a la persona, es decir, a quien se encarga del relato, cuya presencia es invariable, ya sea explícita o implícita, como narrador. Este puede ser

---

<sup>23</sup> Esta dinámica será ejemplificada de forma muy completa en el apartado 9.6 que le corresponde a la obra *Lengua larga*.

<sup>24</sup> En la segunda parte de este trabajo, nos explayaremos en las relaciones que tiene este concepto con la noción de ERE que estamos proponiendo.

heterodiegético u homodiegético. Estos elementos son fáciles de identificar en, por ejemplo, una novela o cuento, pero en el teatro la voz de la narración puede saltar de un personaje a otro, por lo que estos roles se verán difuminados. Lo que el autor (1972a, p. 191) plantea acerca de las posibilidades de focalización –cero, interna, externa– será de vital ayuda para entender cómo se mueven los personajes *narradores* a lo largo de la obra de Bushby

Volviendo a los conceptos planteados de narrador y narratario, es pertinente detenernos un momento a analizar lo postulado por Prince (1982, p. 20) con respecto a este tema. Él plantea que el narratario es el personaje (o personajes) al que el narrador de un texto se dirige al narrar. No hay un narrador sin destinatario, así como no hay hecho escénico sin público. Prince plantea que el narratario siempre es un “personaje”, aunque sea difícil de identificar. Plantea esto ya que es evidente que cuando el narrador habla, procura condicionar lo que dice, procesa su discurso y es consciente del ¿para quién habla?<sup>25</sup> Esto también sucede en el teatro, solo que se da de forma duplicada. El narrador no solo tendrá como narratario a su público, sino que también otros personajes de la obra ocuparán este rol y serán testigos de lo relatado. La manera en la que el narrador configure su relato nos dará pistas de cuál es su público ideal y de cómo deben funcionar las convenciones entre espectáculo y espectador. Debemos considerar la salvedad de que el teatro no cuenta con una figura de narración propiamente dicha. De hecho, García Barrientos (2017b) señala que:

los personajes que hacen en algunas obras el papel de “dramaturgo” en cualquiera de sus modalidades, la más inapropiada de las cuales es la del “narrador”, no son evidentemente verdaderos dramaturgos –figura por definición ausente del drama– sino personajes psdeudodramaturgos y, en el peor de los casos, pseudonarradores: se trata, pues, de un “efecto”, no de una categoría, ni siquiera formal. (p. 166)

Cuando planteamos que existe un carácter narrativo en esta dramaturgia y, a su vez, defendemos la existencia de una figura equivalente al narrador, no pretendemos contradecir a García Barrientos cuando afirma que la voz narrativa es una categoría ausente en la representación dramática porque

las únicas voces teatrales son la de los personajes, que hablan, pero no cuentan, o que, ocasionalmente, pueden solo contar hablando. El genuino narrador, en cambio, cuenta casi siempre o casi todo el tiempo “sin hablar”, esto es como si no

---

<sup>25</sup> Esta noción está muy ligada a lo propuesto por Wayne Booth en *The Rhetoric of fiction* (1983, p. 169). El autor profundizará en las diversas manifestaciones en las que se presenta el narrador y el nivel de confiabilidad que se desprende de estas. Este punto será pertinente cuando nos centremos en analizar las obras de forma individual en la tercera parte de este estudio.

tuviera la menor importancia el hecho de que deba estar hablando, o escribiendo, mientras cuenta. (2017b, p. 103).

De hecho, confirmamos esto abriendo sus posibilidades. La narración a la que aludimos recae sobre los elementos que él confirma que existen dentro del hecho dramático, en primera instancia, los personajes. Esto es señal de que, si bien los conceptos narratológicos son muy útiles para dar una mirada al teatro, no son totalmente trasladables y es necesario crear una nueva forma de medir los textos dramáticos, que seguirá bebiendo inevitablemente de la narratología que tiene aún más conceptos que prestarle.

Por otro lado, Prince también hace referencia a los conceptos *narrante* y *narrado* que son equivalente a *significante* y *significado* (1982, p. 3). Estos elementos serán pertinentes para nuestro análisis al concebir el texto teatral como una potencial representación. Aunque es posible que encontremos detractores dentro del campo del teatro por usar estos términos de forma tan directa, consideramos que el tipo de teatro que plantea Bushby así lo amerita.

Finalmente, recurrimos a un fundamento más básico también relacionado con la narratología, pero fundamental para el teatro: lo que plantea Aristóteles con respecto a la *mímesis* y a la *diégesis*. Estos dos conceptos serán una constante a lo largo del análisis, puesto que estaremos contrastando estos dos aspectos en todo momento. Para Aristóteles (2007, p. 56) sí hay *mímesis* en el relato, ya que la *diégesis* corresponde solo a lo que el poeta dice en su nombre, mas no el “hablar” de los personajes. A pesar de que, por ejemplo, Platón (1988, p. 387) opone *diégesis* a *mímesis* porque dice que esta última es la imitación perfecta y la otra imperfecta; buscaremos, al analizar nuestro corpus, mostrar cómo es posible llegar a la *mímesis* a partir de la *diégesis* en el teatro.

Ya nos decía Genette (1972b, p. 134) que todo relato conduce a la representación de acciones (narración) y representación de objetos (descripción). Ambos aspectos son totalmente identificables en los pasajes analizados de la dramaturgia de Bushby, lo cual puede confirmar su carga narrativa. María Teresa Julio en *La diégesis en la mímesis: el relato en el teatro de José Zorrilla* plantea una clasificación muy útil para entender qué aporta la narratividad a la escena, no sin antes delimitar que “por narración entendemos la representación verbal de acciones y acontecimientos”. Ella nos dice que sirve para (1) exponer los requisitos de la obra; (2) presentar acción no visualizada, que puede manifestarse de diversos modos: (2.1) acción que ha transcurrido fuera de la escena durante el paso de una jornada a otra y que el espectador desconoce; (2.2) acción descrita por un personaje que ve más que los otros y que incorpora verbalmente acontecimientos que supuestamente están sucediendo en el mismo momento de la representación, pero que no tienen cabida en las tablas; (2.3) parlamentos-resumen. Y,

finalmente, también sirve para (3) relatar cuentos o ejemplos, relacionados en mayor o menor medida con la situación que se representa. (1996, p. 201). Estos elementos son muy comunes en el teatro clásico, por lo que es posible que nos enfrentamos a más de un estudio de esta índole, que aún sigue vigente. Pero ¿es posible analizar una obra de teatro, por más narrativa que sea, solo con fundamentos narratológicos?

Inquietudes como esta son las que han llevado a que surjan miradas como la *dramatología* o la *narraturgia*. Este último concepto es planteado por José Sanchis Sinisterra, pero lo usa en sentido inverso al que a nosotros nos interesa. Su enfoque observa no lo narrativo dentro del teatro, sino lo teatral dentro de lo narrativo. De igual forma, la sistematización que hace se puede aplicar de forma exitosa en la identificación de los elementos narrativos dentro de una obra. En *Dramaturgia de textos narrativos*, al hablar de dramaturgia discursiva (2003, p. 59), Sanchis propone tres niveles que se desprenden de la posibilidad de llevar textos narrativos al teatro, es decir, formas en las que se puede convertir una narrativa tradicional en un texto dramático en el que siga evidenciándose esta narratividad. El primer nivel al que hace referencia es “la epicidad pura”, cuando opta por llevar la narración a escena a partir de un actor hablándole al público. En segundo lugar, propone el uso de narradores múltiples: distintos personajes se harán cargo de transmitir el relato al público. Por último, plantea un tercer nivel llamado “narración dentro de la cuarta pared”, en el que los actores narrarán los hechos, pero entre sí. Optaremos por aplicar estas categorías directamente al teatro para confirmar ese matiz narrativo que venimos defendiendo, por lo que volveremos a este autor en la tercera parte de nuestro trabajo<sup>26</sup>.

Por otro lado, al enfrentarnos a la noción de *dramatología* vemos que son innumerables los conceptos de narratología que se podrían transformar para hacer un análisis desde este enfoque. Esta es una disciplina joven emparentada con la narratología, que adapta sus fundamentos al teatro mismo. Este enfoque indirectamente confirma la utilidad de las nociones narratológicas aplicadas al teatro. De hecho, García Barrientos (2007)<sup>27</sup> define el término aludiendo a esta relación:

Entiendo por *dramatología* la teoría del drama, es decir, del modo dramático, o, si se quiere, el estudio de las posibles maneras de disponer una historia para su representación teatral. La denominación busca deliberadamente el paralelo con la

---

<sup>26</sup> Claros ejemplos de lo planteado en nuestro corpus los encontramos en tres obras en particular: *Vergüenzas*, como caso de epicidad pura; *Las tocadas*, como ejemplo de narradores múltiples; y *Conrado y Lucrecia*, para ejemplificar la narración dentro de la cuarta pared.

<sup>27</sup> La acepción de dramatología que usaremos a lo largo del trabajo se desprende de los estudios realizados por este autor.

mucho más consolidada narratología. El desarrollo teórico incomparablemente mayor de esta permite servirse de alguna de sus categorías –no de todas– para aplicarlas al drama, pero con una actitud comparativa, atenta precisamente más a las diferencias que a las similitudes entre los dos modos de imitación aristotélicos. (p. 30)

Esto será más evidente cuando se aplique lo planteado por este autor al analizar una obra de teatro, puesto que él menciona elementos en el teatro –como espacio, tiempo, actor y público– que van a tener su correspondencia en las teorías narratológicas.

## 2. Análisis dramatológico

Es necesario confirmar en este momento que los textos de Alfredo Bushby son claramente teatro, a pesar de tener fuerte carga narrativa. Sobre la definición de géneros se ha teorizado mucho, pero en este caso nos remitimos al estudio de García Berrio y Huerta Calvo (1992) sobre los géneros literarios. En dicho estudio se definen cuatro principales: lírica, narrativa, poesía y ensayo. Lo que caracteriza a cada uno está muy definido, aunque se admite la posibilidad de mezcla entre ellos, en lo que los autores definen como “plurigénero” (p. 146). Al hablar del teatro específicamente –optan por usar el término “teatral” por considerarlo más amplio que “dramático” (p. 148)–, mencionan que existen tres grados dentro de este género: el dramático-dramático, el dramático-lírico y el dramático-épico. Incluso, al hablar de la posibilidad del género mixto, incluyen la opción de “ensayístico dramático”.

Entonces, a pesar de que la dramaturgia de Bushby invita a ser leída no solo desde un enfoque teatral, sino también desde una mirada literaria más amplia que reconoce cómo este teatro dialoga de forma tan abierta con la narratividad<sup>28</sup>, es válido –y necesario– observarlo desde los estudios teatrales. No es novedad encontrarnos con dilemas como estos. Podemos ver desde los orígenes de la teoría literaria cómo es que se ponen frente a frente los conceptos de diégesis y mimesis, lo que sugiere una mezcla de géneros. En teoría, como ya se indicó en párrafos anteriores, la mimesis le corresponde a la acción, mientras que la diégesis, a la palabra, pero es posible hallar ambas nociones en el hecho teatral. Fabian Gutiérrez explica de forma muy clara esta relación:

---

<sup>28</sup> Incluso, nos encontraremos con obras del autor que podrían entrar bajo el calificativo de dramático-lírico, como es el caso de *Balada de la concha y la pastora*.

cuando hablemos de funcionalidad diegética nos referiremos a la que cumplen los elementos del hecho teatral en cuanto componentes del relato que toda obra dramática suele contener; y cuando hagamos referencia a su funcionalidad mimética queremos con ello aludir a la que desempeñan tales elementos como específicamente teatrales como portadores y sustentadores de la “dramaticidad” de la obra en que están operando. (1990, p. 136)

La dramaturgia de Alfredo Bushby nos enfrenta constantemente a esta relación de diégesis versus mimesis, debido a que la forma en que estructura su teatro hace que nos perdamos entre los límites de lo que es acción y lo que es relato. El autor logra articular esto gracias a una serie de guiños y recursos narrativos que son una constante en sus textos.

Sarrazac defiende en sus postulados lo mismo que queremos resaltar en este trabajo: que la tendencia narrativa presente en el drama no lo hace menos teatral. En cuanto a la pulsión rapsódica, indica que “no significa ni abolición ni neutralización de lo dramático (esa irremplazable relación inmediata de sí al otro, el encuentro siempre catastrófico con el Otro que constituyen el privilegio del teatro)” (2009, p. 7). Más adelante, hace hincapié en las principales características de la *rapsodización* del teatro, entre las cuales está la “manifestación de una voz narradora e interrogadora que no podría ser reducida al “sujeto épico” de Szondi; desdoblamiento de una subjetividad alternativamente dramática y épica (o visionaria) ...” (2009, p. 10). En resumen, plantea préstamos de la narratividad que le son útiles al drama. Sarrazac no es el único en identificar esto. Si nos centramos en las características del relato, encontramos que Patrice Pavis ha sistematizado las funciones que este tiene dentro del teatro, defendiendo que es útil en diversas circunstancias: cuando hay dificultad de escenificación, ayuda a aligerar la obra; filtra a través de la conciencia del relatante, quien interpreta libremente los hechos; ofrece distancia para que el público juzgue de un modo más objetivo lo que ve; entre otros (1996, p. 394).

Esto no quiere decir que los elementos narrativos puedan usarse gratuitamente o presentarse de forma difusa. Es importante no perder de vista que:

el componente narrativo, o narratividad, es un conjunto de esquemas formales que dan cuenta del proceso discursivo. Si este componente no se hace claramente visible, el lector se encuentra con una acumulación de elementos figurativos que no lograr armar en una estructura narrativa coherente. (Blanco 1980, p. 63)

Blanco alude al lector, pero esta afirmación es completamente válida con cualquier tipo de receptor, en especial el espectador de teatro. La forma en la que se configuren los préstamos de la narratividad en el teatro va a estar muy ligada a la intención de mostrar o contar. En principio,

estos conceptos son equiparables con la diégesis o la mimesis aristotélica, pero al hablar de una intención interpretativa, ambas ideas no son excluyentes, puesto que el relato, en la forma en que lo vamos a analizar, permite tanto contar como mostrar.

Esta idea es largamente confirmada con el estudio que Anxo Abuín hace en su libro *El narrador en el teatro* (1997a). Abuín ofrece en este texto una tipología importante de cómo es que se configuran las voces narrativas dentro de la dramaturgia y, por tanto, cómo se presentan los relatos. A diferencia de García Barrientos, Abuín, desde su enfoque, propone un análisis que sí permite afirmar la presencia de diversos tipos de narradores dentro del teatro (1997a, p. 23). Para esbozar su definición de “narrador en el teatro” y las variedades que encierra, se basa en los postulados de Brian Richardson (1988, p. 210) sobre el mismo tema. Ambos reconocen la existencia de narradores internos, *monodramáticos*, presentadores y generadores<sup>29</sup>. Abuín centrará su análisis en los últimos dos tipos que son los de mayor utilidad para nuestro estudio.

Si bien los planteamientos de Abuín son pieza medular de nuestro análisis, es útil recurrir a fundamentos propios de la dramatología, disciplina desarrollada por García Barrientos (2017a), la cual ya se presentó líneas atrás, pero que, en resumen, consiste en la teoría del modo dramático, del estudio de las posibles maneras de disponer de una historia para su representación. El autor considera que la narrativa es mediata, mientras que el teatro es inmediato y ofrece una mirada de análisis de los textos teatrales que nos ayuda a confirmar la construcción de una presencia narradora. Esto es porque, si bien niega la presencia del narrador, sí postula abiertamente lo que tantos otros teóricos aseguran: “una identidad del teatro actual es su mestizaje con elementos narrativos distintos y que no debemos confundir” (2007a, p. 199).

Por ejemplo, en *Cómo se analiza una obra de teatro*, detalla cuáles considera las formas del diálogo (2017b, p. 53). Presenta cinco opciones –coloquio, soliloquio, monólogo, aparte y apelación– y es interesante notar que solo la primera requiere de más de un involucrado directo. A pesar de esto, García Barrientos insiste, como ya hemos mencionado, en que no podemos asumir la presencia de un narrador en el teatro porque él entiende al narrador de la forma estricta en la que se da en la narrativa: como aquella voz bajo la que todo está subordinado pero que no necesariamente es presencia, casi como una extensión del autor, alguien que pretende crear el universo que el receptor imaginará en su mente. El teatro, sobre todo en escena, es un arte que le llega al receptor de forma directa y en tiempo real, de forma inmediata, por lo que no hay lugar, según él, para una figura intermediaria.

---

<sup>29</sup> La nomenclatura dada a estos conceptos en español que estamos usando es la que propone Abuín en el capítulo dos de su libro (1997a, p. 23); no es la traducción literal del planteamiento de Richardson.

Con este estudio no queremos refutar completamente lo postulado por García Barrientos porque es evidente la dificultad de que exista un narrador en el teatro con las mismas características con las que se despliega en el género narrativo. Esto queda claro al entender el proceso de recepción del teatro, sea escrito o visto. Pero creemos que, tal como se han adaptado otros conceptos de la narrativa al teatro, es posible rescatar ciertas características esenciales de este rol y determinar cuál sería su equivalente en el drama. Sin ir muy lejos, el propio García Barrientos (2007a, p. 201) explica que existen tres vías de “contagio” de la narrativa al drama y estas coinciden con los niveles expuestos por Sanchis Sinisterra antes mencionados. Estas tres vías están ligadas a una figura muy cercana al rol del narrador en el relato, por lo que es difícil declarar tan tajantemente que es imposible su existencia en el teatro. Estas formas de “contagio” aludidas son, por un lado, la temática que está conectada con la figura del “yo épico”. En segundo lugar, habla de un contagio estructural que se relaciona con la construcción abierta de la historia y que se puede comparar con la multiplicidad de voces. Finalmente, menciona la vía discursiva y la define como “narración sobre el escenario”. Todo esto lo podemos hallar en la dramaturgia de Alfredo Bushby sin caer en el límite que García Barrientos critica del teatro posmodernista o de la narratividad discursiva al decir que no puede ser teatro. Incluso en los textos más discursivos de Bushby se podrán hallar señas claras de su esencia teatral. Lo narrativo radica en el discurso de los personajes, no es que se pretenda asumir una voz de autor implícito disfrazado de narrador. La noción que se defiende es que, aunque los personajes actúan, narran muchas veces más. Si bien la palabra es la primera fuente de acción del drama según García Barrientos, esta palabra, en la dramaturgia de Bushby, tiene una fuerte carga diegética. Por este motivo, será posible distinguir en su corpus aquellas obras en las que prevalezca más esta carga que en otras hasta el punto de identificar cuáles recurren a la narratividad como eje estructural.

### **3. Enfoques de clasificación**

Enfrentarnos a toda la producción dramática de un autor y buscar clasificarla puede significar un reto cuando ese autor posee una rica variedad de obras y temas. Se corre el riesgo de dejar elementos importantes de su teatro de lado o hacer hincapié en aspectos que originalmente no entran en la intención del autor. Para evitar lo primero es que se propondrá una clasificación de sus obras muy clara y concisa, con la que trabajaremos a lo largo del estudio, pero también mencionaremos las otras posibilidades de clasificación que sugieren los elementos presentes en la dramaturgia bushbiana. Con respecto a lo segundo, si bien confiamos en que lo que planteamos a lo largo de este análisis no se aleja demasiado de la intención original del autor, creemos que, parafraseando a Barthes (1994), el autor ha muerto y la intención que importa es la que le da quien interpreta el texto.

### 3.1. Clasificación principal de las obras

Comenzaremos por presentar la clasificación en dos grandes grupos con la que vamos a trabajar en el análisis de cada obra que se hará en la tercera parte de este trabajo. Pero antes, creemos necesario mencionar la motivación que nos lleva a realizar una clasificación en apariencia tan sencilla.

#### 3.1.1. Antecedentes de la clasificación

Hasta el momento, la producción dramática de Alfredo Bushby consta de veintiún obras escritas entre 1990 y 2019. Son casi tres décadas de producción dramática que ha dado como resultado un muestrario bastante variado de textos teatrales que pueden ser clasificados desde diversos enfoques. Es posible usar el lenguaje, el contexto, la estructura, las diversas referencias, el manejo del tiempo, entre otros indicadores, para clasificar su obra.

Otra opción es recurrir a distintos enfoques teóricos para agrupar sus textos según lo que postule la teoría teatral o la literaria. Este camino lo marcarían teóricos como Pavis, Ubersfeld o De Toro, por un lado, o Genette o Barthes, por otro. El problema de aplicar una clasificación teórica es que volvería muy rígido este orden y se perderían matices de los textos en el camino.

Alfredo Bushby es un autor que está en plena actividad artística y sigue produciendo, por lo que no se encuentra dentro de un universo de autores canónicos largamente estudiados. Existen pocos textos que aborden su obra, pero hay uno en particular que ya mencionamos y vale la pena remitirnos a él de nuevo, porque hace un intento de clasificación de sus trece primeras obras de teatro.

Roberto Sánchez-Piérola (2013, p. 13), en *Examen de la obra de Alfredo Bushby*, clasifica trece de sus obras en cuatro categorías. A la primera la llama “juegos, experimentos y palabras” e incluye, en esta, obras como *Las tocadas*, *Conrado y Lucrecia*, *El joven calvo*, *Maribel dice los pises* y *Simposio*. Plantea otras dos categorías que no desarrolla mucho porque las considera “casos singulares”, y coloca aquí a *Lengua Larga*, por un lado, y *Por qué cojea Candy*, por otro.

Es la tercera categoría la que considera más importante y donde coloca lo que él llama “las obras maestras” del autor. Aquí incluirá *La dama del laberinto*, *Perro muerto*, *Historia de un gol peruano*, *Dominante de si bemol, 1975* y *Nuestra señora de los desmadres*. El hilo conductor de estas obras no es uno solo, según Sánchez-Piérola, sino cuatro: la reinención de mitos, la (des)multiplicación de personajes, el tiempo como espejo roto y más allá de los versos (p. 21).

Si bien esta clasificación es muy útil para el desarrollo del trabajo, no solo por ser la única ubicable en el estado de la cuestión, sino por aportar herramientas prácticas para comparar los

textos, para nuestros fines se propondrá una clasificación propia de las obras de Bushby. La principal razón para plantear esto es que el motor de este análisis será la narratividad y, por lo tanto, las categorías en las que se clasificarán las obras tendrán este criterio como eje. Por otro lado, este trabajo abarca toda la producción del autor, por lo que las clasificaciones existentes se quedan cortas. Por último, existen infinidad de lecturas y enfoques desde los cuales acercarnos a estos textos, por lo que se propone una clasificación de estos lo suficientemente amplia como para aplicar todas las categorías de análisis propuestas en este trabajo.

Las veintiún obras serán clasificadas en esta primera parte del trabajo de forma referencial. En la tercera parte, profundizaremos en su análisis. Así podremos explicar, con ayuda de las herramientas que vamos planteando, que estos textos, en mayor o menor medida, confirman nuestra postura: el relato construye en esta dramaturgia.

Hemos optado por recurrir a una clasificación principal en dos grandes grupos motivados por el grado de presencia de la narración. Pero esta no es la única posibilidad de clasificación que ofrecen estos textos. Por un lado, podemos clasificar estas obras a partir de cuáles ofrecen una narración del pasado y cuáles construyen una farsa, una mentira, en el presente a través de la narración. Otra opción de clasificación tiene como eje la metateatralidad y la cantidad de niveles de realidad presentes en estos textos. Por otro lado, una forma sencilla de clasificarlas puede tener como guía la respuesta a la siguiente pregunta: ¿de qué trata la obra? Si la respuesta incluye una formación gramatical que plantee algo como “trata sobre la narración de...” o “cuenta cómo se relata...”, sabremos que la acción que nos interesa es la que sucede en el nivel metadieético. Podemos aplicar una dinámica similar si nos preguntamos ¿a qué relato alude el título de la obra? Finalmente, podemos clasificarlas considerando la presencia del *narrador* o el uso de los monólogos a lo largo de la construcción de la trama. Indistintamente del indicador de clasificación, todas las formas nos servirán para entender qué *estrategias de representación escénica* están presentes a lo largo de las obras.

Sea cual sea la forma de clasificarlas, existen otros elementos secundarios que atraviesan estas historias y que se desprenden de cualquiera de sus clasificaciones. De esta manera, podemos identificar obras que tienen personajes a los que llamaremos “ausentes/presentes”; veremos varios atisbos de religiosidad, ritualidad o misticismo; en casi todas las obras, el erotismo y la sexualidad tendrán un peso importante; finalmente, será significativo considerar los diversos usos y formas del lenguaje presentes en los textos. Todos estos elementos son los que ayudan a configurar la narratividad analizada. Pero nuestra clasificación principal será motivada solamente por la presencia de la narración en este teatro, por lo que partimos de trabajar con dos grandes grupos ya mencionados.

### 3.1.2. Todo es narración vs. Parte es narración

Para realizar esta clasificación, partimos de las preguntas ¿hay acción en tiempo real en la obra? y ¿la historia que mueve la acción dramática se encuentre en un nivel metadieético? Para contestar podemos hacer el ejercicio de imaginar cómo se ven en escena los hechos. Sin embargo, nos encontramos con un primer inconveniente: la mayoría de los textos de Bushby presenta más de un nivel de acción. Entonces, ¿cuál es la acción que expone la esencia de la trama? No hay una respuesta total a esta pregunta, por lo que se ha optado por hacer esta primera gran división, por muy básica que parezca, pero que nos ayuda a identificar la acción dramática de los textos.

Pasamos a dividir las obras en dos grupos:

- a) Obras en donde todo es narración: *Por qué cojea Candy*, *Vergüenzas*, *Historia de un gol peruano*, *Lengua larga*, *Una canción para Mirella*, *Las tocadas*, *Balada de la concha y la pastora*, *Conrado y Lucrecia*, y *1975*,
- b) Obras en la que parte es narración: *La dama del laberinto*, *Perro muerto*, *El joven Calvo*, *Dominante de si bemol*, *Maribel dice los pises*, *Nuestra señora de los desmadres*, *Simposio*, *Bahía Bruna*, *Tenebrae*, *La casa de Yuosia*, *De ángeles y máscaras*, y *Solanum Trifidae*

Claramente las nueve obras que pertenecen a la primera categoría se prestan para un análisis más profundo, ya que basan su esencia en la diégesis. Es la segunda categoría la que ofrece más matices, porque en esta se hallan doce de los textos del autor y es posible subdividirlos desde distintos enfoques, muchos de los cuales también podrían aplicarse a los otros nueve textos.

Con esta clasificación no estamos afirmando que al menos nueve obras de este autor deban considerarse *teatro de palabra*, a pesar de que García Barrientos sostiene que en este tipo de teatro predominan las acciones latentes y ausentes (2017b, p. 64). Aplicaremos este concepto aportado por el teórico para desmenuzar la acción dentro de cada una de las obras, pero no con el afán de finalmente clasificarlas dentro de las categorías *teatro de acción* o *teatro de palabra*, porque defendemos en todo momento que la diégesis ayuda a construir la acción dramática, a pesar de encontrarnos con textos en los que pueda haber más de una acción y alguna de ellas ser presentada no de forma relatada. Al plantear la diferencia entre *todo* y *parte*, estamos partiendo de una noción de niveles diegéticos más que de la presencia absoluta del discurso en escena.

Frente a la gran cantidad de obras que ofrecen más de una acción relevante, tenemos nueve obras en las que de una manera más clara vemos que la historia que nos importa y por la cual estamos siguiendo la trama es aquella que sucede en un segundo nivel diegético. Esto no implica que no exista ningún tipo de acción en tiempo real en escena; de hecho, sí existe, pero

está condicionado al discurso relatado por los personajes casi en su totalidad<sup>30</sup>. Esta formación narrativa es muy rica en contenido y nos remite a lo planteado por Ricardo Piglia (2000): el relato cuenta con un carácter doble. Sostiene que “el arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario” (p. 106). En este primer grupo de obras de Bushby, se confirma esta idea con claridad, mientras que en el segundo veremos cómo esta noción es más fronteriza.

### 3.2. Otros enfoques de clasificación

Consideramos pertinente mencionar que es posible clasificar la dramaturgia de Alfredo Bushby a partir de otros indicadores. Esto demuestra que la clasificación anteriormente presentada no debe ser, por ningún motivo, limitante, y, además, busca confirmar la riqueza temática y formal de este dramaturgo al sugerir otras posibilidades de organizar su corpus.

Incluso dentro del enfoque narrativo es posible clasificar los textos de otra manera, por ejemplo, en *narración que evoca* y *narración que construye acción*. Pues es más que evidente que, a lo largo de los textos estudiados, nos encontraremos con diversos manejos del relato y, en algunos casos, irán de la mano con la acción de los personajes, pero, en otros, serán solo un discurso dirigido al público, esto al menos confirmado desde el texto, puesto que, cualquiera sea la forma en que se proponga, todos los textos permiten una reinterpretación variada en un potencial montaje, es decir, por mucho que la obra se base sobre un discurso o un relato lineal, el texto mismo ofrece una serie de recursos para ser traducidos escénicamente.

Es posible, también, tomar como eje para la clasificación el manejo del tiempo y la estructura de los textos. Los textos de Bushby están llenos de prolepsis y analepsis, característica que los convierte en obras que tienden a la fragmentación temporal, sin contar la manera en que la acción se mueve entre lo diegético y lo extradiegético. Los mismos niveles de realidad ofrecen también niveles temporales, por lo que podría ser una alternativa optar por clasificar los textos según se manejen estos recursos.

El uso del lenguaje podría servir también como motivo de clasificación. Es más que evidente el gran manejo que tiene el autor del lenguaje y sus posibilidades. Sus textos irán desde lo poético hasta lo coloquial, pasando por la imagen etérea hasta el discurso chabacano. Estas formas de manejar el lenguaje no son gratuitas, el autor procura darle peso estético a la forma en que dice

---

<sup>30</sup> La tipología de narradores en el teatro que ofrece Abuín (1997a) es esencial para entender cómo se dan las dinámicas entre personajes en estos textos.

las cosas, no solo centrarse en qué es lo que dice. En la mayoría de sus textos, esto se luce de forma natural, orgánica, pero en otros podemos encontrar que la estrategia puede fallar un poco o llegar a ser cansina. Cualquiera sea la situación, los diversos usos del lenguaje permiten otra opción de clasificar la dramaturgia de Bushby.

Otra forma de clasificar los textos, motivada también por un aspecto formal, es considerar la presencia del personaje. Ya se ha mencionado anteriormente la noción de personaje ausente/presente que es una constante en esta dramaturgia. Pues, así como está este tipo de personajes, también veremos otras formas en las que el dramaturgo plantea la presencia de sus personajes en escena. Están desde los que tienen un rol silencioso pero potente hasta los que se desdoblan en varias identidades. Es en este punto donde el uso del monólogo por parte del autor cobra un sentido importante. Hacer una clasificación de las obras de Bushby desde este enfoque sería muy útil, sobre todo para un actor que se prepara para escenificar alguno de sus textos.

Finalmente, también es posible –y quizá es la forma más evidente– clasificar sus textos según la temática. Confirmaremos que, a lo largo de la dramaturgia bushbiana, hay constantes: la develación de un misterio, la crítica a la religión, la búsqueda de venganza, el erotismo femenino, la ritualidad, entre otros. No hemos optado por esta clasificación para este análisis por considerarla, en cierto modo, limitante. Los textos de Alfredo Bushby no abordan un solo tema; si bien siempre prevalece uno, que podría luego ser el superobjetivo de un potencial montaje, todos los textos tienen muchas capas que harían de una clasificación por tema algo injusto para los temas dejados en segundo plano.

Las formas antes mencionadas no son las únicas que pueden servir como eje para la clasificación, pero sí las consideramos las más relevantes para el análisis de los textos. Y, si bien este estudio tiene como objetivo mostrar que la dramaturgia de Alfredo Bushby está construida desde la narratividad, comprobar esto es una excusa para identificar diversas estrategias que están presentes en el texto y que lo dotan, desde la escritura, de un matiz de innegable representatividad. Por ello, los puntos mencionados anteriormente serán tratados en los siguientes apartados, mas no con un afán clasificatorio, sino para comprobar la presencia (y en todo caso eficacia) de las *estrategias de representación escénica* que venimos mencionando.

#### **4. Relación con las vanguardias**

Ya ha quedado establecida nuestra clasificación, con lo que podríamos pasar a definir las ERE y luego identificarlas en los relatos. Pero creemos más que necesario detenernos a explicar, de forma más detallada de la que permita su mención en el análisis de las obras, la relación que el

corpus dramático por analizar tiene con ciertas vanguardias y tendencias teatrales. Hemos optado por colocar este apartado dentro del grupo La narratividad en el teatro de Alfredo Bushby, porque será evidente que la conexión que guarda la producción de este autor con dichas tendencias está ligada justamente a ese carácter narrativo.

Considerando que el objetivo de este estudio es mostrar el teatro de Bushby como basado en la narración, no podemos evitar recurrir a la noción italiana de *Teatro di Narrazione*. Esta puede remontarse a Luigi Pirandello (1899) cuando busca definir *l'azione parlata* y reconoce que el drama de su época bebía mucho de la narrativa. Defiende esta relación apelando al postulado de que la palabra puede ser acción. Es justamente esta idea la que da cabida a que este subgénero italiano exista, porque en estas representaciones toda acción se transmite a través de la palabra. Juan Pérez Andrés define este popular género italiano diciendo que son

espectáculos, por lo general basados en la presencia de un único actor-autor-*performer* que, en un escenario usualmente vacío y sin la mediación de un personaje, evoca oralmente historias y vivencias de alto valor social sirviéndose para ello únicamente de una narración que rehúye la tradicional mimesis dramática. (2013, p. 45)

Marina Sanfilippo se ha dedicado a estudiar este subgénero a fondo; ella los llama “monólogos narrativos” (2004, p. 222) que son llevados a escena a modo de unipersonales y que están estrechamente ligados a modelos de narraciones orales, por lo que las marcas idiomáticas dentro de este teatro son una señal característica. Estas obras, entonces, hacen claro honor a su nombre porque se componen a partir del relato.

Si bien no podemos incluir el teatro de Bushby dentro de esta categoría –en primer lugar, por no ser teatro italiano, que es cualidad indispensable de este estilo–, sí podemos relacionarlo en la medida en que recurre en muchos casos a la misma estrategia. Que un teatro como el *Teatro di Narrazione* exista es prueba de que la estrategia funciona.

La definición antes vista planteada por Pérez menciona que este teatro se vale de la narración y la temática es de alto valor social. Estos dos conceptos deben remitir automáticamente a otro tipo de teatro –en este caso mucho más popular y universal que el italiano–, el teatro épico. Al hablar de un hecho escénico que cuenta grandes historias es imposible no pensar en Brecht. Nos atrevemos a decir que en la teoría y práctica del teatro existen un antes y un después de los aportes del autor alemán. Estos no solo tuvieron repercusión en Europa, sino que es sabido que su legado llegó hasta Latinoamérica y caló a fondo, por lo que considerar que sea influencia para el autor motivo de este estudio es muy coherente.

La presencia de Brecht en Latinoamérica ha sido muy estudiada, porque las herramientas dadas por el autor sirvieron como arma de expresión precisa para los momentos tumultuosos que experimentó el continente durante el siglo XX. Perú no fue la excepción, pues este autor también marcó la producción nacional<sup>31</sup>. Lo provechoso de este contacto fue que no se hizo una réplica exacta de lo que él planteaba, sino que se emplearon las formas épicas adaptadas a la realidad que se vivía. “El uso que se dio a Brecht en Latinoamérica, en los años de su más intensa presencia, no fue ni uniforme ni mimético, sino múltiple, creativo y consciente de la condición latinoamericana de la apropiación” (García 2012, p. 96). Definitivamente Bushby tuvo acceso a las formas derivadas de este uso de lo épico, por lo que es posible decir que hay cierta influencia brechtiana en la dramaturgia bushbiana.

Esta influencia está más ligada a la forma que al fondo social propuesto por el dramaturgo alemán, puesto que los contenidos temáticos de Bushby toman otro camino<sup>32</sup>. Las características formales más evidentes del teatro épico están presentes, en mayor o menor medida, en la dramaturgia del autor peruano.

En cuanto a la utilización de recursos afines al teatro épico que Brecht comenzaba a desarrollar ya en 1928, podríamos mencionar una larga serie de elementos: distanciar la acción, trasladándola al pasado; hablar directamente al público, rompiendo el “cuarto muro”; hacer a los actores representar más de un papel; interrumpir la acción con diversas estrategias, con comentarios o canciones; recordarle al público que está en el teatro, no en la vida real; romper con la escisión entre arte “elevado” y “bajo”; despertar la inquietud del espectador por la miseria del mundo y el modo en que la misma está sujeta al designio de los hombres. (García 2012, p. 91)

Al realizar el análisis detallado de las obras de Bushby confirmaremos el uso de estas estrategias en más de una de ellas: hay distancia, saltos al pasado, *discurso ad spectatores*, ruptura de la cuarta pared, dobleteo de personajes, entre otras. Evidentemente, Brecht no fue quien inventó todos estos recursos, pero, formados como un conjunto, tienen un valor especial que remite al carácter épico del teatro. Entonces, la presencia de estos elementos en la dramaturgia estudiada nos hace relacionarla con lo épico, a pesar de que existen otros puntos indiscutibles de este subgénero que no se presentan en ella. Walter Benjamin (1975, p. 36), en *Tentativas sobre Brecht*, menciona que este teatro, además de eliminar la catarsis, apenas invoca a la capacidad

---

<sup>31</sup> Este tema es desarrollado por Sara Joffré en *Bertolt Brecht en el Perú: teatro* (2001). La autora dedicó parte de su investigación a indagar sobre el contacto entre su país y el autor alemán.

<sup>32</sup> Con esto no estamos negando el carácter político o social de la dramaturgia de Alfredo Bushby; tan solo afirmamos que temáticamente no es lo central o predominante.

de compenetración de los espectadores. Consideramos que esto no necesariamente se cumple en las obras estudiadas, puesto que más de una, a pesar de distanciar, no elimina el factor de identificación que puede provocar un texto teatral. Varias son las obras que trabajan los temas de manera emotiva sugerida desde el texto mismo, lo que parece atentar contra los principios brechtianos. Pero consideramos que no es así, porque, como dice Luis Ignacio García, “Brecht mismo nos invita a pensar su legado no como venerable ‘bien cultural’ a conmemorar, sino como eficaz caja de herramientas a utilizar” (2012, p. 67).

En la introducción se mencionó que tanto Ubilluz como Sánchez-Piérola catalogan a Alfredo Bushby como posmoderno. Esto nos lleva a pensar si su dramaturgia se puede relacionar no solo con esta etiqueta, sino también con la de posdramático. Lehmann afirma que “el arte no puede de ninguna manera desarrollarse sin relación con formas anteriores” (2010, p. 18). ¿Confirma esto nuestra incógnita?

El teatro posdramático es una vertiente teatral muy estudiada pero quizá no lo suficiente, puesto que sus márgenes parecen tan indefinidos por momentos que es difícil asegurar dónde empieza y dónde termina. Beatriz Trostoy indica que:

a través de la praxis escénica y de las autoteorizaciones de sus propios realizadores, la escena posdramática crea el (a veces irritante) efecto de hablar –de manera más o menos directa– sólo de sí misma; es decir, del teatro, de sus valores, de sus funciones, de su estatuto ficcional, de su capacidad de significar y de comunicar. (2013, p. 16)

En este sentido, el teatro de Alfredo Bushby se aleja mucho de lo posdramático, a pesar de tener momentos de autorreflexión, pues esto no es lo esencial. La misma autora nos dice, sobre el teatro tradicional, es decir, el dramático –aristotélico–, que narra historias centradas en el comportamiento de los individuos, pero esta afirmación no indica cómo se narran estas historias. Sin embargo, luego explica cómo se subvierte esta necesidad de narrar algo en el teatro posdramático y lo define de la siguiente manera:

La narración, que no desaparece del todo, implica ahora la reconsideración del orden temporal y espacial; la manipulación retrospectiva y prospectiva por medio de índices anafóricos y catafóricos que favorecen la economía y la cohesión semántica; las suspensiones y las elipsis; la ruptura de las unidades de tiempo, espacio y acción; la fragmentación de la historia que, paradójicamente, adquiere unidad por su propia presencia escénica; el desplazamiento de la relación déctica habitual entre yo/tú, aquí/ahora. En algunos casos, la presencia escénica del actor/narrador que glosa, explica, parafrasea, dirige a los otros personajes, implica una oposición a las formas más tradicionales del realismo —elaborado

estéticamente a partir de la noción de cuarta pared— ya que, por un lado, plantea una serie de ambigüedades en torno del origen del discurso (¿quién habla?, ¿el personaje, el autor, un otro que busca imponer su propia focalización de lo enunciado?) y, por otro, quiebra la ilusión dramática al presentarla como autónoma, como ofrecida sin la mediación autoral. (2013, p. 18)

Dicho esto, son más evidentes las coincidencias de la dramaturgia de Bushby con las formas posdramáticas, aunque nuevamente nos enfrentamos a un uso de estas como instrumentos y no con la búsqueda de emitir el mismo discurso. La herramienta más importante será la alocución que reemplaza muchas veces al diálogo, característica que Lehmann reconoce en este tipo de teatro (2013, p. 56).

Así como el teatro épico sirvió como fuente de inspiración para muchos autores latinoamericanos, el teatro del absurdo hizo lo mismo aportando estrategias discursivas y escénicas al panorama de un continente que tenía mucho que decir. En una entrevista realizada a Alfredo Bushby<sup>33</sup>, él reconoce su fascinación por Beckett, la cual se refleja en más de una forma evidente dentro de su dramaturgia. La forma “experimental” que los pocos estudios han identificado en la obra del autor reafirma tal idea y esa forma recae justamente en la relación, a conciencia, que tiene el teatro de Bushby con el teatro del absurdo, en particular el de Beckett.

Martin Esslin fue quien definió oficialmente esta tendencia y para definirla señala:

En el lenguaje corriente, “absurdo” puede significar simplemente ridículo, pero no es este el sentido empleado por Camus, ni el que empleamos nosotros al hablar del Teatro del Absurdo. En un ensayo sobre Kafka, define Ionesco lo que entiende por este término al decir: “Absurdo es lo desprovisto de propósito... Separado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales, el hombre está perdido, todas sus acciones se transforman en algo falto de sentido, absurdo, inútil”. (1964, p. 15)

¿Es en este sentido en que el teatro de Bushby podría incluirse dentro del grupo de obras catalogadas como del absurdo? No necesariamente. Otra vez nos enfrentamos a una influencia que radica en un contagio a nivel forma, más no esencia. Y esta situación no es extraña, así como con Brecht, los préstamos tomados del teatro del absurdo son diversos y largamente estudiados en autores latinoamericanos. Después de Esslin se han efectuado muchos estudios sobre el teatro del absurdo, sobre todo de autores de tradición occidental como el texto de Michael Bennett (2011). Pero en Latinoamérica también ha surgido un afán por estudiar las formas de esta vertiente en dramaturgias nacionales y un claro ejemplo de esto es la obra de

---

<sup>33</sup> A. Bushby, comunicación personal, 21 de marzo 2020 (Anexo 1)

Ricardo Lobato. En *El teatro del absurdo en Cuba*, este autor hace un recuento de las diversas características del absurdo que han contagiado el quehacer de su país y de otros países vecinos. En su sistematización, menciona una manera de construir personajes propia de esta forma del absurdo, que es muy oportuna para el análisis que estamos planteando.

En general, es frecuente en el teatro del absurdo que los personajes, llevados al “grado cero de personalidad”, se nos presenten desprovistos de nombre propio. Aparecen, así, designados por una inicial [...], por un circunloquio [...], por su edad [...], por su sexo [...], por su rol o profesión [...]. En todos los casos, la inexistencia de un nombre propio que seleccione y permita discriminar al personaje aleja a este de su singularidad y lo empuja hacia el estereotipo. (2002, p. 39)

Esta es una estrategia a la que Bushby recurrirá en más de uno de sus textos para jugar con la forma en la que presenta a los personajes. Además de esta, en los textos del peruano se cumplen otras características de la tendencia que Rafael Núñez ha explicado en *El teatro del absurdo como subgénero dramático* (1982, p. 634). Por ejemplo, en las obras estudiadas, la acción no siempre se rige por la relación causa-efecto. Además, encontramos características como la circularidad, los juegos del lenguaje que lo llevan casi a un estado de inutilidad, el carácter ritual, la presentación de imágenes casi poéticas, la estructura musical, los personajes a-dramáticos, entre otros.

Puede parecer que hay una contradicción teórica al dotar de características narrativas al teatro de Bushby y, a su vez, leerlo bajo el manto del teatro de lo absurdo. Pero, si entendemos que su producción funciona como un palimpsesto de todas las lecturas hechas por él antes, es posible reconocer la destreza detrás de la forma en que ha logrado que todas estas tendencias confluyan en armonía.

Existe una cuarta tendencia (¿literaria?) que –consideramos– influye de forma sutil en nuestro cuerpo de estudio: el género testimonial. Dudamos de catalogarlo como literatura porque el debate sobre su condición sigue vigente, sobre todo en Latinoamérica. Noemí Acedo (2017) trata de hacer un repaso a la forma testimonial en esta región apelando a todas las teorizaciones al respecto con el afán de categorizarla y deja en evidencia lo compleja de esta forma en las diversas manifestaciones artísticas, literarias y sociales del continente.

El teatro testimonial como subforma dramática existe, aunque no es una forma canonizada aún; está relacionada con el teatro documento y, a partir de la definición de Anxo Abuín, también podemos relacionarla con el teatro *Verbatim* que se centra en una narración en particular:

La narración *verbatim* puede definirse como un dispositivo muy básico. Se trata de recoger el testimonio de algunas personas y reproducirlo en una sala para crear algún tipo de reacción de orden político. (2016, p. 280)

Esta definición es muy similar a la que John Beverly formula sobre “testimonio”:

un testimonio es una narración –usualmente pero no obligatoriamente del tamaño de una novela o novela corta– contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato. Su unidad narrativa suele ser una "vida" o una vivencia particularmente significativa (situación laboral, militancia política, encarcelamiento, etc.). La situación del narrador en el testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha. (1987, p. 9)

Son estas dos citas las que nos sugieren que el teatro de Alfredo Bushby puede verse en cierta medida contagiado del espíritu testimonial, pero, al igual que con las otras tendencias, más en la forma que en el fondo, puesto que es sabido que las historias que se encierran en los textos del autor son ficción y no testimonio real.

Entonces, ¿en qué medida pueden relacionarse con este subgénero? En la configuración del discurso como una forma íntima de relacionarse con el espectador. En el apartado tres, al analizar las obras, veremos más de un caso que refleja una situación de relación emisor-receptor como la que se daría cuando se da testimonio. Estas son obras como *Historia de un gol peruano*, *Por qué cojea Candy*, *Vergüenzas* o *Una canción para Mirella*, donde nos enfrentaremos a un solo personaje hablando directamente con el público desde un lugar muy íntimo de su historia. Estos discursos no son simples estrategias de *discurso ad spectatores*, porque encierran una intención de confesión muy clara. En el caso de dos de estas obras –*Por qué cojea Candy* y *Vergüenzas*– observamos, además, la presencia de la subalternidad que George Yúdice (1992, p. 212) considera muy ligada al género testimonial.

Es probable que, si hacemos un repaso a más formas teatrales, tendencias, estilos o vanguardias, encontraremos más de una correspondencia de estas con la obra estudiada, pero creemos que las descritas son las más importantes y están muy conectadas con la noción de narración que motiva la clasificación de estos textos. No exploraremos más este camino porque creemos en la idea de que la dramaturgia latinoamericana se está creando a sí misma sobre la marcha y no le hacemos un favor al encasillarla. El propio Alfredo Bushby reconoce que tiene una forma de escribir que busca conscientemente las rupturas, por un lado, porque reconoce un gusto por estas estrategias y, por otro, porque no se encuentra cómodo siguiendo los estándares aristotélicos. Pero, a pesar

de esto, no se reconoce como parte de una tendencia o grupo en particular.

## SEGUNDA PARTE: *Estrategias de representación escénica*

Ya nos hemos referido a la forma en la que la dramaturgia de Alfredo Bushby se relaciona con la narratividad y, antes de analizar cada una de las obras para identificar cómo funciona esta, es necesario desarrollar una de las nociones más básicas que hemos estado mencionando hasta el momento, no solo por ser necesaria, sino porque plantea un aporte al gran panorama de análisis dramatólogo ya existente. Uno de los objetivos de este trabajo es mostrar cómo la narratividad sirve para configurar diferentes estrategias de representación escénica. Pero ¿qué significa “*estrategias de representación escénica*”<sup>34</sup>?

El texto teatral, sin dejar de ser texto literario, tiende a presentar una potencialidad escénica. Ya lo confirma Bobes Naves (1985) al decir que “la obra dramática en su texto es un hecho literario acabado que incluye, como virtualidad, su representación como espectáculo, sin necesidad de adaptaciones o manipulaciones previas” (p. 310). Nosotros nos centraremos en un aspecto más específico que la naturaleza general del texto a la hora de hacer nuestra propuesta. Este es un concepto acuñado para este estudio que hace referencia a los signos, muchas veces ocultos, dentro del texto escrito que sugieren una clara espectacularidad o un potencial escénico que puede verse en cualquiera de los trece sistemas de signos propuestos por Kowzan (1996). Se ha optado por usar este concepto, al cual nos referiremos abreviando sus siglas (ERE)<sup>35</sup>, y no usar otros términos como “acotación” o “didascalia” debido al debate en torno a estas nociones.

La teoría teatral no llega a ponerse de acuerdo en el uso de “acotación” o “didascalia”. Hay quienes defienden el uso de “acotación”, como García Barrientos (2009, p. 1130), quien plantea que usar “didascalia” es caer en modas y que solo se le puede llamar acotación a aquello que el texto marca y no sugiere. Por otro lado, Hermenegildo (2001, p. 21) usa el concepto didascalia y lo separa en dos grados: las explícitas son aquellas equivalentes a las acotaciones directas en el texto; por otro lado, las implícitas son las que el texto mismo sugiere. Bobes Naves<sup>36</sup> a estas

---

<sup>34</sup> Desde ya se hace el deslinde o diferenciación del concepto que estamos acuñando respecto al que plantea Alessandro Serpieri (1978) al hablar de “inscripción performativa dada por el autor”, el cual, en la amplitud de su carga semiótica, abarca otros campos como el social. Asimismo, también se diferencia del concepto de “teatralidad implícita” que propone Santos Sánchez (2009), ya que es más general.

<sup>35</sup> Es necesario resaltar la distinción del concepto que nosotros estamos planteando del que plantea Oscar Cornago (2006) al hablar de “estrategias escénicas”. Si bien coinciden en algunos puntos, refieren a elementos del hecho teatral completamente distintos, sobre todo porque la propuesta de Cornago alude directamente al espectáculo y su relación con la realidad social y el ejercicio del poder.

<sup>36</sup> La autora plantea que “el diálogo incluye indicaciones (didascalias) que se traducen en signos no verbales de la escena, igual que las acotaciones [...] Las denominamos didascalias, se dicen en escena, ya que son parte del diálogo, mientras que las acotaciones no se verbalizan, y sólo se hacen presentes en sus referencias” (2004, p. 501).

segundas las llama simplemente didascalias y a las otras, acotaciones; crea así una “categoría intermedia” a la que se opone García Barrientos (2017b, p. 39). Mucho antes de que los autores mencionados teorizaran sobre este concepto, Roman Ingarden (1996, p. 156) ya apelaba al término al dividir el texto teatral en dos: principal y secundario. Menciona que el primero se compone por el diálogo, mientras que el segundo, por las acotaciones. Esta clasificación no da muchas luces para resolver el debate de a qué se puede llamar la acotación, pero sí nos invita a reformular la pregunta al referirnos a acotaciones o didascalias ¿qué tanto son estas solo texto secundario y no parte del discurso del personaje? Abuín (1993, p. 193) afirma que sí pueden ser parte del discurso del personaje lo que hace que se desmienta el postulado de que el género dramático siempre opta por mostrar antes que contar. Pero no indica esto sin antes explicar la forma “tradicional” en la que se entienden las acotaciones en el teatro, para esto se basa en la clasificación hecha por Issacharoff:

En su tipología de las acotaciones, Issacharoff menciona en primer lugar aquellas que se dirigen casi exclusivamente a los técnicos o al director responsables de una representación y que tienen en ellos a su *lector implícito* o destinatario: son las por él llamadas didascalias *ilegibles* (“illisibles”), aunque, en razón de la abundancia de tecnicismos léxicos que presentan, aquí preferiremos la denominación de *técnicas*. Sus funciones son varias: *nominativa* (establecer *quién habla y a quién*), *melódica* (*cómo se habla*: entonación, actitud del hablante), *locativa* (precisiones sobre el lugar escénico donde tiene lugar el acto de palabra: muebles o accesorios), *escenográfica* (gesto, mímica, movimiento, apariencia física, vestuario). (1993, p. 194)

Como no tenemos el afán de echar más fuego a este debate y entendemos la ambigüedad que pueden mostrar estas palabras, es que optamos por plantear este concepto que es muy específico en lo que se refiere, a pesar de, en muchos casos, hacer referencia a elementos subjetivos.

Partimos de la noción de que todo aquello indicado en el texto entre paréntesis es una acotación y se usará el término didascalia como sinónimo de este. Nuestro concepto de ERE se basa en el planteamiento que Bobes Naves (2006) hace al definir “transducción escénica”. Bobes defiende que todo texto teatral, además de tener valor como literatura, evidentemente lo tiene como potencial representación escénica y que toda decisión que se toma en relación con esta debe surgir de un proceso de transducción de los signos del texto escrito de cara a sus referentes en el escenario. Para Hermenegildo (2001, p. 21) estos signos a los que hace referencia, más allá de las acotaciones, serían las didascalias implícitas, mientras que García Barrientos defiende la idea de que no podemos llamar acotación o didascalia a algo que no está afirmado. Volviendo a lo planteado por Bobes, se podría decir que ERE es otra manera de referirnos a lo que ella misma

plantea, con la salvedad de que, en este caso, no nos referiremos al proceso de transformación de un tipo de señal a otra distinta, sino a la identificación de aquellos signos que tienen el potencial de pasar por un proceso de transducción.

En un afán por buscar el punto medio, proponemos que los autores, en este caso Alfredo Bushby, construyen discursivamente una serie de signos sugerentes que desde el texto mismo muestran su potencialidad escénica, por eso, los llamamos “estrategias”. Considerando esto, el término “didascalia” en su acepción que refiere a “acotación dentro del diálogo” nos quedaría corto, porque las estrategias que iremos identificando harán referencia a un universo más amplio y complejo que el que daría una simple acotación.

Sean planteadas a consciencia o no, en los textos teatrales, además de haber indicaciones de lugar, movimiento, imagen, etc., se ocultan en los diálogos y en la proxemia entre los personajes una serie de datos escondidos que sugieren formas escénicas e invitan a una lectura claramente espectacular del texto. Se proponen, desde el texto, efectos de inmersión que deberán ser legitimados por su receptor y que se confirman en la doble valencia de los signos, lo que es lo mismo que la doble naturaleza del texto del fenómeno teatral, tal y como lo explica De Toro<sup>37</sup>.

Al plantear que estos elementos se ocultan en el diálogo, es inevitable referirnos a las funciones de este que propone García Barrientos (2017, pp. 50-53). Menciona que los diálogos tienen dos funciones principales: dramática y caracterizadora. Además de estas, también cuenta con función diegética, ideológica, poética y metadramática. Consideramos que las ERE que planteamos se configuran gracias a la función dramática, caracterizadora, diegética y, en menor medida, poética.

En resumen, *estrategias de representación escénica* serán aquellas señales presentes, de forma evidente o sugerente, en el texto que invitan a su representación teatral a partir de un proceso de transducción. Es un concepto hermano del que plantea De Toro (1987, p. 114) al mencionar la “virtualidad performativa” del texto, solo que en este caso alude a elementos más específicos, como ya se dijo antes. Esto confirma lo que plantea Bobes Naves (2004):

---

<sup>37</sup> Fernando De Toro en “Texto, texto dramático y texto espectacular” (1987, p. 103) plantea definiciones para estos conceptos y, para entender mejor nuestra noción de ERE, podemos recurrir a la concepción semiológica de “texto”. Habla de un “geno-texto” y un “feno-texto”, y menciona que el primero contiene diversas posibilidades del segundo. Creemos que esto radica en las diversas formas de interpretar o *transducir* las ERE. De hecho, en el mismo texto, De Toro realiza un análisis semiótico muy minucioso de cómo actúan estos textos y plantea, en otras palabras, la misma noción que nosotros defendemos: el texto escrito encierra una serie de signos que han de experimentar transducción escénica, aunque el autor la llama “transcodificación”.

El autor es responsable del Texto dramático en su totalidad, literario y espectacular, que como obra acabada permanece, y es expresión de una creación literaria y de una teatralidad. El autor no es responsable de las lecturas que se hagan de su texto literario, ni de las representaciones que se hagan de su texto espectacular. (p. 501)

Teniendo esto en consideración, bajo la definición planteada es posible encontrar textos que no sean teatrales que también cuenten con estas características, hecho que se ve claramente en lo planteado por Sanchis Sinisterra en su *Dramaturgia de textos narrativos*<sup>38</sup>, pero no se ahondará en esto por no ser motivo de este trabajo.

En los siguientes apartados, se especificará cuatro maneras en la que la narrativa ofrece estrategias de representación escénica en la dramaturgia de Alfredo Bushby, las que serán identificadas en la tercera parte de este estudio en cada una de sus obras. Entonces, lo que se expondrá a continuación servirá como marco de referencia para entender bajo qué mirada se están interpretando ciertos signos de su dramaturgia.

Es importante mencionar que la siguiente clasificación se relaciona de una forma orgánica con los cuatro elementos que componen el drama: espacio, tiempo, personaje y público. García Barrientos (2017b) se dedica ampliamente a revisar cómo es que estos componentes funcionan, qué opciones encierran y con qué otros aspectos del drama se relacionan. Para este trabajo hemos optado por guiarnos de puntos pertinentes de su análisis que serán mencionados cuando correspondan.

De esta forma, en el apartado que concierne a la figura del narrador como eje de la acción aludiremos a los cuatro componentes y, evidentemente, a la “acción”, por considerar esta figura central. Por otro lado, cuando nos refiramos al monólogo como estrategia de acercamiento al receptor estaremos aludiendo al público. En el apartado 7, nos centraremos en la construcción de personajes, mientras que en el 8, a la construcción del espacio y tiempo.

Antes de presentar las cuatro formas mencionadas, es necesario detenernos un momento para revisar dos aspectos importantes del análisis que van a afectar la forma en que se configuran estas estrategias, porque, de una u otra forma, son transversales a todas ellas: la metateatralidad y los niveles de realidad.

---

<sup>38</sup> En este texto del 2003, Sanchis Sinisterra ofrece la definición de “teatralidad latente” (p. 22) aplicada a textos narrativos que podría entenderse como el conjunto de lo que en este trabajo llamamos “estrategias de representación escénica”.

a) Metateatralidad

Si bien el concepto de “metateatro” fue propuesto por Lionel Abel en 1963 de una forma un tanto amplia y no del todo definida, esta noción existe prácticamente desde los inicios del teatro, pero carecía de un nombre. En primera instancia, el término nos puede remitir a la idea de *teatro en el teatro*; sin embargo, para fines teóricos vale la pena marcar una diferencia, pues estos términos, si bien se encuentran relacionados, han sido debatidos desde ángulos distintos.

La noción de *teatro en el teatro* es planteada con estos términos por Anne Ubersfeld en su amplia propuesta de acercamiento semiótico al teatro. En *Semiótica teatral*, la autora va a referirse a un punto interesante de la recepción del teatro al hablar de la denegación y teatralización, describiéndolas como fenómenos que se dan en el teatro e influyen en la interpretación que el espectador tiene de la escena.

en el interior del espacio escénico se construye, como ya ocurriera en Shakespeare o incluso en el teatro griego, una zona privilegiada en la que el teatro se dice como tal teatro (tablados, canciones, coros, actores que se dirigen al espectador, etc.) Sabemos, después de Freud, que cuando se sueña que se sueña, el sueño interior al sueño dice la verdad, por una doble denegación, el sueño de un sueño resulta verdadero, del mismo modo, el "teatro en el teatro" dice no lo real, sino lo verdadero, cambiado el signo de la ilusión y denunciándola en todo el contexto escénico que la rodea. (1989, p. 37)

Esta forma de expresión del teatro está ligada a la ilusión que el espectáculo encierra. Patrice Pavis toma lo planteado por Ubersfeld para definir en su diccionario el concepto *Teatro en el teatro* (1996, p. 452) y señala, en primer lugar, que se relaciona evidentemente a una representación dentro de otra y que es un concepto muy ligado a la visión barroca del mundo. Por otro lado, manifiesta que es un juego de “sobreilusión” que implica reflexión por parte del público y una metacomunicación. Asimismo, este autor, en el mismo diccionario (p. 288), definirá el concepto de *metateatro* a partir de lo que plantea Abel. Lo resume diciendo que es teatro cuya problemática está centrada en el teatro, es decir, se autorrepresenta. No es necesariamente una obra dentro de otra, basta con que la realidad descrita aparezca como ya teatralizada. Esto lleva a que se difumine la frontera entre la obra y la vida al crear conciencia de la enunciación. Pavis llega a proponer que la metateatralidad es una propiedad fundamental de toda comunicación teatral.

El intento de clasificación y definición concreta de este concepto no se ha quedado en este estado. Por ejemplo, Alfredo Hermenegildo sostiene:

Siempre que un personaje se revista de una función distinta de la que le es propia en la obra marco, siempre que alguna de las figuras dramáticas asuma una función de público, de mirante, frente a las otras figuras, los mirados, y siempre que haya dentro de la acción de una pieza la puesta en escena de otra acción en cierto modo autónoma, estamos ante formas de teatralidad que pueden y deben estudiarse como variantes del TeT o derivadas, de modo inmediato, de él. (2002, p. 213)

Esta propuesta es un poco más específica que la planteada por Abel y Ubersfeld, aunque todavía deja aspectos por detallar. Consideramos que uno de los puntos más importantes de lo mencionado por Hermenegildo es esa transformación de las figuras dramáticas en público. Al hablar de la mirada del espectador dentro del mismo hecho escénico abre las posibilidades de concebir nuevas formas de metateatralidad, las cuales luego va a definir mejor en el texto *Más allá de la ficción teatral: el metateatro* (2011) que escribe junto con Rubiera y Serrano. En este nos mencionan los “pasos esenciales” de este mecanismo:

lo que en la pieza teatral se representa es fingido, de eso está convencido el espectador; dentro de la pieza marco surge una segunda dramatización, una pieza enmarcada, segundo elemento de la dramatización, que “absorbe” los elementos ficticios, la condición fingida de la obra marco; esta inclusión libera el conjunto de las connotaciones de fingimiento que caracterizaban la obra; la obra marco adquiere así un desdoblado tinte de realismo (no sólo un tinte de verosimilitud); el espectador ve cómo la acción teatral se acerca mucho más a su propia condición, al considerar que es la obra enmarcada la que se ha empapado con toda la carga ficticia que se está presentando en la escena. (p. 10)

Podemos ampliar el concepto indicando que muchas veces este “efecto” se halla en lo que Marcela Sosa llama “las formas periféricas o no canonizadas” (2005, p. 122). Por otro lado, María del Pilar Jódar, a partir de lo planteado por Schlueter, señala que, por ejemplo, cuando en el *dramatis personae* se sugieren *dobleteos*, también habrá metateatro (2015, p. 18)<sup>39</sup>.

Aun así, sigue existiendo una necesidad de sistematizar mejor las posibles manifestaciones de este efecto. Por suerte, hay teóricos que han tomado el término de Abel y han buscado definirlo más. Quizá el caso más importante recaiga sobre Richard Hornby, autor del libro *Drama, Metadrama and Perception*, en el que plantea una clasificación de la metateatralidad en función de cómo se hace presente en una obra de teatro. “*The possible varieties of conscious overt metadrama are as follows: 1. The play within the play. 2. The ceremony within the play. 3. Role*

---

<sup>39</sup> En el siguiente apartado ejemplificaremos este caso en obras como *Perro Muerto* o *La dama del Laberinto*.

*playing within the role. 4. Literary and real-life reference. 5. Self reference*" (1986, p. 32).

A partir de esta propuesta de Hornby, Sosa (2005) ampliará su definición del metateatro y especificará mucho más las formas en las que este se da, de manera que convierte las cinco opciones en veintiuna y las llama "componentes de la metateatralidad". Esta cantidad puede parecer excesiva, pero se desprende de su análisis de las obras de Sanchis Sinisterra<sup>40</sup> que beben mucho de la narratividad y, por tanto, pueden manifestarse de forma metateatral.

Estos componentes son (1) teatro en el teatro, es decir, la obra marco contiene una obra dentro (como *Hamlet* y *La ratonera*); (2) autorreferencia al mundo del teatro (por ejemplo, el discurso sobre las compañías de teatro que se da en *Sueño de una noche de verano*); (3) tematización de la escritura, de la composición del texto dramático o espectacular, del género; (4) personajes autorreferenciales; (5) "destrucción" del personaje o del marco; (6) intrusión del dramaturgo (que podría confundirse con un recurso de *deus ex machina*); (7) director escénico dramatizado; (8) intertextualidad literaria (por ejemplo, que se haga mención de algún otro texto que pertenezca al universo del espectador); (9) interacción con el público real (esto se puede dar de muchas formas y siempre es necesario romper con la cuarta pared); (10) Coro (en su forma griega o en equivalencias más modernas); (11) narrador (ya hemos comentado que esta forma encierra muchos debates); (12) prólogo (bien podría incluirse en el punto anterior); (13) ficcionalización del espectador (un hermoso ejemplo de este punto se da en la obra *Quíntuples* del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez); (14) aparte; (15) referencia al mundo real; (16) rol dentro del rol; (17) improvisación; (18) ceremonia dentro del teatro; (19) manipulación del tiempo y del espacio; (20) desrealización del personaje por medio del títere o muñeco; y (21) conciencia de la enunciación.

Gracias a esta clasificación, se puede catalogar casi cualquier obra como metateatro, incluso podríamos identificar alguna de estas opciones en cada una de las obras que componen nuestro corpus. Si bien luego volveremos sobre esta propuesta, preferimos limitar lo que va a ser principalmente metateatro para este estudio: (1) una representación concreta y "tradicional" dentro de otra, (2) un discurso o comentario sobre el teatro dentro de la obra, (3) la acción de fingimiento consciente por parte de algún personaje, y (4) toda intervención que se relacione con la ruptura de la cuarta pared<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra* (2004)

<sup>41</sup> Con esto no pretendemos negar la utilidad de propuestas anteriores; solo buscamos priorizar las formas de representación. Así, esto no busca ser una nueva clasificación de las formas metateatrales; es solo la herramienta con la que se analizarán nuestros textos.

A lo largo del análisis se confirmará la relevancia que tiene el metateatro para el estudio de las obras de Bushby. La forma narrativa a la que el autor recurre en casi todos sus textos irá de la mano con la metateatralidad, ya sea porque la narración provoca metateatro o viceversa. Incluso, analizaremos casos aislados en los que casi no se da narración y, sin embargo, sigue primando el recurso metateatral.

b) Niveles de realidad

El concepto de niveles de realidad no es exclusivo del teatro. Ya la narratología lo reconoce dentro de su campo de estudio, y la forma en la que se aborda en el teatro es muy similar a esta, porque responde directamente a la diégesis y sus manifestaciones. Mario Vargas Llosa dice que el “nivel de realidad es la relación que existe entre el nivel o plano de realidad en que se sitúa el narrador para narrar la novela y el nivel o plano de realidad en que transcurre lo narrado.” (2011, p. 79). Esta definición puede transformarse para que funcione en el ámbito teatral. Jódar (2015, p. 37) indica, a partir de postulados de García Barrientos y Abuín, que los recursos narrativos presentes en el teatro guardan relación con la metateatralidad. Abuín dice que estos se relacionan con mecanismos de enunciación, mientras que García Barrientos se remite a Genette para postular esos mismos niveles narrativos en el teatro como forma de explicar el metateatro, al que llama “un desfase entre niveles de ficción” (2015, p. 41)

García Barrientos le dedica todo el apartado 6.3 de *Cómo se analiza una obra de teatro* a este aspecto y lo relaciona con la metadiégesis y, de esta forma, con el metateatro. Dicho autor explica que “cada objeto representado se encuentra, por definición, en un nivel de existencia inmediatamente superior (secundario) respecto a aquel en el que se sitúa el acto representativo que lo produce (primario)” (2017b, p. 193).

Esto quiere decir que toda obra de teatro ofrece siempre, como mínimo, dos niveles de realidad: el de la representación y el de quien la observa. Esta simple división se puede entender cuando consideramos la diferencia entre el espacio de la escenificación y la sala. Es un concepto que incluirá siempre al público, y este tendrá un rol más importante en la medida en que la metateatralidad esté presente en la obra. El público puede involucrarse más con el universo de la obra que está viendo y ser *ficcionalizado*; incluso en la forma más sencilla de metateatro sucede esto. Al respecto, Justyna Ziarkawaska dice que

el público real es público como tal, pero es también testigo de un espectáculo cuyo destinatario es al mismo tiempo actor, espectador de su propio trabajo o del de los demás. La introducción de estos dos niveles teatrales desmitifica y desmantela la ilusión dramática que ellos anteriormente han generado. (2007, p. 167)

Es decir, la dinámica a la que se ve enfrentado el espectador hará que la ilusión teatral se transforme a partir de reconocer su propia existencia. En definitiva, el metateatro crea automáticamente más niveles de realidad que los que el teatro en su esencia básica propone, y, a su vez, esto posibilita que el público reflexione sobre su esencia, “el texto puede llegar incluso a contener sus propios instrumentos exegéticos, situados en lugares más privilegiados, y volverse un discurso metalingüístico autorreferencial con voluntad decidida de destruir la ‘cuarta pared’ de la escena” (Abuín 1996, p. 18). Esta idea la confirma Andrés Pérez-Simón al afirmar que lo “meta” será siempre autorreflexivo y que esta *autorreferencialidad* es otro nivel en el teatro, al igual que lo mimético (2001, p. 2).

Vamos, pues, a identificar siempre más de dos niveles de realidad en las obras estudiadas. De hecho, la gran carga narrativa y multiplicidad de historias entrelazadas hará que, en el corpus que estamos estudiando, estos niveles no solo se contengan unos a otros, sino que se crucen formando interesantes intersecciones en donde los universos se mezclan: todo esto gracias a la metateatralidad.

En definitiva, el recurso bautizado por Abel es una herramienta extremadamente útil no solo para Bushby, sino para una serie de dramaturgos que escriben a partir de la inspiración que dejaron las vanguardias. Este es un fenómeno que se puede apreciar en toda Latinoamérica, puesto que abre la posibilidad de representar mundos. Nora Parola relaciona este recurso con “la multiplicidad de planos que el ‘soñar despierto’ provoca” lo que lleva a una “duplicidad constante de personaje-actor-espectador y el alejamiento del realismo psicológico” (2006, p. 288). Lobato, por su lado, señala que las formas de metateatro en Latinoamérica presentan “personajes que, desposeídos de una identidad propia, se dejan habitar por otras identidades que enmascaran su vacuidad, sino de actores de sí mismos, cuyo hacer se ajusta a un rígido guion determinado de antemano” (2002, p. 43). Veremos en Bushby ejemplos de estos casos en sus veintiún obras de teatro.

\*\*\*

A lo largo de este trabajo hemos asegurado que la dramaturgia de Alfredo Bushby se basa en la narración. Además, procuramos identificar los puntos de coincidencia entre narratología y dramatología. Aseverar que un hecho teatral presenta narratividad no es algo novedoso, puesto que los dos conceptos nacen de la relación ya mencionada entre diégesis y mímesis. Incluso las obras de teatro llenas de acción, con conflictos evidentes –de estructura aristotélica o no– que se dedican a “mostrar” en escena todo el tiempo, recurren a elementos narrativos para configurar su universo. La narración –y sus derivados– ofrece, por contradictorio que suene, desde la “no acción” estrategias de representación escénica.

Consideramos pertinente, antes de explicar las formas específicas de ERE que proponemos, identificar ciertas formas en las que la narración ayuda a construir acción en cualquier obra de teatro. Esta forma de presentar la historia, que bebe de recursos diegéticos, se esconde hábilmente detrás de elementos del teatro que, normalmente, nos sugieren desde un primer inicio solo teatralidad.

Primero es necesario hablar del discurso teatral. Ubersfeld sostiene que este es por naturaleza un cuestionamiento sobre la disposición de la palabra. Debemos preguntarnos quién habla y en qué condiciones. Una obra de teatro emitirá siempre un discurso que será el que organice todo lo que esta involucra. Dicho discurso no siempre se afirma de modo directo en escena. De hecho, la totalidad del discurso se compone de todos los elementos con carga semiótica presentes en la propuesta. Un sujeto puede construir discurso, un objeto también. Cada elemento presente en el hecho teatral debe tener un significado y *contarnos* algo. Normalmente, el teatro invita a que su discurso central –diferente al discurso de cada personaje– se construya de forma conversacional, pero es importante reconocer que no solo los diálogos aportan al discurso, sino todos los elementos sugeridos. En el caso de remitirnos al texto escrito exclusivamente, es posible identificar los signos que este ofrece para construir discurso, lo que nos lleva a entender que lo dicho también es hecho y, a su vez, decir es contar. En efecto, es común que el autor se valga de la focalización para transmitir el discurso detrás de la obra. En síntesis, toda obra encierra un discurso y todo discurso se nos transmite a partir de variados elementos que en conjunto construyen un relato sobre aquel aspecto que el autor quiere transmitir.

Otra noción que encierra el hecho teatral es la de *fábula*. El teatro aristotélico siempre ha incluido la idea de fábula en la construcción de su acción. Es más, podríamos indicar que siempre se ha reconocido como el elemento puramente narrativo del teatro, puesto que incluye los hechos que construyen la narración de la obra. Pavis, al definir este concepto, indica que existen dos formas de usar el término y que tienden a ser contradictorias: (1) la fábula es el material anterior a la composición de la obra, por ejemplo, como la usaban los griegos; (2) corresponde a la estructura narrativa de la historia, concepto más ligado a teorías narratológicas. Cualquiera sea su acepción, en los dos casos remite a la idea de narrar algo, de un relato escondido detrás del concepto. Y no un relato cualquiera, es un relato necesario para que se entienda lo que se quiere mostrar. “La fábula es lo que realmente ha ocurrido, el argumento es la manera en la que el lector ha tomado conocimiento de ello” (1996, p. 197), afirma Pavis resaltando la carga narrativa del concepto, que no es usado solamente en formas clásicas teatrales. La presencia de la fábula es de suma importancia en teatro como el épico, el cual tendrá como principal tarea explicar en qué consiste y comunicárselo al público a partir del distanciamiento propio del subgénero. Esto no quiere decir que debemos entender fábula como

argumento de la historia, en ninguna de sus dos acepciones. Pero sí son elementos ligados, puesto que el argumento sirve para reconstruir la fábula.

Un tercer elemento ineludible del hecho teatral es el *conflicto*. Lo usual es enfrentarnos a obras que contengan un conflicto claro, aunque cada vez es más común que no sea así. Tenemos al teatro de lo absurdo o al posdramático como ejemplos. Por más que el conflicto no sea evidente, siempre estará ahí y se desprenderá de la serie de decisiones que tome el sujeto en su búsqueda de un objetivo. Cuando nos preguntamos por el conflicto de una obra, es imposible desprenderlo de la noción de fábula de la misma, por lo que al resumirlo vamos a remitirnos a plantear su composición a través de una narración, porque no basta con describirlo.

Finalmente, el proceso por el cual los receptores del discurso lo interpretan, pasa por una lectura general de todo el hecho escénico que incluye fábula, argumento y demás elementos. Existe un hilo conductor que va a guiar al lector o espectador en la búsqueda del sentido de la obra, esta noción es definida por Pavis como isotopía<sup>42</sup> y la describe como un elemento de gran carga narrativa.

Además de estas formas constitutivas del teatro, es posible encontrar los matices narrativos en elementos un tanto más concretos de los hechos teatrales. Un primer caso lo encontramos en las acotaciones escénicas, un concepto del cual ya hemos hablado al inicio de este apartado. Esta noción nos puede parecer de todo menos narrativa, más bien diríamos que es un concepto descriptivo que no necesariamente refleja el contenido de un relato; sin embargo, la unión de todas las acotaciones escénicas ayuda a construir la historia detrás de la obra que está acompañada por los diálogos. Bobes Naves (1998) considera que el autor narra desde la didascalía –apreciación que, como hemos comentado, García Barrientos niega tajantemente– y esto es porque es el único espacio de enunciación dentro del texto que no les pertenece a los personajes y, sin embargo, sirve para expresar indicios importantes de lo que sucede. Pavis, al definir “acotación escénica” en su diccionario (1996, p. 25) afirma que el texto dramático puede prescindir de estas cuando contiene en sí mismo toda la información necesaria para ponerlo en situación. Es decir, todo aquello que aparece a modo de acotación podría expresarse en la obra a través de los diálogos, y, por lo tanto, construir discursivamente –y en la mayoría de casos este discurso es claramente diegético– lo que acompaña a los personajes.

Esta práctica se ve confirmada con el teatro clásico, en donde se procuraba que toda acotación esté dentro del texto recitado. María Rosa Lida de Makiel en su estudio sobre *La Celestina*

---

<sup>42</sup> Define el término en su *Diccionario del teatro* (1996, p. 262) a partir de la propuesta de Greimas en el campo de la semántica.

confirma la importancia de la indicación desde el texto al hacer un análisis muy oportuno sobre las acotaciones e identificar cuatro formas: enunciativa, descriptiva, inferida y la acotación enlazada con la acción y con los caracteres (1996, pp. 82-84). Todas son formas de indicar desde el diálogo mismo y la definición que hace sobre la acotación descriptiva y la inferida se acercan mucho a las estrategias de representación escénica que identificaremos a lo largo de nuestro análisis.

Otro ejemplo recae en una posibilidad del diálogo: el relato mismo. No es difícil encontrar *relato* cuando la acción es difícilmente escenificada, incluso en aquellas obras que busquen mostrar lo más posible. Es sabido que se puede recurrir al relato como ayuda para mostrar. Racine decía sobre esto que “una de las reglas del teatro es relatar únicamente aquello que no puede mostrar en acción”. Esto ha cambiado con el pasar de los años, pero la misma cita reconoce el uso del recurso en casos donde se lo necesite.

En resumen, no es extraño que el teatro narre de una u otra forma. Habrá casos en los que esto sea más evidente, por ejemplo, en el teatro épico, que en sus inicios acostumbraba a decir en lugar de encarnar, o recurría a prólogos o personajes que cuenten grandes hechos; incluso el teatro aristotélico, dentro de lo mimético que pretende ser, puede verse contagiado de lo épico de diversas formas. La narración se encuentra ahí, evidente o escondida, pero siempre ligada al arte escénico.

Con estos conceptos claros, pasaremos a delimitar cuatro formas en las que identificamos se desenvuelven las estrategias de representación escénica en la dramaturgia analizada. Como se indicó antes, estas manifestaciones están estrechamente ligadas a la acción, tiempo, espacio y personaje. El enfoque usado está ligado a la noción de narratividad tan defendida, pero creemos que puede presentarse también en otras formas. Para fines prácticos los hemos sintetizado en los siguientes puntos, que luego serán identificados en toda la dramaturgia de Bushby.

## **5. La presencia del narrador como eje central de la acción en la dramaturgia bushbiana**

Ya hemos aludido a muchos de los debates que se han dado con respecto a si es posible o no que exista un narrador dentro del teatro. Nosotros partimos de afirmar que sí es posible, pero, como ya se mencionó, no es un narrador completamente equiparable al del género narrativo. Esta figura ha estado presente en el teatro desde tiempos muy remotos. Desde el Coro griego, al cumplir no solo una función reflexiva, hasta el narrador épico, que se dirige directamente al público, es posible encontrar en diversas formas el rol del narrador y es posible que esta forma

vaya en aumento, porque “la tendencia del teatro a generar alguna clase de mediación entre la representación y el público es algo quizá constitutivo del teatro mismo como institución cultural” (Cueto 1986, p. 253). Este hecho también se relaciona por el contacto que ha tenido el teatro a lo largo de los años con tradiciones orales de distinta índole. Si bien no se puede afirmar que, por ejemplo, un cuentacuentos o un juglar sean una manifestación teatral, sí es evidente reconocer que tienen varios aspectos en común en la forma en que llevan a cabo su labor.

El buen narrador oral, afirma Marina Sanfilippo (2007, p. 74), es aquel capaz de contar sin equivocarse una sola vez yendo desde el principio hasta el final con un hablar muy claro. Estos *fabuladores* se asemejan mucho a formas muy comunes en el teatro. Ya hemos mencionado al Coro, personaje colectivo capaz de contarnos partes importantes de la fábula de principio a fin y aprovechar, durante su discurso, no solo en narrar, sino en llamar la atención del público, dirigirse a los dioses, conectar episodios, etc. Otro personaje que data de la misma época es el arquetipo de mensajero, aquel que llega para contar hechos que no pueden –o no deben– presentarse en escena. Ellos son dueños de lo que Pirandello (1899) define como *l’azione parlata*, una acción que se sitúa en el interior del personaje.

“Lo que no podemos interpretar lo contamos, lo que no basta con contar lo interpretamos”, dice Antoine Vitez. De esta necesidad se desprende la existencia de la mayoría de los personajes que en escena optarán por narrar. Y esta necesidad no solo surge de las diversas limitaciones que puede traer el teatro para llevar todo a escena, sino también responde a la necesidad de una nueva estética. De esta manera, el teatro, a través de los años, ha ofrecido roles como el del *cuentista* –que difiere del de un narrador– que está solo en escena y se dispone a contarle una historia directamente al público. Esta posibilidad de narración está muy ligada a las diversas formas de *performance* contemporáneas.

En cuanto al narrador épico antes mencionado, es un mediador entre público y el resto de los personajes, y recuerda mucho al Coro griego. Parece funcionar, en muchos casos, como un director de escena que elige cómo mostrar la fábula. Pavis indica que hay narrador en el teatro desde el momento en el que lo que se dice no está vinculado concretamente a la situación escénica, cuando el discurso apele a la representación mental del espectador y no a la representación escénica real (1996, p. 310). Esto se hace más que evidente en cada uno de los monólogos<sup>43</sup> que aparecerán en la escena teatral, donde el sujeto enunciador construye a partir de la palabra.

---

<sup>43</sup> En el siguiente punto ampliaremos las diversas posibilidades de presencia del monólogo y sus derivados, para luego desarrollar estos aspectos en la tercera parte en el análisis de las obras.

A partir de estas constantes en el teatro, el mismo Pavis propone en su *Diccionario de la performance y el teatro contemporáneo* la noción ya mencionada antes de *narrador* (2014, p. 216). Esta surge de combinar actor y narrador; sintetiza así los dos roles en uno solo. Es un nuevo sujeto que responde a esas situaciones en las que ya no hay jerarquía entre narración y acción escénica. Ya en formas de teatro popular se apreciaba la necesidad de un concepto como este:

El movimiento de teatro popular mostró su eficacia en el desarrollo de técnicas narrativas, con una clara dominancia de estructuras narrativas introducidas a través de uno o varios personajes que, en muchos casos, alternaban su condición de tales con la de narrador, aportando así una pluralidad de perspectivas. (Cornago 2000, p. 233)

En el siguiente apartado, veremos cómo es que Bushby recurre a estas formas ya usadas en el teatro para configurar su acción. Es así que encontramos, por ejemplo, remanentes del Coro en obras como *Las tocadas*, *Historia de un gol peruano*, o *De ángeles y máscaras*. Y en obras como *La dama del Laberinto*, *Vergüenzas*, o *Balada de la concha y la pastora* nos enfrentamos a figuras muy cercanas no solo al narrador, sino a lo que optaremos por llamar *narrador*.

Todas estas formas de narrador van a ser creadoras de niveles de realidad. Como afirma Jódar, el narrador crea su propio espacio de enunciación, porque normalmente se sitúa fuera de la obra, pero dentro de la ficción (2015, p. 42). Dicha imagen del narrador puede ser equiparada con la de un supuesto autor de la obra. Sucumbir ante esta equivalencia no es algo solo propio del teatro; también se da en la narrativa. Identificar los límites, sobre todo discursivos, entre narrador y autor muchas veces puede ser engañoso. De ahí que Sarrazac hablara de un “autor rapsoda” que se dedica a coser o ajustar cantos. Booth (1978, p. 143) desarrolla en *La retórica de la ficción* lo que encierra esta relación entre autor y narrador. Nos presenta el concepto de autor implícito y lo relaciona con lo que llama narrador no fiable. Estas formas de calificar este rol en la novela también pueden trasladarse al teatro y lo haremos notar en el análisis de las obras.

Para proponer una clasificación propia de cómo este narrador funciona en escena y de qué manera construye ERE, nos vamos a remitir a la tipología que presenta Anxo Abuín en su libro *El narrador en el teatro*. Este autor se cuestiona la presencia del narrador y sostiene que “en el teatro, la ausencia de un narrador conlleva la exigencia de que los acontecimientos se desenvuelvan de manera autónoma, sin necesidad de ningún mediador: no existe filtro para los acontecimientos representados” (1997b, p. 26). Esta misma afirmación lo lleva a preguntarse quién realmente habla en la escena, porque reconoce que sí puede existir una presencia

*narrataria*; luego confirmará la razón por la cual es presentada.

El narrador teatral nace, en efecto, con la vocación de facilitar al autor una comunicación más directa y más clara con el público: es él quien, en definitiva, podrá obligar al espectador a adoptar una muy determinada 'mirada semántica' con respecto al contenido de la obra. (1997b, p. 27)

Abuín, a partir de Richardson, propone cuatro posibles tipos de narrador: interno, monodramático, presentador y generador. Reconoce los dos primeros como más fáciles de identificar en la tradición teatral, por lo que su análisis se centra en los otros dos. Si bien la tipología que hace en torno al narrador presentador nos sirve mucho y podemos identificarla en la obra de Bushby, el tipo de narrador que nos interesa tomar para nuestro análisis es el último que Abuín define: el narrador generador, quien con su discurso se encargará de crear un universo dramático habitado por los demás personajes.

En teatro, como en novela, podemos vérnoslas con narradores que, sobre la escena, cuentan al espectador los acontecimientos que van a ver representados, de tal modo que la representación es solo el relato de lo que el narrador ha visto o desea hacernos creer que ha visto. (1997a, p. 28)

Esta forma de entender al narrador es la que va de la mano con la producción de niveles de realidad que son, a su vez, niveles diegéticos. Los narradores en la dramaturgia de Bushby no solo se enfrentan al público en formas clásicas de discursos largos, sino que crean marcos narrativos que construyen un universo dentro de otro. Muchas veces "veremos" en la historia –y potencial escena– una serie de hechos que parece que se nos muestran, pero al regresar a la acción, nos damos cuenta de que están subyugados a una voz discursiva; lo que vemos, si bien lo vemos en un aparente tiempo real y de forma directa, pertenece al universo de lo que un personaje nos empezó a contar antes. En este aspecto coincidimos con Abuín:

Se hablará en este trabajo de narración cuando lo sucedido en escena sea la representación dramática del relato sobreentendido de un narrador; y será narrador aquel personaje que se encarga de narrar lo que los espectadores ven que está sucediendo en escena: un personaje cuyo oficio es, sencillamente, con un relato, con la particularidad de que el discurso oral de los acontecimientos es traducido, en un proceso de "transemiotización" de un código verbal a otro audiovisual. (1997a, p. 29)

La salvedad es que no lo vamos a tomar como intrusión del autor en el universo del personaje necesariamente y tampoco pretendemos limitar las fronteras de la presencia del personaje que narra. El narrador que proponemos –y clasificaremos– será un personaje encargado de mover la

acción, será el eje de la sucesión de hechos dentro de las obras. En algunos casos esta labor será muy sutil, como en *Nuestra Señora de los desmadres*, pero en otros títulos será más que evidente como en *Por qué cojea Candy*.

Los personajes creados por Alfredo Bushby están constantemente contándonos algo, muchas veces lo hacen de forma directa y, en otras ocasiones, enredan su discurso de tal manera que nos dejamos llevar por la ilusión de que lo relatado es acción. Es por esto por lo que optamos por llamarlos *narradores*, porque actúan y relatan casi por igual. El punto de vista de los personajes será esencial en el desarrollo de los hechos, porque marcarán la perspectiva con la que el lector/espectador los perciba. Un personaje nos puede contar sucesos de muchas formas: con sonidos, con el cuerpo, con la proxemia y, por supuesto, con la palabra. Esta última opción, la más evidente para contar, es la que nos interesa al definir las formas en que se mueven los *narradores* en la historia. Pueden hacer uso de la palabra en cualquiera de las formas del diálogo: coloquio, soliloquio, monólogo, aparte o apelación<sup>44</sup>. En el caso de los personajes de Bushby, si bien dialogarán sin necesidad de contar, sí harán uso de estas cinco formas para relatar y, a su vez, construir acción. Incluso, observando las seis funciones que García Barrientos identifica para el diálogo, notaremos cómo es que saltan de una a otra con el objetivo de que el relato que construyan sugiera acción. Los discursos que analizaremos más adelante funcionarán de forma dramática, caracterizadora, diegética, metadramática, poética y, en algunos casos, ideológica. (2017b, p. 48) y la clasificación que estamos proponiendo puede incluir estas funciones indistintamente.

Ya delimitamos que todos estos narradores a los que hacemos referencia son los que Abuín llamaría *generadores*. Los hemos subdividido en cinco grupos siguiendo un criterio: qué motiva la necesidad de crear la acción a través del relato. Y optaremos por llamarlos de aquí en adelante *narradores* porque van a combinar dicho relato con la acción. En el próximo apartado veremos cómo en varias obras los narradores responderán a más de una de estas categorías.

- a) *Narrador constructor*: será aquel que justifique su relato en la necesidad de (re) crear sucesos. Serán, en muchos casos, los portavoces de la realidad representada. Pueden crear el relato que da el marco general a la historia, o bien crear nuevos universos dentro de esta. Pero este rol también aplica en aquellos personajes que postulan relatos alternos a la realidad que viven o a la que hacen referencia. En casos como estos, esta estrategia servirá para construir una situación falsa, una farsa que busque servir de

---

<sup>44</sup> Esta es la clasificación que propone García Barrientos de los elementos de la dramaturgia ligados a la dicción (2017b, p. 53).

opción a la realidad. La narración la ofrecen sobre todo a los otros personajes, que se convierten automáticamente en sus receptores directos. Con esto sucede una dinámica similar a lo que Sanchis Sinisterra (2003, p. 31) define como “narradores dentro de la cuarta pared”. En algunos casos será muy evidente el juego al que se presta, pero en la mayoría de los textos analizados este rol estará escondido dentro de la misma acción representada. Se asemejan a lo que Booth (1978, p. 144) reconoce en la narrativa como autores dramatizados, aquellos representados en personajes que tienen la necesidad de contar algo que se necesita saber. Casos en los que encontraremos esto son *Perro muerto*, *Conrado y Lucrecia*, *Nuestra Señora de los Desmadres*, *Simposio*, *Bahía Bruna*, *Maribel dice los pieses*, *Solanum Trifidae*, o *Una canción para Mirella*.

- b) *Narrador comentarista de lo extradiegético*: este narrador se asemeja mucho a ciertos arquetipos presentes en el teatro desde sus inicios, como el mensajero griego que mencionamos antes. Es un personaje que basa su discurso en la técnica analítica y en la *teichoscopia* y/o *ekfrasis*, según sea el caso. Es decir, presentará una imagen visual a través de la palabra y, a su vez, contará un evento, una serie de hechos o cualquier suceso en general que solo él puede ver porque sucedieron antes o solo él tuvo acceso. En la mayoría de los casos, no solo el público no es capaz de conocer estos hechos a los que remite, tampoco lo sabrán los otros personajes. Este narrador no solo hará referencia a elementos de la extraescena, sino aludirá a componentes de la fábula que solo él conoce y que se perciben como extradiegéticos. Lo mueve la necesidad de transmitir información necesaria para construir la diégesis. Con este rol será capaz de crear la historia marco que envuelve todo lo representado, como es el caso de, por ejemplo, *Lengua larga*. En otras ocasiones servirá para ofrecer información necesaria para reconstruir la historia que nos interesa conocer; esto lo vemos claramente en *Las Tocadas* o *El joven calvo*.
- c) *Narrador contextualizador*: este personaje, como su nombre lo indica, se encargará de dar contexto. Contará algo motivado por la necesidad de que los hechos del momento se entiendan y, de esta manera, le dará forma a la diégesis. Se manifiesta de manera útil en obras en las que se nos presenta una acción lejana a la realidad del receptor o muy específica en el tiempo. Es quizá el *narrador* más ligado a la voz del propio autor, porque podría servirle de portavoz en algunas ocasiones y corre el riesgo de convertirse en lo que Booth define como “no fiable”. Algunos ejemplos en los que el narrador toma este rol en la dramaturgia de Bushby los encontramos en obras como *1975*, *Tenebrae* o *La casa de Yuosia*. En estos dos últimos casos, si bien no enmarcan niveles de realidad, sí colaboran al desarrollo de la historia principal.

- d) *Narrador presentador acompañante*: este personaje será aquel que va contando o comentando los hechos según van sucediendo. Es un punto medio entre el *narrador constructor* y el *narrador comentarista de lo extradiegético*. En este caso, acompañará no solo al resto de los personajes, sino principalmente al receptor, en el recorrido de toda la historia. Muchas veces será un personaje intradieético y, otras veces formará parte del mundo externo de la diégesis. Es quizá el más parecido al narrador tradicional de la narrativa. Claros ejemplos de este tipo se presentan en *La dama del laberinto*, *Dominante de sí bemol*, *Balada de la concha y la pastora*, o *De ángeles y máscaras*.
- e) *Narrador testigo*: será aquel que cuenta algo porque quiere transmitir una experiencia íntima, normalmente su discurso será dirigido directamente al receptor real o dramatizado. Nos presentará a un personaje que da testimonio de hechos que vivió o de los que fue testigo, y que, de una u otra manera, lo marcaron. Se da a modo de monólogo la mayor parte del tiempo y puede ser el equivalente a lo que Sanchis (2003, p. 28) nombra “epicidad pura”. Los ejemplos más claros de este tipo en la obra de Bushby son *Vergüenzas* y *Por qué cojea Candy*, ambas obras compuestas por largos monólogos. *Historia de un gol peruano*, por la forma en la que se estructura y el peso del discurso, también entra dentro de esta categoría.

Estos cinco tipos de narrador están ligados a los cuatro elementos fundamentales del teatro: tiempo, espacio, personaje y público. Esto se comprueba al identificar que con su discurso construyen niveles temporales y espaciales –lo que conduce obligatoriamente a niveles de realidad–, nos presentan personajes, y apelan a diversas estrategias para relacionarse con el receptor. Esto se irá construyendo no solo a partir del texto, sino también del contexto y dependerá de lo correctamente establecida que se encuentre la convención que usarán para llegar al público. En cualquier de sus variantes, el *narrador* en la obra de Alfredo Bushby es un elemento estrechamente ligado a la narrativa que, por la naturaleza de su construcción, será una *estrategia de representación escénica* de gran efectividad porque construye acción y, junto con esta acción, movimiento y dinamismo virtualmente representables.

## **6. El monólogo como estrategia de acercamiento al receptor**

Una de las verdades más evidentes sobre el teatro es resumida por Peter Brook en *El espacio vacío*: “un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”. La presencia del público, de aquel que observa, que recibe el mensaje y luego lo interpreta, es casi –o quizá más– importante que la de quien representa. Sabemos que el público es uno de los cuatro elementos fundamentales del teatro, es

la razón de ser de lo que se verá en escena y, en cierto modo, también de quien leerá un texto. Si bien se dice que otras formas de literatura no necesitan de un espectador para existir porque pueden conservarse intactas por años, en el plano de lo virtual, todo producto artístico es creado asumiendo un receptor, incluso aquellos que no llegan a ver la luz. En esencia, toda realidad necesita de un espectador para ser legitimada activamente, y mejor aún si este es capaz de emitir juicios que contribuyan al crecimiento de lo observado. “*A morte do espectador será a morte da humanidade*” (2015, p. 17) plantea María José Mondzain al defender la naturaleza del hombre como *homo spectator*, y el plano en el que esta naturaleza es más evidente consideramos que es el arte. El receptor –llámese público, lector, observador– es la figura que le dará sentido al hecho artístico y, por lo tanto, tiene que reconocerse la importancia de este en el proceso creativo que implica.

La principal razón que apoya la noción de que el teatro, más que cualquier otra manifestación, requiere de ese espectador para existir es su carácter inmediato. En escena, el teatro existe en tiempo real frente a un público que traducirá todas las señales que ofrece en ese momento y, por más versiones del mismo acto que se den, siempre será un momento único. Además, el control de la focalización del receptor será más limitado justamente por ese carácter inmediato del teatro. “Lo que se muestra en las puestas en escena sucede siempre ‘aquí y ahora’ (*hic et nunc*) y se experimenta de especial manera en el momento presente” (Fischer-Lichte, 2015, p. 23), plantea Erika Fischer-Lichte como segunda tesis para entender qué se entiende por puesta en escena, después de afirmar, en primer lugar, que “una puesta en escena se crea a partir de la interacción de todos sus participantes, o sea, del encuentro entre ejecutantes y espectadores” (2015, p. 19).

Todas las teorizaciones que se han hecho en torno al rol del espectador coinciden en la importancia de este para el hecho escénico, aunque algunos autores le dan más peso que otros. De Marinis (1987, p. 143) asegura que el rol del espectador es decisivo, que es el verdadero realizador de las potencialidades semánticas y comunicativas de lo representado; en esta idea coincide con Max Hermann (1931), pionero en la defensa del espectador en el teatro, quien llega a afirmar que es el público el único que debe entenderse como creador del arte teatral.

No hay duda, entonces, de la importancia de este sujeto en el teatro, y lo adecuado de afirmar que juega un rol, porque el espectador tiene un papel de suma importancia en la resemantización de los signos, por ser parte del diálogo teatral. Ubersfeld identifica actos de habla en este diálogo entre espectáculo y espectadores y asegura que son diferentes, pero se dan a la vez. Una primera instancia se da en la emisión misma de la palabra, lo que ella llama “acto elocutorio”; a la vez se da el “acto *perlocutorio*”, en el que lo dicho despertará sentimiento en quien lo recibe;

por último, todo este proceso implica un “acto *ilocutorio*”, que se entiende como un contrato entre ambas partes (2004, p.103). Este contrato metafórico es lo que legitima el papel activo del espectador<sup>45</sup>. Cada vez hay más consciencia de esta responsabilidad por parte del público para darle sentido a la obra, y esta responsabilidad es de doble vía, porque, por un lado, el creador escénico debe ser consciente de a quién se dirige y, por otro, el espectador debe procurar colocarse en el lugar de receptor ideal. Claro está, que esto no siempre sucede. Y, a pesar de lo orgánico de la relación entre espectador y espectáculo, la dinámica entre ambos ha variado mucho a lo largo de los años. De esta forma se ha pasado de un público pasivo a uno activo con más poder de decisión.

Pero ¿esta definición del espectador o receptor es solo válida para el teatro? Si bien, como se dijo, en el hecho escénico en vivo se evidencian mejor todas las dimensiones y responsabilidades del receptor, estas mismas pueden identificarse también al enfrentarse, por ejemplo, a un texto escrito. La narratología se demoró en reivindicar a este sujeto tan importante del acto comunicativo, pero finalmente lo hizo y reconoce que el rol de lo que llaman *narratario* es tan importante como el del espectador en el teatro.

Prince (1973, p. 178) señala que el *narratario* se configura como una figura virtual que funge de mediador entre el narrador y el lector. Este concepto se puede equiparar con la idea del espectador ideal en el teatro, esa figura mental que se concibe al desarrollar una obra con la esperanza de que sea quien la reciba. La diferencia es que en la narrativa es más simple configurar a este sujeto. El carácter inmediato del teatro lo convierte en un hecho impredecible, por la dificultad de controlar la focalización de los espectadores. Será esta relación entre espectador y hecho escénico sin intermediarios la que invita a asegurar que lo dramático no cuenta con un rol de narrador, porque no hay quien “guíe” al espectador, tal y como plantea García Barrientos:

La relación entre focalización y receptor adquiere perfiles especialmente nítidos en el teatro, en que la representación se efectúa sin mediación vocal ni ocular alguna, donde el espectador ve el mundo representado “por sus propios ojos” y por fuera “desde fuera”. (1992, p. 48)

Reconocemos un estadio intermedio entre el *narratario* que define la narratología y el espectador de teatro: el lector de teatro. Si bien el teatro casi siempre se ha pensado para la escena física, desde hace siglos también se concibe para ser leído. Muchas veces, el texto

---

<sup>45</sup> Anne Ubersfeld en *La escuela del espectador* (1997) desarrolla al detalle todas las dinámicas que implica esta relación con el receptor y de qué manera contribuyen a dar sentido al espectáculo.

publicado procura adaptarse al formato de lectura, por lo que es modificado. Esta era una práctica más usual en publicación de teatro en el Siglo de Oro<sup>46</sup>, por ejemplo. Hoy en día es mucho más común –afortunadamente– que se aspire a una publicación del texto teatral lo más equivalente posible al hecho escénico y viceversa, es decir, los textos que nacen “solo” para el papel tienen lo necesario para la escena, como es el caso de las obras de Alfredo Bushby.

Es posible, entonces, identificar esa conexión entre narrador y narratario en textos teatrales, de modo que el texto ofrezca efectos de inmersión que serán legitimados por el receptor. La forma teatral más exitosa para lograr esto desde el texto mismo –y confirmado en la escena– son los monólogos. En torno a esta versión del diálogo versa la ERE que estamos presentando, que alude directamente al público como elemento fundamental del teatro

Veremos cómo Bushby hará uso de diversos monólogos a lo largo de sus obras y esta costumbre es heredada de una tradición teatral sumamente antigua. Azucena Alvarez afirma que “el monólogo ha existido siempre en la historia del teatro, generalmente incluido en una representación teatral coral” (2010, p. 122). El Coro griego ya se manejaba en escena a partir de variados monólogos, donde la parábasis de la comedia griega era quizá la forma más atrevida. En el Medioevo se desenvuelve con fuerza –a falta de teatro propiamente dicho– la figura del juglar, que también basará su labor en el monólogo. En el Barroco, ya sea con el teatro isabelino o con el aurisecular, veremos un *boom* de este formato; es probable que los textos más recordados de Shakespeare o de Calderón provengan del monólogo de alguno de sus personajes. Ya estos autores experimentaron de diversas maneras el uso de esta herramienta. Con el pasar de los años, el uso de monólogo fue *in crescendo* hasta volverse eje central de muchas teatralidades, sobre todo en el siglo XX, en que quizá, nuevamente, sea Brecht uno de los promotores más importantes que tuvo.

El monólogo puede clasificarse como una de las posibles manifestaciones del diálogo, quizá la más antigua, dado que el origen del teatro –en Occidente– se ubica en los rituales a Dioniso que, en esencia, eran diálogos recitados por una sola persona. En estas recitaciones radicaba desde entonces cierto matiz narrativo que fue evolucionando hasta las formas dramáticas descritas por Aristóteles; el paso del “monólogo primigenio” al diálogo teatral –asegura María Soledad Gómez (2018, p. 258)– es una marca clara de la evolución del género dramático. Con el pasar de los años, este ciclo se repite a la inversa: “cuanto más nos remontamos al monólogo primigenio, más cerca nos encontramos seguramente de la narratividad” (2004, p. 510), plantea

---

<sup>46</sup> María Grazia Profeti (2012, p. 463) llama “recepción desviada” a la costumbre de consumir textos teatrales que surge con fuerza en el Barroco.

García Barrientos en *Teatro y narratividad* al reconocer esta costumbre en el teatro contemporáneo, que es, finalmente, la misma idea que defiende Sarrazac al afirmar que el devenir rapsódico comienza cuando se prioriza el monólogo y se huye, poco a poco, del diálogo<sup>47</sup>.

Lo que hace posible este “reaprovechamiento” del monólogo es la variedad de formas que permite y las potencialidades escénicas que sugiere. Este es un recurso teatral que ha sido teorizado por muchos. Pavis lo define diciendo que “es un discurso que el personaje se dirige a sí mismo” (2006, p. 297); mientras que García Barrientos especifica que “es el diálogo (de cierta extensión) sin respuesta verbal (considerable) del interlocutor, o porque no hay interlocutor o porque no puede o no quiere contestar verbalmente (pero puede hacerlo, o no, por otros medios)” (2017b, p. 55). Ambas definiciones se relacionan con lo que podemos llamar una versión del monólogo: el soliloquio. Esta es la forma en la que el personaje no tiene un interlocutor. Además de esta forma de monólogo, también es posible identificarlo en su versión *ad spectatores*, es decir, un texto dirigido especialmente al espectador a modo de apelación. Estas subformas permiten aún más clasificaciones para jugar con la técnica del monólogo, a pesar de tener una tendencia a ser *adramáticos* y evidenciar lo artificial del teatro. Esta convención puede servir para transmitir un *monólogo interior*, reflejo de lo que sucede por la mente del personaje; un *monólogo técnico*, mediante el cual el personaje expresa hechos del pasado o que no pueden mostrarse de forma directa; *monólogo de decisión*, con el que el personaje comparte las razones de su conducta; o *monólogo lírico*, en el que el personaje se explayará de forma más abstracta sobre sus emociones<sup>48</sup>. Cualquiera de estas formas implica la ausencia de un intercambio verbal, pero, a su vez, necesita de un interlocutor, así sea imaginario; el “yo auditor”<sup>49</sup> es completamente necesario. Por eso, afirmamos que el monólogo es una de las mejores herramientas para lograr efectos de inmersión en el público. Pero ¿es suficiente un simple uso del monólogo para darle un rol más activo al público?

Un espectador que evidencia un rol más activo se puede dar de diversas formas. En teoría, todo espectador debería presentar al menos algún nivel de actividad o disposición frente al hecho escénico, pero es evidente que hay espectáculos en los que la audiencia toma un rol más pasivo. La figura del espectador, como ya dijimos, se hace más notoria en escena; sin embargo, debe estar sugerida desde el texto mismo. Así como el narratario es el personaje a los que el narrador

---

<sup>47</sup> Sobre este tema, José Romera Castillo (2002, p. 22) afirma que, sobre todo en la actualidad, las formas dialogadas no son marcas inexorables del teatro, por lo que es válido enfrentarnos a teatro donde prime el monólogo o, incluso, que carezca de palabra.

<sup>48</sup> Clasificación tomada del *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis (p. 297).

<sup>49</sup> Esta noción la desarrolla Émile Benveniste en *Problemas de lingüística general II* (1974, p. 71).

de un texto se dirige al relatar, porque no hay narrador sin destinatario, tampoco hay discurso teatral sin un destinatario virtual y, más aún, siendo un monólogo. Ya hemos acordado que esta forma del diálogo teatral es más cercana a la narración que cualquier otra, por lo que los mecanismos que funcionan para entender al receptor de lo narrado también podrían funcionar en el espectador ideal de un monólogo. Prince señala que, cuando el narrador habla, procura condicionar lo que dice a través su consciencia sobre su interlocutor. Llevar esta noción al teatro es afirmar que el texto escrito debe concebir una imagen del receptor que será testigo del monólogo. Este proceso que se da desde el texto mismo obliga a recurrir a una dramatización del espectador, es decir, hacerlo parte del universo teatral e incluirlo en un nivel más intrínseco dentro de las capas de realidad. El lector del texto teatral o el espectador del montaje cumplirá el rol del que realmente debe escuchar el discurso del monologante para legitimar su existencia; esto lo confirma Sanchis (2003, p. 67) al plantear que, si decidimos que el narratorio sea público, su mera presencia implica una función dramática que afecta y modifica al narrador y dinamiza todo el proceso comunicativo.

Esto se dará incluso en aquellos monólogos que no sean claramente *ad spectatores* y, más aún, si se componen de un relato. Quien emite el monólogo se volverá un narrador. Walter Benjamin, al definir lo que entiende por narrador, afirma que quien narra tiende a ocupar el lugar de quien da consejos al oyente, porque la narración se siente como resultado de su propia experiencia. El carácter íntimo que suele tener el monólogo resalta esto, por lo que la narración hecha en este buscará quedar en la memoria del oyente<sup>50</sup>. Esto nos lleva a afirmar que el uso del monólogo es sumamente útil para involucrar al público.

Un uso constante que se le ha dado al monólogo con el pasar del tiempo ha sido el de estrategia de distanciamiento. Ya hemos mencionado en más de una ocasión cómo es que Brecht innovó en el teatro y tales innovaciones alcanzan también este recurso, porque es una herramienta esencial en su objetivo de transformar al público de un espectador pasivo a uno activo, Juan Antonio Hormigón reconoce esto al afirmar que “una constante en la obra de Brecht es su comprensión del teatro como una práctica en la que intervienen conjuntamente actores y espectadores” (2012, p. 73). Este rol activo al que hacemos referencia en el contexto brechtiano es a lo que nos referimos con involucrar al espectador, a pesar de ofrecer, a su vez, un espectáculo marcado por el distanciamiento. Magdalena Cueto (1986, p. 244) sostiene que lo normal para un espectador que se enfrenta a un espectáculo es ser solo testigo de un proceso

---

<sup>50</sup> En *El narrador*, Benjamin afirma que este deja una huella en la narración “como la del alfarero en la superficie de su vasija de barro” (1936, p. 7). Esta idea, que originalmente sale de la narratología, cobra un valor adicional si entendemos a los personajes de Bushby como sujetos que nos relatan algo a través de sus monólogos.

comunicativo entre los personajes que están en escena. Ella afirma que esta noción se diluye cuando se apela al monólogo. La primera afirmación nos parece correcta; sin embargo, no concordamos con la segunda. Creemos que el espectador frente a un monólogo será receptor de este como interlocutor o testigo dramatizado. Es decir, tendrá un rol con significado de cara al espectáculo, porque será quien reciba el mensaje del personaje y legitime su existencia. Cuando, como espectadores, presenciamos una escena “desde fuera”, respondemos a una convención que construye una cuarta pared. El monólogo, sobre todo en su forma de apelación al público, cambiará la dinámica de la convención teatral. Este recurso provocará que los tiempos del actor y del público cambien, ya que ahora este será un público dramatizado<sup>51</sup>.

Este tipo de público ayudará a construir sentido al confirmar la existencia de los personajes y aceptar la forma en la que se comunican<sup>52</sup>. “Para que una obra dramática sea creíble, debe ser capaz de crear su propia ilusión de realidad” (Bernárdez, 2000, p. 4). Esta dinámica entre público dramatizado y espectáculo se basará en un referente imaginario que surge del texto mismo. Desde su escritura, la obra debe proponer esta sensación de construir un mundo de ficción y de realidad a la vez en donde el receptor tendrá un doble sentido: será el mismo y será parte de este público que hemos mencionado.

Queremos mostrar, luego del análisis de los textos de Bushby, que el autor invita a una dramatización del receptor desde el texto mismo. Hay claramente un narratario definido a lo largo de sus obras, en unas más que en otras. En algunos textos el rol del narratario recaerá sobre otro personaje, pero en otros será responsabilidad del público. Por ejemplo, en *La dama del laberinto* nos enfrentaremos a un personaje con el rol asignado de narrador que funciona como una comentarista de los hechos, casi como si de un programa de televisión se tratará. Una estrategia similar, donde prima el discurso *ad spectatores*, encontraremos en *Simposio o Una canción para Mirella*. Alfredo Bushby va a dramatizar o *ficcionalizar* a su público ideal de diversas formas para cumplir distintos roles y, nos proponemos a mostrar cómo es que apela a este recurso. Para esto, hemos realizado una clasificación propia de las diversas formas en las que recurre al monólogo en sus textos para entender de qué forma sirven como estrategia de

---

<sup>51</sup> La dramatización del público a la que hacemos referencia no solo se logra con el uso de monólogos; es posible recurrir a esta convención con la sola interpelación al público por parte de un actor. García Barrientos en *Identificación y distancia* reflexiona sobre este concepto en el que plantea que un público así va a mediatizar la relación con los personajes.

<sup>52</sup> Esta es la misma noción que se aplica al estudiar las relaciones sociales. Goffman (1981, p. 27) tratará a fondo este tema a partir de la premisa de que los individuos se construyen de una forma *performativa* ante la mirada de los otros.

acercamiento al receptor<sup>53</sup>.

- a) *Monólogo constructor*: esta forma está estrechamente ligada a la del *narrador constructor*. Se presentará cuando el discurso que se ofrezca a modo de monólogo sirva para construir el universo de lo narrado. Casos como estos se dan en *Las tocadas* y *La dama del laberinto*. Implican al receptor porque construyen el discurso con la necesidad de que “ese otro” que escucha sea quien se entere de los hechos, es decir, el oyente es la razón de ser de lo construido discursivamente.
- b) *Monólogo narrativo*: este caso es similar al anterior, entran a tallar los mismos mecanismos. La gran diferencia radica en la intención detrás del monólogo. En este caso es claro que hay una voz narrativa que enmarca las historias y que se dirige a un alguien. Veremos cómo esto funciona en *Lengua larga*, con el protagonista que cuenta sus memorias o en *Balada de la concha y la pastora*, donde el presentador interpela directamente al público para decirle que viene a contarnos una historia. En ambos casos, sin ese potencial público que oye lo que se relata, no existiría lo relatado.
- c) *Monólogo lúdico*: hemos optado por nombrar así a esta forma por ser la que se presta a mayor juego con el público. Es importante mencionar que, si bien se puede manifestar en forma de monólogo, la encontraremos también en formas dialogadas dirigidas exclusivamente al público. La forma tradicional del aparte entraría en esta categoría que se aprovechará de los niveles de realidad. El personaje que dirija este tipo de discurso al público apelará a la ironía dramática y esto creará una sensación de complicidad: “*There can be no dramatic irony, by definition, unless the author and audience can somehow share knowledge which the characters do not hold*” (Booth, 1978, p. 176). Es ahí en donde radica el funcionamiento de esta estrategia. Este recurso también lo veremos en *Balada de la concha y la pastora*, sobre todo en la escena final. *Dominante de si bemol* también intenta jugar con este recurso asumiéndonos como un público que maneja los mismos referentes.
- d) *Monólogo literario*: esta forma lleva el nombre de literario por ser el discurso más cargado de formas alejadas a las naturales del teatro. Son discursos muy prosaicos o muy poéticos, en los que encontraremos a personajes que explotan a los otros géneros literarios. En esto se podría reconocer lo que García Berrio y Huerta Calvo sugieren nombrar dramático-lírico y dramático-ensayístico. Dos claros ejemplos de esto se dan

---

<sup>53</sup> Esta clasificación se plantea para ser aplicada de forma específica en los textos de Alfredo Bushby; por este motivo será tan delimitada.

en *Una canción para Mirella*, que debate sobre el lenguaje poético, y en *Simposio*, que presenta fragmentos de ponencia. Si bien en ambos casos se dan estrategias de discurso *ad spectatores* y, por lo mismo, procuran un acercamiento con el público, consideramos que por el tipo de lenguaje y la forma en que el discurso se organiza, son, quizá, las formas que menos tienden a conectar con el receptor.

- e) *Monólogo testimonial*: esta es la forma que consideramos más rica como estrategia de representación escénica usada por Bushby. Llamamos así al monólogo que muchas veces parece presentarse en forma de soliloquio o de unipersonal. En este caso, el personaje emitirá un discurso sumamente íntimo y personal. Lo llamamos testimonial, porque cumple con lo que Beverly (1987, p. 9) define como testimonio: una narración en primera persona contada por su protagonista (o testigo del hecho) y que parece tener un carácter de urgencia. Claro está que, en el caso de los textos estudiados, estamos aludiendo a una ficción, recurso que no es poco usual en el teatro. El propio Pavis propone el concepto de “relato de vida” (2014, p. 296) y coincide en muchos puntos con lo planteado por Beverly. Como ya se adelantó, serán tres los casos en los que este recurso se usará con mucha destreza dentro de la dramaturgia vista: *Vergüenzas*, *Por qué cojea Candy* e *Historia de un gol peruano*.

Estas cinco formas serán constantes en las obras estudiadas y, en algunos casos, se recurrirá a mezclarlas para conseguir el efecto buscado en el receptor. Creemos que Bushby, desde la dramaturgia, procura configurar a su receptor ideal con formas del diálogo como las mencionadas. Al analizar los textos notaremos cómo es que el contenido de estos monólogos se ve resaltado por su formato y ayuda a configurar una imagen clara de a quién va dirigido, pero, a su vez, plantea la suficiente libertad como para que el público dramatizado pueda cubrir ese rol.

Como en toda dinámica teatral que se aleja cada vez más de las formas tradicionales, en estas obras se recurrirá a diversas convenciones más allá de las mencionadas. Bushby es muy consciente de que los sentidos que priman en un espectáculo son la vista y el oído, tal y como afirma Gonzales Requena<sup>54</sup>: la relación espectacular se basa en la distancia. Entonces, nuestro autor configurará sus textos desde el papel mismo para que esos sentidos se vean aprovechados. Veremos, así, a lo largo de toda la dramaturgia del autor y sobre todo ligada al uso de los

---

<sup>54</sup> Jesús Gonzales Requena (1985, p. 35) hace mención de los cinco sentidos y concluye en que el teatro tiende a dejar de lado al gusto, tacto y olfato, por lo que priman el oído y, sobre todo, la vista. Lo interesante de los textos de Alfredo Bushby es que pueden invitar a experimentar con casi todos los sentidos.

monólogos cómo es que no solo se recurre a la ruptura de la cuarta pared. Bushby planteará desdoblamiento de personajes, presencia de quinta pared, apuestas y pagos, datos escondidos, y un sinfín de referencias que van a involucrar a todo el sistema de signos presentes en un hecho teatral.

## **7. Ausencias y presencias: la configuración de los personajes a través del discurso**

Un elemento esencial del teatro y la narración es el personaje, porque ambas manifestaciones se construyen sobre la acción y es necesario un sujeto que la ejecute. La forma de definir este elemento es casi la misma en el género narrativo como en el dramático. Pavis sostiene que todo personaje es parte de un sistema de signos más amplio:

el personaje (rebautizado como agente, actante o actor) es concebido como un elemento estructural que organiza las etapas del relato, construye la fábula, conduce la materia narrativa alrededor de un esquema dinámico, concentra en sí mismo un haz de signos en oposición con los de los restantes personajes. (1996, p. 336)

Es clara la carga “narrativa” dentro de esta definición que ubica al personaje dentro de un relato. La misma relación sucede a la inversa, cuando desde la narrativa se busca definir este concepto. Es imposible que dicha definición escape a las nociones de un sistema actancial. Parte de la definición que se plantea en el *Diccionario de teoría de la narrativa* propone:

como actor y desde la perspectiva del hacer (Valles, 1999), el personaje se proyecta en un ámbito escénico y en nivel actuacional en relación con la acción y el desarrollo procesual –de principio a fin– de los acontecimientos; mientras interescénicamente son el itinerario y la estaticidad, el movimiento y la inmovilidad, los dos polos en torno a los que gira su actuación, intraescénicamente se caracterizan por sus actividades mentales, verbales, cinésicas y proxémicas (2002, p. 500)

La noción de personaje como agente actancial y de proyección escénica constituye la definición básica del personaje en la narrativa. Esto nos lleva a sumar una razón más a la lista de argumentos que sirven para confirmar la gran relación entre estos géneros. Pero la forma en la que se construyen los personajes no necesariamente funciona igual entre una forma literaria y la otra. En definitiva, el papel soporta más que la escena, por lo que es probable que la cantidad de personajes puramente narrativos le gane en número a la de personajes teatrales. Esto lleva a que, de cara a la escena, desde el texto teatral mismo, se propongan una serie de dinámicas para incluir personajes necesarios, construirlos, darles vida, pero sin llevarlos a la escena. Eso quiere

decir que una obra de teatro puede tener más personajes, si es que entendemos la amplitud de este término como los involucrados de una forma u otra en la historia y no solo los actantes.

Al explicar la relación entre personaje y acción, Pavis plantea que:

todos los personajes teatrales realizan una acción (incluso sea los de Beckett, aunque sea de una manera invisible); e inversamente, toda acción necesita, para ser puesta en escena, unos protagonistas, tanto si son personajes humanos como si son simples actantes. (1996, p. 335)

Esta parte de la definición no limita la posibilidad de considerar bajo la categoría de personaje a aquellos que no están presentes en escena, pero que, de una u otra manera, han realizado una acción que afecta a los sucesos del drama.

Al definir esta tercera estrategia de representación escénica, nos remitiremos a la construcción de las dos posibilidades de personajes. En primer lugar, haremos referencia a los actantes dentro del universo bushbiano, aquellos que están definidos desde la acotación inicial que incluye los *dramatis personae*. Luego, pasaremos a explicar de forma más detenida cómo esta ERE sirve para configurar al otro tipo de personaje, al que de aquí en adelante llamaremos *ausente/presente* (A/P).

Todas las obras estudiadas presentan al inicio la lista de personajes, mejor conocida como los *dramatis personae*. Todos los nombres incluidos en dicha lista corresponderán a actantes con presencia escénica y diálogos dentro de la obra. El autor incluirá, además, una breve descripción y en diecisiete de las veintiún obras va a especificar la edad. En más de un caso la edad será la única descripción, en otros incluirá algún rasgo característico que deba tener sobre todo al vestir<sup>55</sup>. Pero, por lo general, esta acotación inicial es bastante abierta a la interpretación; no es una limitación para un potencial montaje más allá de la edad del elenco.

El juego que sí se permite el autor a la hora de proponer su potencial elenco es la división y el *doble* de personajes. El primer caso es planteado con fines expresivos, como demostrar las varias caras de un mismo individuo, como hace en *Historia de un gol peruano*, donde los tres personajes son versiones del mismo sujeto. El segundo caso responde a una consciencia de economía escénica. En obras como *La dama del laberinto* o *Lengua larga*, Bushby propone

---

<sup>55</sup> Algunas acotaciones iniciales presentan una indicación de vestimenta o aspecto bastante específico y es interesante notar cómo el autor intenta sintetizar todo lo que podría acotar a lo largo de la obra solo en la primera indicación. Es decir, hay una tendencia a que, mientras menos acotaciones se den durante la obra, más larga o precisa sea la acotación inicial. En muchos casos, estas acotaciones plantearán imágenes más cercanas a una descripción literaria que a una concreta. Esto lo veremos caso por caso en la siguiente parte de este trabajo.

desde la acotación cómo dividir a los *dramatis personae* para recurrir a un menor número de actores que de personajes. En algunos casos, como en la primera obra, estos *dobleteos* pueden tener cierto valor simbólico, pero en general responden a una estrategia de solución ante un alto número de personajes en escena.

Si bien el autor, como ya se mencionó, no limita los rasgos o características de los personajes desde la acotación, esto no quiere decir que no los construya en lo absoluto. Al igual no solo que la narrativa, sino que la vida misma, los personajes de Bushby se van configurando en sus relaciones con los otros. Esta dinámica funciona de la misma forma en la que las personas reales configuran su personalidad: a partir de la mirada del otro. Erving Goffman, al teorizar sobre cómo nos comportamos los individuos en sociedad, parte de formular analogías con conceptos teatrales de forma consciente y nos dice, por ejemplo, que:

en el escenario el actor se presenta, bajo la máscara de un personaje, ante los personajes proyectados por otros actores; el público constituye el tercer participante de la interacción, un participante fundamental, que sin embargo no estaría allí si la representación escénica fuese real. En la vida real, estos tres participantes se condensan en dos; el papel que desempeña un individuo se ajusta a los papeles representados por los otros individuos presentes, y sin embargo estos también constituyen el público. (1981, p. 11)

Esta definición cobra un valor especial si lo aplicamos de regreso al ámbito teatral de las obras vistas. Como proponemos que la base de esta dramaturgia es la narración, mostraremos cómo es que constantemente hay una necesidad no solo del receptor del mundo real, sino también de un público en el mundo de la ficción que legitime el accionar y discurso de los personajes. Es así como, gracias a los otros personajes en escena, conoceremos desde la personalidad hasta rasgos físicos esenciales que deben presentar los personajes. No solo la mirada del espectador ideal o virtual los construye, también la mirada de sus pares, y el recurso en particular al que recurrirán será justamente el narrativo.

No es algo nuevo que el relato ayude a construir personajes. Es, en efecto, una de las tantas funciones que puede presentar. “El personaje ausente escenográficamente puede hacerse presente escénicamente por medio del diálogo de los otros personajes. El relator describe física o psicológicamente al personaje ausente” (Julio 1996, p. 200); esta cita sirve para confirmar que

la narración no solo es útil para caracterizar al personaje, sino también para concebirlo gracias a la *figurabilidad*<sup>56</sup> que tenga.

Gracias a que los actantes serán llevados a escena de forma corpórea, la labor de interpretación de signos por parte del receptor no es tan engorrosa; finalmente, sea cual sea la forma en que se construyen en texto, en escena serán actores de carne y hueso. El mayor trabajo por parte de la audiencia recaerá en cómo percibe la construcción de los personajes que no aparecen en escena, pero que son importantes y tienen un peso dramático relevante; para esto tendrá que recurrir al extratexto<sup>57</sup>. La ERE en la que se centra este apartado busca describir de qué forma es que desde la textualidad se construyen estas presencias ausentes y cómo, en la dinámica de significación, ofrecen grandes marcas espectaculares.

Por suerte, no somos los primeros en teorizar sobre esta herramienta teatral y tampoco hemos sido los primeros en notar esta tendencia en el teatro de Bushby. Sánchez-Piérola, a quien hemos mencionado antes, al clasificar las obras del autor, toma como referencia este criterio:

En las obras de esta categoría, se hace referencia directa y constante a uno o más personajes que no aparecen nunca, sujetos ausentes que, sin embargo, en mayor o menor medida, determinan lo que se hace y deja de hacer por parte de los personajes presentes. (2013, p. 14)

Está claro que no es un recurso sutil en la dramaturgia estudiada. Nos atrevemos a decir que es casi una constante formal dentro del estilo del autor, y por eso le damos un peso tan importante como para identificarla como estrategia de representación escénica y conceptualizarla.

Este concepto puede explicarse de una forma sencilla diciendo que se nombra así a aquellos personajes que no aparecen dentro de la ficción teatral de forma concreta, pero que son importantes para el desarrollo de la acción en mayor o menor medida. Quizá esta descripción sea un poco vaga, por lo que vale la pena recurrir nuevamente a Sanchis Sinisterra cuando refiere a la dramaturgia de los textos narrativos.

El autor, al hablar de la fábula, se centra en varios puntos; uno de ellos es el de los personajes (2003, p. 48). Indica que los personajes pueden ser presentes o ausentes. Hace hincapié en que “ausente” no es sinónimo de “inexistente”, puesto que estos personajes ausentes pueden tener

---

<sup>56</sup> Este concepto está ligado con la noción de figura definida por Patrice Pavis en su *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* (2014, p. 134). Esta *figurabilidad* o *presentabilidad*, dice el autor, es la facultad de hacer presente un objeto ausente por medio de una imagen; esto implica una importante tarea para el espectador.

<sup>57</sup> Definido, también por Pavis, como el contexto ideológico, histórico y el *intertexto*. Todos los textos que influyen sobre el texto dramático. Es esencial para comprender a los personajes. (1996:196)

gran relevancia en la acción dramática. Dentro de esta categoría, identifica tres tipos: referenciales, extra escénicos e incorpóreos. Los primeros son aquellos personajes mencionados por otros personajes de forma referencial pero que no se encuentran, por así decirlo, en el espacio de ellos. Los extra escénicos son aquellos que simplemente no aparecen en la escena, es decir, no se enfrentan directamente al público. Llama “incorpóreos” a aquellos que son representados por voces, objetos, sombras, etc.

Nosotros no vamos a aplicar estas mismas categorías para analizar lo que llamamos “personaje ausente/presente”, pero sí nos servirán para entender mejor cómo es que funcionan en relación con la acción. Partimos de la idea de que estos personajes A/P sí son relevantes para la acción, no son simples menciones anecdóticas. Dicho esto, se puede analizar su nivel de relevancia en el hecho escénico.

Un ejemplo claro lo ofrece *Maribel dice los pieses*. Esta es una obra llena de personajes A/P. Incluso, nos sirve para graficar cómo podemos aplicar las nociones de Sanchis Sinisterra en nuestro análisis. Primero tenemos a *Maribel*, este será un personaje claramente referencial y enormemente relevante para la trama; de hecho, es ella quien motiva el verdadero conflicto entre los personajes. Por otro lado, está *Gutiérrez*, él es un personaje extra escénico. Nunca se mostrará frente al público (al menos desde la indicación de la dramaturgia), pero sabemos que está ahí porque lo “oímos”. Cuando hablan por teléfono con él se dan por hechas sus intervenciones e incluso podemos darnos una idea de qué es lo que dice. Por último, están “los Pérez”; estos son personajes a los que Sanchis Sinisterra llamaría “incorpóreos” porque realmente no existen, simbolizan algo y lo hacen a modo de ruidos.

¿Podemos considerar a los tres como personajes ausentes/presentes? Pues sí, y si bien todos tienen cierto nivel de relevancia en la acción, claramente quien se lleva la mayor carga es *Maribel*, que incluso es parte del título del texto, lo que da señas claras de que, aun no estando en escena, tiene una existencia importante.

Asimismo, podemos equiparar nuestra clasificación con la que hace García Barrientos entre personajes que pertenecen al espacio visible, contiguo y autónomo (2017, p. 121). Él menciona que, para que un elemento o personaje sea dramático, debe entrar en el espacio escénico (2017, p. 104). Cuando calificamos nueve obras de Bushby como “Todo es narración”, lo hacemos a partir de la identificación de los niveles de realidad en su ficción. En algunos casos, estas ficciones contarán con diversos elementos que bajo la categoría de García Barrientos no serían dramáticos, pues nunca entran en el espacio escénico, ya sea porque la obra es expuesta por un solo personaje, como en *Por qué cojea Candy*, o porque, por muy central que sea, solo lo mencionan, como en *Maribel dice los pieses*. Aun así, queremos reconocer la carga dramática

de estos personajes que no aparecen en escena, puesto que sí aportan al desarrollo de los hechos.

Podríamos recurrir a la clasificación que el mismo teórico hace sobre los personajes al proponer tres posibilidades de existencia: *patente*, *latente* y *ausente*. Llamará *ausentes* a los que son tan solo aludidos; *latentes*, a los que pudiendo aparecer en escena no lo hacen, pero sentimos su presencia; y *patentes* serán los que están dentro del espacio dramático (2017b, p. 135). Al recurrir a un propio término y optar por simplemente llamarlos *personaje ausente/presente*, queremos resaltar la importancia dramática de estos sujetos que no están en escena; por eso, marcamos la dicotomía entre *no estar* y *estar*, dado que los personajes a los que incluiremos en estas categorías van a condicionar acciones y formas de ser del resto de los personajes que sí están en escena.

Alfredo Bushby configura de esta forma a buena parte de las presencias relevantes de su dramaturgia no solo con un objetivo lúdico o de economía escénica. Gran parte del peso de recurrir a una ausencia/presencia que nos hace afirmar que es una ERE tiene que ver con la simbología detrás de estas configuraciones. A lo largo de sus obras creará lugares comunes en los que permitirá moverse a estas presencias que se manifestarán con características particulares frente a los actantes concretos. Esto es algo que se evidencia desde sus primeras obras y que Sánchez-Piérola también reconoce en su estudio que hizo sobre estas; incluso las categoriza como ausencias explícitas, para referirse a personajes, y grandes ausencias, para referirse no solo a personajes sino a objetos o sucesos relevantes. Esto nos sugiere que nuestro autor es capaz de llevar un paso más allá la estrategia de jugar con lo presente y lo ausente.

Existen muchas formas en las que estas A/P pueden interpretarse. La más evidente, quizá, sea la que Sánchez-Piérola reconoce al decir que “cuando el personaje ausente es un hombre, se le asigna un rol dominante y hasta omnipotente” (2013, p. 14). Bushby mostrará una tendencia, quizá influenciada por Beckett, de presentar personajes subordinados a una figura de poder ausente. Esta configuración encierra características similares a las que Foucault menciona al definir el *panoptismo* (1975, p. 180). Muchos de sus personajes son como esa sociedad acostumbrada a que los vigilen constantemente y que condiciona sus dinámicas al funcionamiento de esta gran mirada que se da desde el centro. Esta simbología de poder escondida detrás del A/P es muy clara en obras como *El joven calvo* y *Maribel dice los pieses*, incluso, en cierta medida también se sugiere el mismo rol en *Las tocadas*.

Pero este no es el único simbolismo oculto detrás del recurso. Además del símbolo de poder, es posible relacionar A/P con el símbolo de la fantasía. Cuando los personajes ausentes presentes no estén representando una opresión, es probable que aludan a referentes, en apariencia, más agradables. Vamos a encontrar obras en la que los A/P representan presencias que no parecen

humanas pero que, a su vez, están idealizadas; tal es el caso de *Vergüenzas* o *Simposio*. En *Perro Muerto* o, la ya mencionada, *Maribel dice los pieses*, veremos cómo es que simplemente se idealiza a un personaje que no está en escena y los que sí están se verán condicionados por esta idealización; algo similar sucede con un caso particular que analizaremos en la siguiente parte con detenimiento: *Nuestra señora de los desmadres*, donde parece existir un personaje A/P en uno de los planos de realidad y es constantemente idealizado para luego caer de ese pedestal en el que fue colocado. Otro tipo de fantasía se desprenderá casi de una actitud enfermiza por saber más; esa búsqueda de información llevará a varios personajes a configurar mentalmente estas ausencias/presencias de forma tan obsesiva que casi las materializan. Esto sucede en *Dominante de si bemol*, con el marido obsesionado con el pasado de su esposa, o en *Conrado y Lucrecia*, con el grupo de amigos que desea saber qué sucedió con la pareja. Un caso particular de la manifestación de la fantasía se aprecia en *Historia de un gol peruano*, donde toda la esencia del drama surge del deseo de un personaje, por lo que los derivados de este deseo –incluidos los personajes– serán también relativamente idealizados.

Los casos mencionados son aquellos en los que los personajes configurados son de suma importancia para lo presenciado, podría decirse que son casi equiparables a lo que García Barrientos llama personaje latente. Por otro lado, si analizaremos obras en la que existe mención de personajes con cierta relevancia para la acción, pero cuya presencia no es tan desbordante como la de los ya citados. Esto es muy notorio en tres textos: *Tenebrae*, *La casa de Yuosia* y *Solanum Trifidae*.

Finalmente, es importante mencionar que Alfredo Bushby ha concebido al menos dos obras donde recurrirá a esta estrategia no solo para construir una ausencia presencia, sino también para dramatizar a la audiencia. En *Por qué cojea Candy* y en *Una canción para Mirella*, se especifica la existencia de un receptor determinado para el discurso dado. Este receptor será interpretado, en un potencial montaje, por el público. Si bien en el primer caso se acota brevemente que el discurso se da a un objeto, claramente la dinámica sugiere interacción con el público presente.

Una mención aparte merecen ciertos elementos que no son personajes, pero que tienen casi el mismo peso, porque su existencia se configura discursivamente y, a su vez, son pieza clave para los hechos. El mejor ejemplo de esto se aprecia en *La dama del laberinto*, obra en la que se menciona un tesoro y una casa que tienen gran fuerza dramática.

En todos los casos antes mencionados ha sido la figura ya definida como *narrador* la que ha logrado construir la existencia de tan importantes presencias. En las obras se aprovechará la carga narrativa de la mayoría de los discursos para crear universos y niveles de realidad

paralelos. Pero no es el único uso que se le da al discurso de los personajes. Es pertinente mencionar, sobre todo porque se hará muy presente en el análisis de los textos, que esta estrategia discursiva también estará al servicio de la configuración de la imagen femenina.

Desde la relación de los personajes femeninos con los A/P hasta la mirada y juicio que se da entre actantes, veremos cómo la imagen de la mujer presenta constantes. Si bien no todas las mujeres dentro de la dramaturgia de Bushby son iguales, sí es posible notar que una carga de erotismo muy fuerte las atraviesa a casi todas. Sin llegar a ser objetivadas, estas mujeres explotarán de una u otra forma su sensualidad, y buscarán dar rienda suelta a sus deseos. En ciertas situaciones, este recurso será muy verosímil, mientras que en otros fallará en el intento de imitar la naturaleza femenina. Ahondaremos más en la siguiente parte en este punto cuando analicemos obras como *Las Tocadas* o *Bahía Bruna*.

El recurso de darle tanto peso dramático a un personaje que no se materializa tanto en escena podría parecer que aleja la dramaturgia de Bushby de su matiz teatral; sin embargo, la narratividad con la que configura su discurso invita a una mirada espectacular incluso de los personajes evocados. Esto nos plantea una dinámica en la que el público tendrá un rol aún más activo y podrá aportar al completar significado. Además, estos recursos servirán para resaltar los temas recurrentes en la dramaturgia: venganza, misterio y crítica a la religión. Son estos motivos por los que presentamos esta forma de construir personajes como una adecuada estrategia de representación escénica, donde es más que evidente que el texto mismo construye espectacularidad.

## **8. Construcción diegética del espacio y tiempo**

El tiempo y el espacio son dos elementos fundamentales en el teatro que tendrán cabida en cualquiera de sus formas. Lo mismo se puede decir de la narrativa. Partimos de la idea de que toda acción, reflejada en el teatro o en la narrativa, se debe dar en un tiempo y en un espacio, así estos no sean fácilmente identificables. Sanchis (2003, p. 36) afirma que el primer ámbito en el que se produce la articulación entre la fábula y la acción dramática se da en la temporalidad y que toda decisión espacial estará condicionada a esta. Si bien este comentario lo plantea para explicar lo que llama *narraturgia*, es decir, el paso del relato al teatro; es completamente válido entender esta relación aplicada de frente al teatro o a la narración. Tanto tiempo como espacio son de enorme relevancia para el desarrollo de los hechos.

Sirve entender la forma en que se constituyen estos elementos en el relato para comprender cómo se articulan en el teatro, sobre todo en uno que aseguramos marcadamente narrativo.

Genette en *Las fronteras del relato* plantea una distinción muy importante que se da dentro del género narrativo:

Todo relato conlleva, en efecto, íntimamente mezcladas y en proporciones muy variables, por una parte, representaciones de acciones y de acontecimientos que constituyen la narración propiamente dicha y, por otra parte, representaciones de objetos o de personajes que constituyen lo que hoy se llama la descripción. (1972b, p. 140)

El segundo punto que propone –la representación de objetos– es el que nos interesa analizar en este apartado. Así como en una novela o cuento se configuran los espacios que luego concebimos mentalmente, de la misma forma muchas de las obras de Alfredo Bushby ofrecen la misma herramienta para configurar el lugar y tiempo de los hechos. Esta herramienta será útil tanto para el receptor final, el público, como para el receptor intermediario, principalmente el director.

La forma más común de que un narrador justifique el decirnos cómo es un espacio, es porque no lo vemos. Esto también se da en la narrativa y Booth nombra a este tipo de narrador como comentarista:

The most obvious task for a commentator is to tell the reader about facts that he could not easily learn otherwise. There are many kinds of facts, of course, and they can be "told" in an unlimited number of ways. Stage setting, explanation of the meaning of an action, summary of thought processes or of events too insignificant to merit being dramatized, description of physical events and details whenever such description cannot spring naturally from a character –these all occur in many different forms. (1983, p. 169)

En apartados anteriores hemos visto cómo el rol del *narrador* cumple con varios de los puntos que Booth plantea en esta definición e incluso van más allá. El narrador en el relato, sea cual sea su forma, cumplirá el rol de focalizador de los hechos y, a diferencia del teatro, no será un problema enfrentarnos a espacios o tiempos diegéticos y extradiegéticos intercalados, porque todo puede y debe ser evocado. El teatro, ya se mencionó antes, se caracteriza por el principio de mostrarnos, de enfrentar en tiempo real y de forma inmediata los sucesos, tiempos, espacios y demás involucrados del hecho escénico. Esta cualidad ya la identificaron los griegos, por lo que claramente Aristóteles es capaz de reconocer la existencia de la unidad de tiempo y espacio en la tragedia. Esta es una forma de evitar la amplitud de acercarnos a la épica.

Con el pasar de los años, las formas de hacer teatro se fueron alejando cada vez más de este mandato de respetar el carácter unitario de lo espacio temporal. Poco a poco fuimos

enfrentándonos a obras que ocurrían en diversas locaciones y que llegaban a durar años en la historia. Ante esta tendencia, ahora surgía en las dinámicas teatrales un nuevo reto, ¿cómo lograr que ese efecto de variedad de tiempos y espacios se vea reflejado en escena? Un texto teatral es capaz de soportar una gran cantidad de cambios en escrito, el reto está en que sean planteados de manera tal que puedan ser llevados a las tablas. Es decir, la forma en la que se configura la espacio temporalidad en el texto escrito tiene la obligación de sugerir su virtualidad escénica.

Al plantear que en las obras estudiadas el espacio y el tiempo tienden a construirse de forma diegética, nos estamos centrando en una posibilidad de conseguir esta virtualidad escénica. El texto escrito plantea una serie de elementos que, al pasar por un proceso de transducción, podrán crear espacios y, sobre todo, tiempos definidos que no solo se desprenden de lo claramente acotado. Bushby aprovechará la acotación inicial para proponer una descripción lo suficientemente amplia del escenario para que funcione a lo largo de toda la obra, serán luego los personajes los que a partir de la acción muestren cómo debe evolucionar ese espacio.

Antes de explicar cómo se dan estas estrategias, es necesario delimitar el valor que el tiempo y el espacio tienen en el teatro de una forma más precisa. Es decir, qué aportan en la construcción del discurso y en el desarrollo de la historia y cómo es que tradicionalmente se presentan.

Existen muchas aproximaciones de análisis al tema del espacio en el teatro. Pavis, por ejemplo, los separa en *espacio visible e invisible* cuando define *espacio escénico* y *espacio dramático*. También es posible, como defiende Gina Guardo (2014, p. 62), clasificarlo de una forma diferente y agrega *espacio lúdico* y *espacio escenográfico*. Esta clasificación puede ser extendida aún más si es que consideramos los conceptos del *espacio interior* y *espacio textual* que también define Pavis en una subdivisión del concepto (1996, p. 175). El aspecto que a nosotros nos interesa analizar es la relación que se da entre el espacio dramático y los espacios escenográficos y lúdicos.

Es posible, también, acercarnos a este tema al estudiar los cambios que ha tenido la noción de espacio escénico a lo largo del tiempo y cómo los lugares destinados al teatro han cambiado. Esto ha influido también en la manera en que las distintas formas teatrales hacen uso del espacio, desde el realismo sobrecargado en Chejov, hasta las propuestas de teatro pobre de Grotowski. El espacio siempre ha tenido un rol esencial en la construcción del discurso, porque tiene calidad de representante a la vez que es representado. García Barrientos lo entiende como el contenedor de todo lo demás, casi en un reemplazo de esa voz narrativa que falta en el teatro.

El espacio existe desde el texto mismo, pero cobra vital importancia en el montaje. A este

espacio se lo puede llamar “espacio textual diegético<sup>58</sup>”, que es parecido al espacio de los otros géneros literarios y presenta el espacio donde tienen lugar las acciones de la obra, tanto las físicas como las narradas. Esta potencialidad de proyección escénica lo diferencia de, por ejemplo, la novela. Bobes (1985, p. 309) afirma que el teatro presenta un panorama completo y que el espectador decidirá cómo ver. En la novela el lector no puede tomar esta decisión. Además, la virtualidad presente en muchos textos deja abierta la posibilidad de adaptaciones en este elemento. Esto es algo esencial a la hora de contextualizar una obra y buscar actualizar los elementos para que sigan transmitiendo el discurso deseado.

Es indiscutible que el tiempo teatral es un elemento esencial tanto en el texto escrito como en la representación. En la primera forma se permite diversos juegos que luego deberán ser traducidos al lenguaje espectacular. Es así como nos podemos encontrar con obras que nos muestran una temporalidad lineal y sin rupturas, pero también existe un gran número de textos que juegan mucho con los saltos temporales. Esta posibilidad abre un dilema al enfrentar ese texto a un público real, puesto que se supone que el teatro es tiempo real, es inmediato. Entonces ¿cómo deben ser tomados los momentos en escena que se supone que pasan en otro tiempo? En la novela, el narrador puede acotar las veces que sea necesario para contextualizar al lector, pero en el teatro esto no es posible: “el dramaturgo presenta hechos y personajes en una visión conjunta y en un tiempo paralelo al de la recepción, sin que pueda expresar reflexiones sobre ellos, al menos de forma directa, pues tendría que interrumpir los diálogos y la ficción de tiempo” (Bobes, 1985, p. 308). Por suerte, el desarrollo de la dramaturgia a través de los años nos ha ofrecido una serie de herramientas con las cuales se puede jugar para dar la sensación del paso del tiempo en el teatro. Esto se experimentaba desde la época aurisecular cuando los espectáculos introducían intermedios atractivos para fingir un falso paso del tiempo de la historia real. Sin embargo, hoy en día ya no existen estas costumbres; ahora es posible hacer que el público experimente el paso del tiempo de otras muchas formas y es probable que el desarrollo en el campo de la iluminación y el sonido hayan aportado mucho a que esto se dé.

Lo más natural siempre será sentir el correr el tiempo hacia delante, pero, así como en el cine, no es difícil encontrar obras que propongan alguna especie de analepsis, aunque enfrenten al público real a una especie de paradoja temporal que se verá solucionada según se justifique su uso, tal como plantea Fabian Gutiérrez:

---

<sup>58</sup> Es definido así por Fabián Gutiérrez en *El espacio y el tiempo teatrales: propuesta de acercamiento semiótico* (1990, p. 138).

Son las retrospectivas, los *flash-back* cinematográficos que se utilizan, lo que se presenta como específico de este tiempo teatral (al no compartir estos sub tiempos con el mimético), este procedimiento ha merecido comentarios negativos por lo que supone de negación del «ahora» propio del teatro, y por su carácter «no dramático». Sin embargo, no tendrá este carácter per se; dependerá de su perfecta o imperfecta inserción dentro de la acción dramática, de su necesidad o de su carácter accesorio, de su oportunidad o de su inoportunidad, el que sea dramático o no dramático. (1990, p. 141)

En esencia, incluso los saltos temporales constantes dentro de una obra de teatro siempre llevarán a su receptor a enfrentarse a un “ahora”, porque esa es una de las características más importantes del género. Szondi reflexiona al respecto:

Siendo todo drama primigenio en sí mismo, su tiempo será siempre el presente. Ello no supone de ningún modo estatismo; es solo la manera particular como se presenta el transcurso del tiempo en el drama: el presente transcurre y se convierte en pasado, dejando de ser instantáneamente presente. El presente se convierte en pasado desde el momento en que aporta una transformación; esto es, desde el momento en que de sus antítesis brota un nuevo presente. El transcurso del tiempo en el drama se constituye como una sucesión absoluta de presentes. De ello se ocupa el drama en tanto entidad absoluta, confiriéndose su propio tiempo. Cada momento debe contener en su seno el germen de futuro y estar “preñado de porvenir”, lo cual será viable gracias a la estructura dialéctica fundada en la relación interpersonal. (2011, p. 76-77)

Además de aportar esta clara definición sobre la concepción del tiempo en el teatro, Szondi agrega que “el desmembramiento espacial implica (como el temporal) un yo épico<sup>59</sup>” (p. 77), afirmación que confirma la importancia de la narratividad en la construcción de espacios y tiempos.

Pero ¿de qué forma el texto mismo nos puede ofrecer señas del paso del tiempo? En el tiempo diegético, el tiempo de la historia misma señalará en qué forma se mueve la historia, pero este tiempo no será equivalente al tiempo escénico. Es en este punto donde la relación entre espacio y tiempo cobra un rol importante y podemos, incluso, relacionarla con la noción de niveles de realidad antes presentada.

“Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la

---

<sup>59</sup> Szondi define “yo épico” al sujeto de la forma épica y entiende lo épico como narrativo (2011, p. 72).

literatura” (1975, p. 237), dice Bajtín al definir este concepto que es aplicable al teatro en cualquiera de sus manifestaciones. Un espacio siempre se dará ligado a un tiempo y en el teatro será motor de la creación de realidades, puesto que cada cronotopo puede corresponder a un nivel diferente. Esto se hará más evidente en una dramaturgia como la que estamos estudiando, en la que los diversos niveles de realidad se configuran de forma narrativa, por lo que muchos de los cronotopos que están involucrados en la acción serán, en un inicio, evocados o sugeridos. Sanchis afirma que toda decisión espacial está condicionada por la temporalidad, compete la relación *intraescena* y *extraescena* (2003, p. 36). Se puede dar desde la fábula espacios concretos y sugeridos, e, incluso, se pueden dar espacios simbólicos.

Concretamente, la forma más fácil de construir desde el texto el espacio teatral será apoyándonos en las acotaciones, especialmente las espacio-temporales. Pero esta estrategia puede enfrentarse a una serie de obstáculos en su ejecución. Por un lado, podrían llegar a limitar la posibilidad de la adaptación escénica al texto si es que son muy específicas. Por otro, pueden dar la falsa (o real) sensación de enfrentarnos a un dramaturgo que quiere dirigir desde el texto. Puede también solicitar una serie de elementos que hacen complejo o casi imposible su montaje, sobre todo si la indicación es muy mimética. Por esto es cada vez es más común encontramos con acotaciones de espacio y tiempo que se configuran a partir de la evocación. Esto es algo que el propio Brecht defiende al plantear el punto 72 de su *Pequeño Órganon* (1972):

De la misma manera que el músico recobra su libertad al no tener que crear ambientes emocionales que faciliten al público el entregarse pasivamente a los hechos mostrados en el escenario, también el escenógrafo la recobra cuando, en la construcción de escenas, ya no tiene que crear ilusiones de espacio o de lugar. Son suficientes las insinuaciones, aunque éstas deben expresar lo que es interesante histórica y socialmente, con mayor claridad que lo que consigue la actual ambientación.

Estas nuevas formas de representar la realidad están ligadas a estrategias textuales que van más allá de la acotación y que han estado presentados a lo largo de toda la historia teatral pero que en textos como los estudiados cobran vital importancia. Claros ejemplos los podemos encontrar en el uso del decorado verbal, tan propios del Siglo de Oro, o en la *ekfrasis* y la *teichoscopia* existentes desde el teatro griego. Tanto las acotaciones como las formas del diálogo que construyen espacio van a estar ligadas a los distintos signos presentes en el teatro, los trece signos no solo estarán a disposición de construir a los caracteres o acciones, sino también los espacios y tiempos.

En la dramaturgia que estamos analizando se van a configurar los espacios y los tiempos tanto con acotaciones como desde los diálogos. Y esto no sería novedad si es que no ofrecieran

particularidades que pretendemos identificar como estrategias de representación escénica. Bushby le sacará máximo provecho a la acotación inicial de escenario para no tener que ubicar constantemente a los personajes. Por otro lado, si bien no hace un uso exacto del decorado verbal, la construcción diegética de gran cantidad de hechos también permite la evocación de los lugares y los tiempos. Por último, varias de sus obras están marcadas por un carácter ritual que afecta directamente a los cronotopos.

a) Matices y directrices de la acotación inicial:

Todas las obras de Alfredo Bushby presentan, después de indicar a los *dramatis personae*, una indicación de escenario. En algunos casos será muy breve y casi inexistente, pero en varios de sus textos esta descripción inicial del espacio será compleja y revelará una fuerte consciencia de su lugar en la representación escénica. Por ejemplo, en *Una canción para Mirella* solo nos dirá “un montículo de libros de aproximadamente un metro de altura” y en *Historia de un gol peruano* indicará que el escenario “está completamente vacío salvo por una silla que estará presente en todo momento y con la que los personajes interactuarán de distintas maneras.” Estas acotaciones iniciales tan amplias nos recuerdan un poco al planteamiento del teatro pobre, en el que el cuerpo del actor configura un espacio lúdico mucho más importante que el espacio escenográfico.

Los textos que presentan más consciencia de su representación escénica le ofrecen una serie de sugerencia al director para poder presentar todas las aristas del universo de la historia. Tal es el caso de *Vergüenzas*, donde la acotación de escenario indica que:

hay una puerta cerrada, firme y gruesa; al lado de la puerta, cuelga un cencerro.  
El piso está cubierto de tierra y hojas. Es como si se estuviera frente a una casa rural. Tres formas de iluminación se darán a lo largo de la obra según se indique:  
- Una que sugiere una noche al aire libre - Una de una atmósfera irreal y luminosa - Una rojiza que sugiere violencia y erotismo (p. 61)

Esta acotación no solo ofrece una práctica manera de representar los lugares, sino que se atreve a sugerir cómo deben usarse las luces en un afán de recrear correctamente los cronotopos. Hay otros casos en los que la sugerencia no será tan clara, pero sí dejará libertad de interpretación, como en *La dama del laberinto* en la que indica que:

El escenario sugiere una amplia y lujosa sala característica de los inicios del siglo diecinueve en Lima. Sin embargo, el espacio debe ser lo suficientemente abierto como para representar, sin cambio de decoración, otros lugares: una calle, un café-teatro, un estudio, una cancha de fútbol, un sótano, etc. Hay una pequeña puerta en el piso, cubierta por una alfombra. (2013, p. 57)

Esta acotación parece ser muy específica y limitante, pero al introducir la salvedad de que un mismo espacio debe representar varios, posibilita la libertad de interpretación de cara a un montaje. Veremos esta configuración en muchas de otras obras. Sin embargo, sí tendrá textos en los que su planteamiento del espacio es sumamente específico y da la sensación de estar dirigiendo todo desde el texto. Tal es el caso de *1975*:

A la izquierda (de los actores), una pequeña mesa con tres sillas alrededor. Sobre la mesa, una azucarera, café, panes, mermelada, mantequilla, cubiertos y vajilla. A la derecha, una vieja radiola y un pequeño televisor portátil blanco y negro. Al centro, hacia el fondo, una hilera de macetas con plantas y flores. Tras las macetas, una pared de color claro en la que se proyectarán algunas imágenes durante la representación: mientras no se indique algo distinto, aparecerán proyectadas en la pared (alternadamente y a criterio del director) fotos del soldado japonés Teruo Nakamura, de la actriz norteamericana Angelina Jolie y del futbolista peruano Hugo Sotil. (2013, p. 389)

Bushby recurre a acotar prácticamente todo lo relativo al escenario desde un inicio, para así evitar hacerlo durante el texto mismo. Con este tipo de acotaciones deja en evidencia no solo el espacio, sino muchas veces la isocronía o alternancia de eventos temporales que estará presente a lo largo de sus historias. Lo peculiar de estas formas de presentar el escenario desde un inicio es que ofrecen a quien quiera llevar a escena el texto toda la información esencial en un solo mensaje, casi como si se emitiera un discurso sobre el escenario ideal. Estos datos se dirigen al lector del texto, no al espectador del montaje, por lo que el potencial director debe saber cómo manejar estas indicaciones. Por suerte, en la mayoría de los textos, dichas acotaciones son conscientes de los límites de una representación y procuran sugerir opciones para poder solucionar de forma exitosa los requerimientos de la escena sin necesidad de recurrir a grandes montajes. Ya llevadas a escena, estas indicaciones se verán complementadas con las construcciones discursivas de los cronotopos presentes en la acción.

#### b) Construcciones discursivas

Ya hemos indicado que el autor, desde la acotación inicial, plantea una serie de lineamientos de cómo debe ser el espacio. Lo complejo aparece cuando estos lineamientos procuran evocar más de un solo lugar. La manera como irán apareciendo estos lugares se descubrirá gracias a la construcción discursiva de los mismos. Los personajes no solo tendrán textos que incluyan decorado verbal u optarán por contar lo que está en la extraescena o que solo ellos ven. En muchos casos, lo que dicen los personajes configura el espacio lúdico y, a su vez, da señas de cómo debemos entender el espacio escenográfico. Por ejemplo, en *Nuestra señora de los*

*desmadres* la acotación inicial indica:

Una mesa y tres o cuatro sillas serán lo suficiente para representar los siguientes espacios: - Cuarto del secuestro - Calles de Lima - Estudio de Pablo - Sala de la casa de Lady - Sala del ritual de Milagritos - Sala de la casa de Augusto y Ángela, amigos de Pablo Hay una pantalla en la que aparecerán proyectadas algunas imágenes. (2013, p. 429)

Si bien a lo largo del texto sí indica cuándo aparecen dichas imágenes, la creación de los espacios mencionados a partir del uso de la mesa y las sillas se sabe gracias a la interacción entre los personajes, y lo que dicen del lugar o momento en el que se encuentran. Esta estrategia no solo es útil para el espectador que logra ubicarse dentro de la acción, sino también para el lector que puede evocar mentalmente los distintos espacios y, de pretender llevarlo a escena, tiene la posibilidad de replicar cada uno de estos.

Uno caso particular del uso del discurso para crear espacios sucede en la obra *Lengua larga*. La acotación inicial de escenario es breve:

El escenario está vacío excepto por un antiguo escritorio en la esquina izquierda de segundo término. Hay una silla al lado del escritorio; libros, papeles, una pluma y un tintero sobre aquél. (2013, p. 151)

Sin embargo, la forma en la que construye la acción de forma narrativa logrará que el lector o espectador pueda ubicar casi todos los hechos en un espacio abierto y natural, muy contrario al que el escritorio solicitado remite en primera instancia. Casos como este los veremos también en *Perro muerto*, *Por qué cojea Candy* o *Bahía Bruna*, textos que serán analizados en la siguiente parte de este trabajo.

c) Carácter ritual:

El teatro nace del ritual. Esto lo explica magistralmente Aristóteles al relacionar los cantos a Dioniso con las primeras expresiones teatrales. El hecho teatral de por sí es un rito porque basa su existencia en el instante y en la repetición. Todo trabajo colectivo de puesta en escena se constituye como un ritual. Esta noción, según Pavis (1996, p. 404), impone a los actantes palabras, gestos e intervenciones físicas de cuya buena organización depende el éxito de la representación. Oscar Cornago (2000, p. 25) señala que el ritual constituye uno de los modelos más eficaces para la renovación de los lenguajes teatrales en la vanguardia. Volver al origen del rito ha sido un llamado para muchos creadores escénicos y Alfredo Bushby no es la excepción.

La relación entre rito y teatro es uno de los aspectos más resaltantes que se pueden identificar en

las distintas vanguardias. Christopher Innes, en su extenso *Análisis sobre el ritual en la vanguardia*, revisa las distintas formas en las que se vuelve al carácter ritual en el teatro. Aunque la mayor parte de su estudio se centra en elementos del ritual estrechamente ligados al mito y, por lo tanto, a una sugerente trascendencia, también se centrará en aquellas vanguardias que recurren al rito para construir la forma:

Estas obras –muchas de ellas asociadas al *teatro del absurdo* después del importante estudio de Martin Esslin, que eficazmente determinó el concepto de drama moderno entre toda una generación– tendrían a emplear imágenes míticas, pautas rituales y técnicas de comunicación subliminal, con propósitos dramáticos igualmente legítimos pero a menudo totalmente distintos. (1992, p. 219)

La referencia hecha por Innes al teatro del absurdo no es gratuita, puesto que ya hemos indicado que la dramaturgia de Bushby se ve indirectamente influenciada por autores como Beckett. Entonces, el uso que hace el teatro del absurdo del carácter ritual es el que podremos identificar en el corpus estudiado. Innes explica mejor este funcionamiento al referirse de forma específica a Beckett:

las formas geométricas de Beckett subrayan la artificialidad, antes que el “noble artificio” y amenazan constantemente con reducir sus temas a juegos con el doble significado de la palabra *play* (que significa obra o juego) [...] Los sociólogos han comparado los juegos con repeticiones rituales de combate, pero la significación primaria de los juegos para Beckett es que el jugar se vuelve su propia justificación y no tiene ninguna pertinencia con la acción real o con un propósito exterior, siendo una negación del “significado” la única afirmación significativa posible en el mundo absurdo. (1992, p. 232)

El aporte tomado del ritual que queremos resaltar se relaciona con un uso del espacio que no busca crear necesariamente un significado trascendental, pero que está cargado de signos. Brook (1977, p. 35) plantea que la idea de que el escenario es un lugar donde puede aparecer lo invisible ha capturado nuestros pensamientos, porque lo que se presentará luego en ese espacio tendrá un doble significado. Esto mismo sucede en el rito, que es una representación cargada de simbolismos que nos puede transportar a espacios o tiempos evocados. Si bien en el teatro el regreso a su carácter ritual está más relacionado con una búsqueda de formas más puras, es posible recurrir a esta manifestación para aprovechar la carga semántica que conlleva.

Aunque la relación entre teatro y rito es muy amplia y casi siempre está acompañada de la noción de mito, el aspecto que nos concierne es el que atañe a las dinámicas escénicas más que a los contenidos místicos. Innes reconoce que es posible encontrar la influencia de lo ritual como estructura en el teatro:

Como modo hierático de expresión, el ritual creó resonancias simbólicas precisamente porque era extraño, y oscura su significación real. Por ello, no nos sorprende encontrar no solo estilización ritualista en gesto y movimiento, sino la estructura general de los ritos en la representación. (1992, p. 278)

Entonces, existen imágenes casi arquetípicas que remiten a un carácter ritual: la simetría de objetos, la circularidad, la formación específica de personajes en escena, la repetición de movimientos o palabras, etc. Estos son lugares comunes presentes en casi cualquier ritualidad que, al identificar que un evento no es un rito, lo cargan de un sentido específico. Alfredo Bushby plantea esto en varias de sus obras. En algunas será muy claro desde la acotación inicial este matiz de ritualidad, mientras que otras obras configurarán este a partir del espacio lúdico.

Ejemplo del primer caso se ve claramente en *Las Tocadas* que indica sobre su escenario que:

Todo ocurre en un círculo de tierra seca de aproximadamente cuatro metros de diámetro. Dentro del círculo, hay tres palas dispuestas entre sí de manera que la pirámide o trípode que forman sugiere un monumento improvisado. (2013, p. 13)

Esta indicación escenográfica remite claramente a una dinámica ritual; además, las interacciones entre los personajes de la obra resaltarán este matiz y provocarán que el receptor sienta que se enfrenta a un ritual de desahogo o limpieza de sus recuerdos. Algo similar sugiere la descripción del escenario en *El joven calvo*: “un cuadrado de luz de unos dos metros de lado en el piso”. Esta es de las indicaciones de escenario más cortas que propone el autor, pero a su vez encierra muchos sentidos. Al proponer que el espacio será solo un cuadro de luz, limitará las interacciones de las actrices que luego en sus diálogos nos darán muestra de que están experimentando algo que se asemeja a un ritual. Este tipo de espacio sugiere una circularidad de los hechos, una especie de repetición eterna temporal que se ve resaltada por el discurso de los personajes y que debería causar un efecto en el receptor.

Por otro lado, en obras como *Por qué cojea Candy*, *Vergüenzas* o *Historia de un gol peruano* veremos cómo la dinámica que se da entre personajes va a crear, a partir del espacio lúdico, un espacio ritual muy marcado. Y, por consiguiente, le dará un sentido ceremonial a la historia. Esto se sobreentiende desde el texto mismo, lo que nos lleva a confirmar que es una estrategia de representación escénica clara, confirmada en la eterna relación entre teatro y rito. Es importante resaltar que dicha relación en las formas usadas por Bushby va a remarcar también el carácter metateatral, aunque esto no es exclusivo del autor que estamos estudiando. Ya Innes refiere un sentido similar al hablar de la experiencia del público al enfrentar un teatro de carácter ritual: “un público no solo está consciente de sí mismo sino también consciente de que se trata de una representación, del fingimiento inherente a la actuación en un escenario” (1992,

p. 20).

En resumen, no es novedad que exista la posibilidad de crear espacios y tiempos desde la dramaturgia misma. Esto se viene haciendo desde hace siglos. Lo que hemos querido resaltar en este apartado son las formas en las que el autor hace uso de los recursos existentes para facilitar la virtual puesta en escena. Estas dinámicas son útiles para el receptor de una obra de Bushby en cualquiera de sus instancias: como lector del texto o como espectador del montaje.

\*\*\*

Son cuatro las estrategias de representación escénica que hemos detallado en los párrafos anteriores: el narrador como eje de la acción, el monólogo como estrategia de acercamiento al receptor, la configuración de personajes a través del discurso y la construcción diegética del tiempo y el espacio. Pero al definir ERE como aquellos elementos planteados desde la dramaturgia que, incluso desde un discurso muy narrativo, invitan a la escenificación, dejamos abierta la posibilidad de identificar otras manifestaciones, pues finalmente el concepto alude a todo signo que es capaz de pasar por un proceso de transducción.

La virtualidad escénica debería ser una característica propia del teatro. Anxo Abuín plantea que “el texto puede llegar a contener sus propios instrumentos exegéticos, situados en lugares privilegiados, y volverse un discurso metalingüístico autorreferencial...” (1996, pp. 18-19). Anne Ubersfeld coincide, a su manera, al afirmar que “la pragmática del discurso textual tiene consecuencias directas sobre la práctica escénica: el actor sabe entonces lo que tiene que hacer, qué tipo de acto debe cumplir” (2004, p. 100). Cada elemento presente en el texto estará para transmitir un discurso y dicho discurso está ligado al pensamiento del autor, por lo que todo signo de potencial escénico debe responder a este pensamiento. El autor teatral debe ser consciente de eso y proponer estrategias desde el texto para que el objetivo de su obra se cumpla y no se pierda en las interpretaciones abiertas. En relación con esto, Ángel Berenguer plantea:

un elemento fundamental del teatro que se produce desde este plano de la comunicación que escenifica el mundo interior del autor, es su carácter de creación en proceso. En efecto, el creador debe construir los medios con que exponer el universo interior que quiere plasmar en la escena. (2002, p. 16)

Esta idea se ve reafirmada por José Luis Alonso de Santos al proponer que:

en la construcción dramática el autor canaliza sus posibilidades imaginarias por medio de sus herramientas para contar historias: la técnica dramática y las

palabras. El escritor por un lado imagina, y, por otro, es capaz de elaborar lo imaginado, organizando los materiales y trasladándolo a un texto. Al realizar este traslado da, inevitablemente, un punto de vista sobre la existencia, y una respuesta filosófica, más o menos consciente, con su obra (2002, p. 5)

La naturaleza del texto teatral tiende a estar llena de elementos de esta índole, pero en la mayoría de los casos serán planteados de forma más directa y no desde la narratividad oculta en una obra teatral. En escena deberían verse todos los elementos marcados por el autor desde el texto de forma directa, pero también deben salir a la luz todos esos enigmas de gran carga espectacular que el dramaturgo ha escondido.

El texto teatral tiene un gran valor como texto mismo, pero este aumenta al saberse dueño de una potencialidad escénica. Además, dicha potencialidad permite diversas interpretaciones que invitan a diversas representaciones: “pretender que un texto dramático tenga una sola representación «verdadera» equivale a pretender que tenga una sola lectura adecuada” (Bobes, 2004, p. 502). Cuando el texto es leído, pasa a pertenecer al lector porque el autor ya no tiene poder sobre lo que escribió. Que un texto teatral plantee diversas ERE a lo largo de su desarrollo permite que esa presencia del autor se mantenga un poco más en el tiempo y se vea plasmada en un futuro montaje, porque recordemos que el espectador que ve una obra no será un receptor directo del discurso del autor, puesto que la obra habrá pasado por filtros. García Barrientos explica esta dinámica al definir la fábula:

Puede ya definirse la *fábula* como el universo ficticio representado, pero no como se (re)presenta, sino como el espectador lo (re)construye de acuerdo con los principios (lógicos, espaciales, temporales,...) que estructuran su propio universo real: universo ficticio 'significado', frente al 'representado' (tal como se representa) del drama: universo ficticio 'natural' (en su forma de organizarse), que se opone al 'artístico' (artificial) del drama. (1991, p. 388)

Entonces, cuando un dramaturgo tiene consciencia de todo el camino que va a experimentar su texto hasta llegar al receptor final, debe saber cómo configurar estrategias desde la escritura misma para que este camino no desvirtúe el contenido. Estas estrategias serán útiles tanto para el espectador como para todos los involucrados en llevar el texto a escena.

Esto es lo que defendemos que sucede en la dramaturgia de Bushby gracias a que recurre a la narratividad. El propio autor reconoce de forma indirecta la estrategia al afirmar que conscientemente fue disminuyendo la acotación durante el texto, porque sabía que en muchos casos al llevar a escena el texto, el director las quita. Esta afirmación confirma el deseo del autor de no solo ser leído, sino también representado, por lo que se entendería que buscó otros

mecanismos para incluir en sus textos aquellas indicaciones que no desea que sean borradas<sup>60</sup>. Su manejo de lenguajes teatrales hizo posible que logre configurar lo que nosotros estamos llamando estrategias de representación escénica. No hemos sido los primeros en notar esta característica. Ya en el 2003, Carmela Zanelli en la presentación de la primera publicación de obras del autor decía:

Pero antes de intentar proponer esa interpretación, no deja de sorprenderme la economía de recursos del lenguaje teatral y su manejo eficaz de la potencialidad del espectáculo y de la puesta misma. Es evidente que el dramaturgo es un hábil creador de ilusiones, nos da los elementos indispensables y precisos para posibilitar un tiempo, un espacio y un conjunto de vidas que se entrecruzan con la nuestra, en nuestra calidad de espectadores, en busca de goce y liberación estética.<sup>61</sup>

Esto es lo que valoramos de la dramaturgia de Alfredo Bushby, que a su vez bebe de otras dramaturgias y evidencia el carácter popular de sus textos y confirma la definición que Oscar Cornago hace sobre las nuevas formas teatrales:

Dentro de un panorama de continua experimentación con nuevos códigos teatrales de carácter popular, de ruptura de las tradicionales fronteras escénicas, así como de superación de las jerarquizaciones impuestas por modelos heredados, se evolucionó hacia un nuevo tipo de dramaturgia polifónica, fragmentaria, que nació desde la investigación sobre nuevas formas de narración teatral que diesen respuesta a los interrogantes planteados por la teoría brechtiana: una escena popular concebida como divertimento de grandes públicos al mismo tiempo que dialéctica, materialista y *desalienante*. (2000, p. 232)

---

<sup>60</sup> A. Bushby, comunicación personal, 21 de marzo 2020 (Anexo 1)

<sup>61</sup> Discurso de presentación del libro *La dama del laberinto, Perro Muerto, Historia de un gol peruano* el 25 de agosto de 2003. (Anexo 4)

### TERCERA PARTE: *Clasificación y estudio de los textos*

En la primera parte de este trabajo, se adelantó la forma en la que el corpus estudiado está siendo clasificado. A pesar de enfrentarnos a diversas posibilidades de organización de los textos, hemos optado en dividirlo solo en dos grandes grupos: Todo es narración vs. Parte es narración. En los siguientes apartados, nos dedicaremos a analizar a profundidad las veintiún obras de Alfredo Bushby con el objetivo de identificar cómo es que la narratividad construye *estrategias de representación escénica*. Además, es necesario profundizar no solo en la forma en la que se construyen estas dramaturgias, sino también en el contenido. Por tal motivo, a lo largo de la mirada que haremos de los textos, se irán identificando puntos en común y constantes en la producción del autor: temas como la venganza, la crítica a la religión o la construcción de la acción en torno a la develación de un misterio, entre otros.

En resumen, nos avocaremos a desmenuzar la forma y el fondo de las obras, no solo para darla a conocer, sino, sobre todo, para confirmar cómo se usan la ERE desde el texto mismo. Es por esto que los veintiún análisis se guiarán por un mismo orden. Primero, presentaremos la historia o historias presentes en cada obra; en segundo lugar, identificaremos la narratividad a la que estas recurren. El tercer paso será el central, pues identificaremos las ERE. Finalmente, analizaremos la presencia de temas recurrentes en la obra y la relación que pueda llegar a tener con otras influencias.

#### **9. Todo es narración**

Como ya se adelantó, la primera categoría abarca nueve obras. Al hacer una sinopsis de estas, claramente queda evidenciada la narratividad como eje en la acción. Tres de ellas están estrechamente ligadas al recurso del monólogo, mientras que las otras seis juegan abiertamente con estrategias metateatrales y rituales.

Al agrupar las obras de esta manera, no queremos decir que los personajes aquí presentes sean lo mismo que un cuentacuentos, o un mero narrador omnisciente y extradiegético desconectado de la historia. Por el contrario, los personajes dentro de estas obras están fuertemente ligados a la historia contada, porque son protagonistas de esta o partícipes indirectos. De hecho, en la mayoría de estos textos los personajes se acercan más al concepto de *cuentista* propuesto por Pavis (1996, p. 106), que lo define como un *performer* que ejecuta una acción a través de un mensaje. Este rol hace que el personaje, muchas veces solo en escena, se dirija al público y evoque todo con la palabra, incluso a otros personajes. La noción de *narractor*, ya definida, será una constante en las obras que pertenecen a esta categoría. De la misma forma, al catalogarlas en el grupo “todo es narración”, no estamos afirmando que son textos en los que solo se recurra

a esta dinámica. La etiqueta de “todo” ha sido motivada por los niveles de realidad presentes en la historia. Es decir, estas obras presentarán la acción en, al menos, un nivel diegético interior. Esto no niega la posibilidad de que se den momentos extradiegéticos en algún pasaje de los textos, pero la historia que nos interesa<sup>62</sup>, es decir, la que es eje central de la acción, será parte de una narración.

Las obras en las que claramente sucede esto son *Por qué cojea Candy* y *Vergüenzas. Una canción para Mirella* será un caso aparte, dado que el protagonista más que un cuentista o un *narrador* es un expositor subjetivo que revelará sus sentimientos, pero no expondrá mayor acción ni tomará diversos roles. Los otros seis casos nos mostrarán una dinámica narrativa mucho más completa en donde el uso de las ERE tendrá más presencia.

A continuación, desarrollaremos con mayor detalle esta primera categoría al analizar las nueve obras.

### 9.1. *Por qué cojea Candy* (2012)

En palabras del autor, esta obra trata sobre “una mujer de cuarenta años que le explica<sup>63</sup> a su esposo la razón de su cojera; la mujer rememora hechos terribles de su adolescencia en la ceja de selva” (Bushby, 2019). Esta obra está configurada como un unipersonal en el cual una actriz<sup>64</sup> interpreta a una mujer que, tal y como resume el autor, le confesará a su esposo el motivo de su cojera y, durante esta revelación, tomará la voz de diversos personajes de su vida para poner sobre la mesa una historia que sucede en un pasado muy específico, llena de sexo, drogas y una vida muy diferente a la que ahora la mujer tiene. Candy nos cuenta que, al terminar el colegio, decidió viajar a la selva peruana a buscar a su padre, quien la había abandonado a ella y a su madre cuando tenía siete años para irse con otra mujer. Al llegar a la selva, se entera de que su padre trabaja con narcotraficantes y que suele estar escondido. Se hospeda con la mujer de su padre y, al poco tiempo, este llega y hace fiestas durante días por ella. En este momento, ella siente que se vuelve una mujer muy deseable y está ansiosa por que su padre celebre su cumpleaños, pero este lo olvida; por eso, ella lo rechaza y regresa a Lima, donde su

---

<sup>62</sup> Veremos cómo a lo largo de estas obras es posible encontrarnos con más de una historia. Al afirmar que hay una “historia que nos interesa”, no pretendemos minimizar el rol de las otras tramas; estamos usando este concepto solo para fines distintivos, mas no cualitativos.

<sup>63</sup> La forma en la que el autor resume la trama de esta obra evidencia claramente la importancia de lo metadiegético al decir “le explica” (el subrayado es propio). Veremos cómo esto se repite en muchas explicaciones de sus textos.

<sup>64</sup> Esta es una obra escrita en colaboración con Briscila Degregori como parte de un laboratorio dramaturgico. Bushby planteó en este laboratorio el texto base y la actriz, Degregori, fue amoldándolo a la interpretación, lo que dio como resultado el texto final que ahora existe y fue llevado a escena por otras actrices.

madre la trata con desprecio. Ante el trato de su madre, decide volver a la selva y conoce a una mujer que es “traquetera”, es decir, que procesa cocaína para volverla base (de coca). Decide trabajar con ella y se vuelve muy buena hasta que sufre un accidente en moto que le causa la cojera. Luego de esto, se entrega a una vida de excesos sexuales y prostitución que dura un par de semanas, intenta estudiar, pero lo deja y finalmente vuelve a Lima, donde se vuelve secretaria, conoce a su marido y ahora, muchos años después, le está contando el porqué de su cojera y toda esa vida que él desconoce.

El hecho de plantear este texto como un unipersonal ya deja en evidencia la tendencia a la narración del potencial espectáculo. Candy será el único personaje en la obra, aunque su presencia se desdoblará en dos a lo largo del desarrollo. Tendremos a “Candy” y también a “Voz de Candy”. La suma de las interacciones de estas dos presencias va a configurar un solo relato de vida. La voz (o voces) protagónica será la de un narrador personaje que cuenta su propia historia recurriendo a diversas estrategias propias de la narrativa: tendrá un narrador intradieético, un estilo indirecto de presentar los diálogos que componen su relato, un inicio *in medias res*, entre otras tantas particularidades que se pueden identificar como elementos de la narrativa. Es por este motivo que clasificamos este texto como “todo es narración” y será una de las obras del autor en las que esta cualidad sea más evidente.

A pesar de enfrentarnos a un momento en tiempo real –una mujer le cuenta algo a su marido–, lo que realmente interesa es el hecho pasado; la acción que podemos identificar claramente es esa que se nos cuenta. Esta carga narrativa podría jugarle en contra al texto y alejarlo de la teatralidad porque pareciera que Candy nos está resumiendo su vida y eso no es propio del teatro. De hecho, García Barrientos afirma que le “cuesta concebir un resumen puro o *absoluto*, algo equivalente en teatro a esa vertiginosa sucesión de planos con que resume el cine un periodo de tiempo, por ejemplo” (2017b, p. 76). Sin embargo, la forma en la que Candy nos cuenta toda una etapa de su vida incluye momentos muy similares a los de una síntesis narrativa. La teatralidad está en la forma en que nos cuenta esto y cómo hace uso de las estrategias de representación escénica a lo largo de su discurso.

Esta obra claramente presenta al *narractor* como eje central de la acción. Lo narrado bien podría ser interpretado por muchos actores y hasta de manera aristotélica, pero en este caso el autor optó por romper con las convenciones, y ceñirse a su propio estilo y hacer que todo esto nos lo cuenten. Claramente se ve la figura de *cuéntista* planteada por Pavis. Candy es ella y es muchos y narra un hecho pasado, un recuerdo real a modo de catarsis para que su esposo la entienda de una buena vez. El monólogo es la estrategia principal y podría incluso afirmarse que el único recurso, si no fuera por el desdoblamiento del personaje de Candy que propone el autor desde

las primeras líneas del texto:

CANDY: ¡Porque era un monstruo! Por eso... Como un monstruo, como la peor de las hijas, así me sentía: raspa que raspa que raspa, raspa que raspa que raspa...

CANDY Y VOZ DE CANDY: ... raspa que raspa que raspa...

VOZ DE CANDY: Así, iba frotando el día y el mes en el permiso de viaje para menores. Raspa que raspa... (p. 470)

En estas mismas líneas, podemos detectar que lo que Candy nos cuenta no es una historia cualquiera, sino la que ella vivió; por lo tanto, su rol será de *narractor testigo*. Toda la acción se desprende de su discurso, más que de su presencia en el escenario. Si bien el autor incluye acotaciones que indiquen movimientos estratégicos, estos serán para acompañar lo narrado y ver cómo Candy se transforma para darle énfasis a ese pasado que trae al presente.

El uso de esta estrategia permite que se configuren más niveles que los dos habituales dentro del teatro y que, a su vez, se mezclen entre ellos. Además, le ofrece a la protagonista un dominio sobre todos los hechos porque ella sabe qué es lo que ha sucedido y esto es una marca clara de distanciamiento. El receptor del discurso irá descubriendo lo que sucede, mientras que quien lo evoca sabe todo lo que nos dirá y puede mantener una distancia emocional. Esta estrategia se acerca a lo que plantea Brecht en el punto 50 de su *Pequeño Órganon* (1972):

En la actuación del actor se tiene que ver claramente que ya conoce desde el principio el final de la obra, y que por ello tiene que tener “una absoluta y despreocupada libertad”. En una representación viva cuenta el actor la historia de su personaje sabiendo más que éste; y no pone el aquí y “ahora” como una ficción posibilitada por las reglas escénicas, sino que los separa del “otro lugar” y del “ayer” para hacer visible la conexión de los acontecimientos.

Un texto como el que estamos analizando ofrece esta herramienta a la actriz que vaya a representar de Candy, no solo por conocer el texto de principio a fin, sino porque el mismo personaje sabe la historia de principio a fin.

A pesar de ser esta una estrategia que podría considerarse de distanciamiento desde una mirada épica, es posible identificar estrategias de acercamiento al receptor. De hecho, no existe un personaje en el texto que haga las veces de esposo, que es a quien Candy se dirige, solo por momentos el autor acota que le hable a un cerdo de peluche como si fuera él. Pero es evidente en todo momento que el narratorio del texto es el esposo; por lo tanto, todos nosotros estamos

de ese lado de la línea comunicativa al leer (o ver) esta obra<sup>65</sup>. El monólogo testimonial que compone este texto sirve justamente para acercar al receptor –ya sea lector o espectador– que será dramatizado, porque Candy le habla siempre a alguien en segunda persona:

(Se pone el vestido de mujer adulta y le habla al muñeco. Cojea.)

CANDY: Tú sólo preguntaste por esta cojera, por este dolor. Dijiste que era la tercera vez que me veías cojeando esta semana. Tú, siempre tan preocupado por mí; siempre tan bueno, Chanchis, tan amable... Esta noche, quiero botártelo todo de una sola arcada. No quiero fingir más que no duele... ¡Basta! No quiero seguir engañando a todo el mundo; menos que nadie a ti, Chanchis... 21 de diciembre de... (p. 471)

En este caso, el autor sí acota que le hable al muñeco, pero esto solo aporta al juego de movimientos y de caracterización verbal de este esposo ausente. Vemos claramente que la forma gramatical que utiliza Candy le habla directamente a alguien. Ese “tú” que utiliza tiene un potente efecto al ser leído u oído cuando no existe otra presencia en la escena y, por lo tanto, aporta una gran posibilidad de transducción escénica.

Al estar compuesta esta obra por un solo personaje, es evidente que se hace referencia a muchos sujetos ausentes en escena. Candy, a partir de su discurso, logra configurar a personajes de gran relevancia para la acción que nos cuenta e, incluso, es capaz de configurarse ella misma discursivamente. Esto es importante porque la acotación inicial no da mayores indicios sobre cómo debe ser esta mujer:

Personaje: CANDY: 42 años

Candy está vestida con una sola prenda (o una sola combinación de prendas) que puede manipularse para sugerir alternadamente lo siguiente: una toalla o pareo alrededor del cuerpo, un vestido juvenil y un vestido de mujer adulta. (p. 469)

Esta indicación solo plantea cuál debe ser el vestuario de la actriz para que funcione la dinámica escénica que se plantea en el texto y es lo suficientemente amplia que bien podría no haber estado. Sin embargo, por el comentario de la propia Candy sabemos cómo era y es ella, tanto en carácter como en físico

CANDY: Tengo cuarenta y dos años, y ¡basta! No puedo más. Sí, yo, esposa y madre intachable, la abnegada hija que acompaña a su madre a misa de siete, yo, lo he estado fingiendo todo, caminando como si nada doliera. Yo, que te hice la envidia de tus amigos... ¿O no te has dado cuenta de cómo me miraron siempre

---

<sup>65</sup> Esto se hace más evidente en el montaje realizado en 2013 dirigido por Marco Otoya.

esos pobres perros babosos? Hasta ahora, hay tres o cuatro que me incrustan los ojos en el escote cada vez que me agacho a ofrecerles un bocadito; y quién sabe qué pasará por atrás. Desde el principio, Jenny y Judy hacían apuestas: ¿Cuándo me conseguiría un amante? ¿Hasta cuándo iba yo a aguantar sin serle infiel al Chanco Trinchudo? Así te dicen; entérate de una vez: Chanco Trinchudo... Pero no es por mi cuerpo que te envidian, no. Te envidian porque tú conseguiste una esposa con un nivel cultural, con un nivel social, más alto que ellos y sus mujeres; con una dignidad que ellos ni en sueños... Todo lo he fingido, Chanchis, pero siempre te fui fiel; es bueno que lo sepas. (p. 477)

Esta estrategia discursiva a la que recurre Bushby es muy útil, porque, si bien en la acotación inicial no limita el aspecto que debe tener la actriz más allá de su edad, en comentarios como este y otros tantos veremos que sí es necesario un tipo específico de actriz para que cumpla con este rol. De una forma similar en la que se describe a ella misma va describiendo a los otros personajes de su historia. En la cita anterior, hemos visto que le dice a su esposo “trinchudo” que es un calificativo físico que da señas de cómo debe verse este hombre. Lo propio hará con los personajes que aparecen a lo largo de su relato:

VOZ DE CANDY: Luis José no era como los demás: su familia era de Chiclayo; era alto, amable; tenía los ojos verdes. Su hermana vivía en Nueva York, y sus planes eran acabar la carrera e irse a vivir con ella. Era gente. Hizo que me eligieran Miss Cachimba: les pagó a todos para que votaran por mí. Sí, pues, me emocioné... Por un tiempo, las cosas anduvieron muy bien con Luis José, sobre todo, cuando, en sus planes para el futuro en Nueva York, me empezaba a incluir a mí. (p. 481)

En este ejemplo Candy describe al que fue su pareja en ese tiempo. Lo describe físicamente, pero se detiene también en especificar otros rasgos que deberían configurar su carácter y, por lo tanto, darle otro matiz al relato. Un dato como “la hermana vivía en Nueva York” tiene un peso sumamente importante dentro de la construcción discursiva de toda la historia. Con este dato, la narración de Candy no solo proporciona datos importantes sobre Luis José, sino también sobre ella misma; era una joven con anhelos de grandeza que vio en este muchacho una oportunidad.

El relato de Candy no solo se limita a describir a los personajes con los que interactúa; por momentos, también les da voz indirectamente y, de esta forma, se podrá reconstruir las distintas presencias que la acompañan. Por ejemplo, en cierto momento de la historia describe a un hombre de forma despectiva con el que luego se encontrará:

CANDY: Su amigo resultó ser el viejo con olor a vómito. Me dijo: No te preocupes, niña; tranquila, niña; yo le aviso a tu padre que necesitas dinero... En

un momento, pero sólo en un instante, pensé que podría cobrar los treinta y tres mil dólares que... (p. 481)

En este encuentro le dará voz; ella replicará palabra por palabra lo que ese hombre le cuenta sobre su padre. A este recurso se recurre en varias ocasiones, lo que da el efecto de que existen muchas voces en escena, cuando solo es una, Candy, que habla por todos esos personajes de su pasado. Es así como trae al presente de forma evocativa a muchos personajes ausentes, incluido el esposo al que nunca vemos, pero sabemos que está en su realidad.

Así como Candy describe y descubre una serie de personajes de su relato de vida, lo mismo hará con los lugares que visitó y los tiempos que experimentó, lo que cobra vital importancia porque su historia se centra en una serie de viajes y, por lo tanto, diversos escenarios que surgen a través del tiempo. La acción que nos importa es ese pasado, no el momento presente en el que la mujer se confiesa. No interesa mucho el lugar en el que está físicamente en tiempo real contándole este secreto a su marido; eso no es relevante ni para la acción ni para el espectáculo y el autor lo deja ver desde la acotación inicial de escenario:

Escenario:

A la derecha (de la actriz), hay una elegante y pulcra silla de jardín; a la izquierda, hay una cama desarmable (una comodoy), vieja y sucia. En escena, hay un muñeco de peluche de un chanco y un machete.

Tres tipos de música marcarán distintos momentos según se indique: una música siniestra, una música sensual y una música festiva. (p. 469)

Bushby acota un espacio escenográfico casi inexistente, tal cual hizo con el vestuario indicado para Candy. Ninguna de estas indicaciones parece configurar con claridad el espacio real en el que se encuentra. En las pocas acotaciones que incluye en el texto, notaremos que sugiere estos elementos para poder recrear los espacios de su pasado. Lo mismo hará con la música que acota desde el inicio, que, de hecho, tendrá más protagonismo que cualquier elemento. Este signo es usado con destreza para crear atmósferas y, a su vez, evocar las emociones que determinados espacios de su pasado implican. Además, es de utilidad para marcar los saltos temporales y los cambios dentro del discurso. Gracias a esto sabremos cuándo Candy está zambullida en la narración y cuándo es que la interrumpe para comentarle algo directamente a su narratario.

Esta estrategia de representación escénica es muy útil para configurar tiempos y espacios, pero no se desprende del carácter narrativo de la obra. Las formas de crear cronotopos a partir del relato se ven en el recurso del decorado verbal y en la mención de referencias espaciotemporales específicas que hará Candy. Ella mencionará los lugares que visitó a lo largo de su experiencia y dará datos muy precisos que traen consigo una determinada carga semiótica. Nos dirá que

estuvo en distintos pueblos de la selva peruana, todos ellos afectados (o beneficiados) por el narcotráfico. Además, se detendrá a describir de forma casi poética los lugares menos identificables en la realidad, pero que para ella fueron significativos.

VOZ DE CANDY: Todas las tardes, lloviera o no. Me sacaba toda la ropa; me untaba toda de un aceite para el cuerpo, violáceo, francés; me metía al río, toda... Todita.... Me zambullía, me revolcaba... La corriente me acariciaba desde el pelo hasta la última uña: mis hombros, mis pechos, mi espalda... Todo mi cuerpo estremecido a un tiempo como por cientos de manos, tiernísimas manos, insaciables... Hasta mis recuerdos se limpiaban... Nadie te podía ver: un paraguas de oropéndolas y nidos de oropéndolas que colgaban sobre mí me escondía del mundo. El agua se escurría sobre el aceite y me remecía sin tocarme... Así... Así... ¡Una delicia! Todas las tardes... Pero, un día, en medio de tanta gracia, me pareció que alguien se movía entre unas hojas. Sal, Candy... Corre, corre... Pero esas caricias, esa limpieza... Si quiere mirar, que mire: ya nada me podría sacar de ahí. Así... Así... El cielo y el verdor... Más y más... Me zambullía, me revolcaba... Otro día, y ya eran decenas; otro día, y ya eran cientos los ojos que se me incrustaban y me veneraban desde una y otra margen. Que miren. Pobres. Miren cómo piso la arena, triunfante, chorreante; cómo limpio mis caderas y mi cuello de las ramitas y el polvillo de las aguas: mi regalo, mi gracia, mi presente para todo el que simplemente lo quiera recibir. Miren a su reina... Pobres perros babosos... (p. 477)

En este ejemplo vemos cómo Candy describe un río en el que se bañaba. La imagen que compone es casi la de un *locus amenus* en el que disfruta de su soledad y desnudez. Esto se ve interrumpido por miradas curiosas que en un principio la inquietan, pero luego termina por aceptar casi como en un contrato tácito de voyerismo facilitado por la arquitectura de ese espacio natural. Además, esta descripción también nos ofrecerá un sutil paso del tiempo. El relato jugará con las elipsis de tal forma que el tiempo de la historia vivida será mucho más largo que el del relato. La narración de la protagonista creará diversas descripciones muy visuales de los escenarios en los que se mueve, de manera tal que el receptor pueda reconstruir mentalmente el espacio en el que ella se encuentra en ese pasado y sentir el paso del tiempo.

Una de las características que le otorga potencial escénico a este texto y no lo limita a un estado puramente narrativo son las combinaciones de las ERE descritas y cómo se mezclan con un lenguaje muy coloquial que imita a la narración oral. Por ejemplo, cuando Candy llega a Tingo María se enfrentará a una serie de situaciones que logrará resumir de forma muy fluida y a la vez evocativa.

CANDY: Jenny y Judy me acompañaron al paradero. Doce horas de viaje... Llegué a Tingo María a las seis de la mañana; era un viernes. Empecé a

preguntar... ¿Conoce usted a León Pesoa? ¿Conoce usted a León Pesoa? Nadie... ¿Conoce usted... A las nueve, una mano me tapó la boca y otra me arrastró del brazo detrás de un quiosco. Era un viejo; olía a vómito. Ahí me enteré de por qué nadie quería hablar de León Pesoa... Mi papá se había dedicado al lavado de dinero. Llevaba la plata de los narcos a Lima, niña, y ahí la colocaba; en uno de sus viajes, se había quedado con la plata. Ahora los narcos lo buscaban para matarlo. Tenían que matarlo. Mi papá vivía en la selva, escondido. Sólo aparecía de vez en cuando, niña, para visitar a su mujer y a sus hijos. El viejo no se acordaba del nombre de la mujer, pero yo sí... ¡Wilma Butrón! Todo Tingo María la conocía... Llegué a su casa a las doce. La misma Wilma me abrió, más flaca de lo que me imaginaba... Maldita... Hacía años, mi papá había trabajado como técnico en La Divisoria... Wilma me miró de arriba a abajo. Le pregunté por León Pesoa, le dije que era su hija. Me hizo pasar... En La Divisoria, Wilma Butrón era la hija de la cocinera. Sabiendo que tenía mujer, se había embarazado de mi papá, sabiendo que tenía una hija chiquita... La casa era enorme: tres pisos, muy bien ordenada; casi lujosa... ¡La hija de una cocinera! ¡De La Divisoria! No le importó destrozarse una familia... La maldita me dijo que mi papá no vivía ahí pero que venía de vez en cuando. Me invitó a quedarme. Me dio comida, ropa; me instaló en el tercer piso: un cuarto para mí sola... Esta igualada había hecho que mi mamá, mi mami, se volviera una vieja amargada, una vieja de mierda... ¡Perra! ¡Arribista! Me dijo que le pida cualquier cosa que necesitara. Le dije gracias y la abracé. La peor de las hijas... Viernes, sábado, domingo... Mi papá llegó a los tres días. Esa sonrisa... Su princesa... Otra vez... (p. 471)

Esta larga intervención ininterrumpida no solo nos ofrece simples comentarios de su pasado. En este ejemplo Candy describe escenarios, construye personajes a partir de caracterizarlos y darles voz; nos presenta saltos temporales, y crea la sensación de movimiento y evolución del personaje. Esto confirma su virtualidad escénica a partir del uso de las ERE ya descritas.

El uso de estas estrategias a lo largo de *Por qué cojea Candy* no solo es útil para sugerir espectacularidad. Si regresamos a los ejemplos propuestos, veremos cómo en todos ellos se va presentando un tema central de la historia –e incluso de la dramaturgia de Bushby– que es el erotismo y la sexualidad femenina. Candy se configura a partir de su propio discurso como un ser muy sexual en el pasado y sugiere aún serlo en el presente. Si bien la obra esconde una denuncia a una situación muy particular de la sociedad peruana –el traqueo, la corrupción, entre otros– veremos que la historia se organizará en torno al despertar sexual de la protagonista. Ella le cuenta la historia a su esposo porque necesita desahogarse. Todo el relato sirve de catarsis para la mujer que en el pasado fue Candy, alias que se ganó en su paso por el narcotráfico. Para lograr superar esta etapa de su vida, la mujer que habla debe volver a ponerse en la piel de la

muchacha que un día fue. Todos los matices de este evento están encerrados en la narración y no habrían conseguido la misma potencia discursiva si es que se mostraban directamente o se presentaban de forma aristotélica. Entonces, este texto es un claro ejemplo de cómo el autor logra construir teatralidad a partir de la narratividad.

## 9.2. *Vergüenzas* (2017-2018)

El autor hace una síntesis del argumento diciendo que “en los últimos segundos de su vida, una mujer de cuarenta años **rememora**<sup>66</sup> cómo se enamoró de un extranjero que resultó ser un monstruo, y que ahora la despedaza” (Bushby, 2019). Nos enfrentamos a otra obra realizada para un solo personaje femenino, *Saturna*, quien en esta ocasión está en escena con una guitarrista que dará un acompañamiento musical que tiene casi peso de personaje, ya que se acotan sus interacciones musicales con la protagonista y por momentos la interacción parece reemplazar un diálogo.

Es un monólogo donde todo se revive oralmente. La protagonista, una mujer de la sierra peruana de 1950, se desdoblará en diversos personajes para narrarnos un hecho entre misterioso y mágico que envuelve una retorcida historia de amor. Saturna nos contará sobre su relación con don Josefo, un extranjero por el que tiene sentimientos que llega a creer correspondidos. Esta situación encierra una serie de datos escondidos y misteriosos que involucran muertes dadas en extrañas condiciones y sugieren la existencia de una presencia monstruosa. Saturna narrará los hechos manifestando fuertes y negativos juicios de valor sobre ella misma, sobre su accionar y su sexualidad. Los impulsos del eros y el tanos, lo sexual y lo terrorífico invaden todo el discurso de la mujer y se ven resaltados por una serie de acotaciones escénicas que ayudan a formar atmósfera y comparten el peso de la tensión dramática con la actriz.

*Vergüenzas* es otro ejemplo, dentro del corpus del autor, en el que la presencia narrativa es indiscutible. Así como se vio en *Por qué cojea Candy*, en este texto todo se narración, porque la acción transcurre dentro del discurso del monólogo de la mujer. Nuevamente nos enfrentamos a una situación en la que el tema que capta nuestra atención es aquella historia relatada, un hecho del pasado narrado de forma fragmentada. Sanchis calificaría esta obra como dueña de una *epicidad pura*, puesto que pone todo el peso de la acción en una sola voz narrativa que se encargará de configurar cronotopos y personajes.

Bushby hace uso de diversas estrategias propias de la narrativa para concebir un cuento que es

---

<sup>66</sup> El hecho de que el autor utilice la palabra “rememorar” (subrayado propio) sitúa la acción central de lo que resumen en un nivel diegético anterior al de los hechos que se nos presenta y confirma el carácter narrativo de este texto.

desfigurado en su transmisión oral al ser interrumpido por las emociones y recuerdos de quien lo cuenta. Pero esto no evita que queden en evidencia los elementos propios del género narrativo como el narrador testigo, el uso del estilo indirecto, entre otros.

Este narrador, al que calificamos como *narrador testigo*, será el eje de la acción. Si bien se acota el acompañamiento musical, así como movimientos escénicos muy específicos, el uso del monólogo será la estrategia principal para crear la acción. El receptor, sea lector o público, será consciente de lo que sucede a partir del filtro dado por la focalización de Saturna, que en su discurso intentará rememorar todo lo que vivió y no será objetiva al hacerlo. Este discurso está cargado de emociones, juicios de valor y organizado, aparentemente, según los recuerdos le vienen a la mente. El discurso de Saturna saltará de un punto de la historia al otro y, por momentos, hará referencia al tiempo real que ella está viviendo. Como receptores, no queda del todo claro cuál es el lugar de enunciación desde el que Saturna habla.

SATURNA: Ahora todo es tan claro... Lo puedo ver frente a mí, ahí está: mi cuerpo: mis brazos y mis manos, mis piernas. Mi cabeza por allá... Mis tripas, mis tripas, mis tripas... Todo mi cuerpo desgarrado y desparramado sobre los pastizales, las trochas y las chacras de ajo y taya... (Canturreando.) Ay, taya, taya, taya, taya... (Deja de canturrear.) Mañana por la mañana, esas Holstein, esas mimitas que ahora se lamentan y se agitan tanto, mirarán mis pedazos, todos desparramados por ahí... Mi corazón... Todo... Casi lo veo frente a mí. (p. 63)

Como ya se mencionó antes, según el autor, este discurso será emitido en los segundos previos a la muerte, aunque tranquilamente se puede entender también otra lectura: habla recordando más allá de la muerte. En este fragmento ella dice poder ver su cuerpo despedazado y sospecha la reacción de la gente ante el panorama. Claro está que también puede estar haciendo referencia a lo que se imagina pasará luego de la experiencia que está viviendo, pero otros momentos en la obra jugarán con esa ambigüedad temporal, lo que nos lleva a no tener una certeza del tiempo real de esta historia. Pero esta certeza de temporalidad no tiene importancia, porque lo central es la crudeza de su discurso. Con palabras –y por momentos movimientos acotados– Saturna recreará una serie de eventos desgarradores y construirá una acción muy clara en torno a ellos.

Esta forma de construir la acción tiene un claro efecto en el receptor. Si bien este texto no está construido en una primera persona del singular, sí tiene marcas que pueden hacer referencia a un “ustedes”. Este ustedes, según la construcción de la historia, podría ser el pueblo o los vecinos que hablan mal de Saturna, pero en un potencial montaje ese lugar lo puede ocupar el público al ser dramatizado. Así, los niveles de realidad ya existentes en la historia se irán mezclando para envolver más al espectador.

SATURNA: Los dos somos personas adultas, solitarias. Quizás, hay que esperar una explicación antes de soltarle encima toda la cólera que tengo aquí metida. Somos propietarios, nuestros terrenos colindan. Estamos solos... Los dos... Solos... No... No hay que romper de un solo tajo una cercanía que, con el tiempo y la rutina, puede convertirse en algo más amigable... Ya no podremos tener hijos... Qué hablará toda Cajamarca sobre don Josefo y sobre mí. Qué basura masticará todo el día esa gente para huir de su miserable letargo. Van a ver: a mí sí me va a pedir en matrimonio; a mí sí. Ya van a ver. Yo perfectamente pude ser una buena madre para la niña Evita. Yo la pude educar y preparar para que no se convierta en el monstruito que estaba camino de ser... Quién le iba a enseñar sus cosas de mujeres... ¡Quién!

(La Guitarrista toca el acompañamiento de La taya.)

SATURNA: ¿Y por qué no podría yo tener mis propios hijos con don Josefo? ¿Por qué? Quién dice que no. Soy una mujer sana, fuerte; estas caderas aguantan todo. Quién es quién aquí para decir que ya se me fue la carreta. ¡Quién! Yo lo voy a rescatar de tanta tristeza. Yo... Ya van a ver... Yo sí lo voy a sacar de su pozo de estiércol. ¡Yo sí! ¡Yo sí! ¡Yo sí! (pp. 71-72)

En este fragmento podemos identificar cómo se configura el narratario del discurso de Saturna. “Van a ver: a mí sí me va a pedir en matrimonio” o “Quién es quién aquí para decir que ya se me fue la carreta ¡Quién!” son dos momentos en los que Saturna configura a su receptor, claramente le está hablando a un personaje grupal que la juzga y ella se ve en la necesidad de defenderse. De aquí se desprende que califiquemos este discurso como un *monólogo testimonial*: Saturna está dando un testimonio de vida, quizá no tan extenso como el que nos transmitió Candy en la historia anterior, pero sí muy intenso, y cargado de emociones y descripciones subjetivas de los hechos. Ella, como narradora de estos acontecimientos, sería calificada como “no fiable” por Booth, puesto que está dejando surgir sus sentimientos y prejuicios sobre los hechos narrados. Pero es justamente esta cualidad en su relato lo que logrará que el receptor sea dramatizado y se sienta increpado por el discurso de la mujer que se ha enfrentado a una muerte terrible.

No solo el narratario será construido discursivamente. Al ser un monólogo, todos los personajes que acompañan la historia de Saturna serán construidos a través de su discurso, incluso ella misma, dado que la acotación inicial no se extiende en describirla.

Personajes:

SATURNA: Mujer de aproximadamente 40 años de edad; está vestida como una mujer de clase media rural de la sierra peruana en la década de 1950.

GITARRISTA: Mujer de edad indeterminada; está vestida de blanco. (p. 61)

Bushby es específico solo en la edad y lo que debe sugerir la ropa; fuera de eso no sabemos mucho más por esta indicación de cómo será ella. El otro personaje acotado será la Guitarrista; solo importa que sea mujer y vista de blanco. Esto hace que el personaje tenga un peso etéreo, como de simple presencia o complemento de la atmósfera, lo que se verá confirmado en sus intervenciones musicales. Esta guitarrista no es el narratorio del discurso de Saturna y, a pesar de que por momentos interactúan intercalando parlamentos e intervenciones musicales, casi como un diálogo, definitivamente ella no tiene el peso de un actante.

Por el contrario, Saturna sí incluirá en su discurso una serie de datos y descripciones para configurar a los actantes de su historia, comenzado por ella misma. En un fragmento ya citado, afirma que es una mujer sana, fuerte, de caderas resistentes (p. 72). A los demás personajes, sobre todo a don Josefo, lo describirá con más detalle porque parte esencial de la historia es la imagen que Saturna tiene de este personaje:

SATURNA: Con su larga estatura, siempre inclinado, inclinado así; no sé si para escuchar bien o para no llamar la atención y andar presumiendo... Con sus ojitos violeta violetísima que siempre miraban algo muy lejano en las colazas de la Central Cajamarquina de Crédito o en las reuniones del Comité de Ganaderos Lecheros; algo muy lejano... Algunas veces, pensé que lo que hacía era imaginarse a una mujer, a una mujer desnuda; y se quedaba así turulato para no aburrirse... A mí... Claro, eso cuando no se quedaba horas de horas mirándose la punta del zapato... A mí... Desnuda... ¡Qué vergüenza! A mí... Quién podía haberlo sospechado... Con esa barba pasmada, siempre a medio crecer: un pelo rubio, dos canas, un pelo rubio, dos canas; con ese acento impecable, increíble, impronunciable... (Con acento extranjero.) Buenos días, doña Saturna; buenas tardes, doña Saturna; buenas noches... (Sin acento.) Si lo que provocaba era tirarse encima de él como una loca y abrazarlo para protegerlo de tanta desolación... Abrazarlo, abrazarlo, besarlo... Apachurrarlo mucho, mucho, mucho, mucho, mucho... (p. 67)

En este fragmento, Saturna no solo nos describe al objeto de su deseo. Ella también le dará voz e imitará su acento extranjero para recordar un evento del pasado que le trae buenos recuerdos. De esta manera, una sola actriz cumplirá el rol de diversos personajes insertados en su narración que en escena están ausentes pero que tiene una presencia indiscutible en la acción.

De la misma forma en la que (re)construye personajes, traerá a escena imágenes muy claras de los espacios en donde suceden los hechos. Casi todo el peso de la recreación del escenario recaerá sobre la voz de Saturna, puesto que la acotación inicial sobre el escenario es bastante amplia y ambigua.

Escenario: Hay una puerta cerrada, firme y gruesa; al lado de la puerta, cuelga un cencerro. El piso está cubierto de tierra y hojas. Es como si se estuviera frente a una casa rural. Tres formas de iluminación se darán a lo largo de la obra según se indique: - Una que sugiere una noche al aire libre - Una de una atmósfera irreal y luminosa - Una rojiza que sugiere violencia y erotismo (p. 61)

Solo una gran puerta y un cencerro componen el espacio planteado por el autor. Estos elementos serán usados a lo largo de la obra por Saturna para resignificarlos constantemente. Por otro lado, el autor recurre a la iluminación para marcar tiempos y momentos, pero estos cronotopos formados a partir del juego de luces aluden más a un espacio psicológico que a uno físico. Lo mismo sucede con el aporte que da la música:

La Guitarrista tocará, según se indique, los siguientes temas: - El acompañamiento de la canción La taya - Un tema siniestro - Un tema de advertencia - Una composición que combina el tema siniestro y el tema de advertencia - Un tema melancólico (p. 61)

El autor no es específico al solicitar una composición, solo pide que sean capaces de construir atmósferas. Esta estrategia de representación escénica es muy útil, pero no se compone narrativamente. Tiene el peso de acotación, tal como cuando el autor plantea lo siguiente:

(Luz de noche al aire libre. La Guitarrista toca el acompañamiento de La taya. Se escucha un constante jadeo tras la puerta; es un jadeo triste y profundo, entre humano y animal. Saturna, de pie frente a la puerta, está cantando.) (p. 62)

Esta es una acotación teatral clara que va a indicarnos un momento y un espacio preciso, resaltando la atmósfera que debe acompañar esta construcción. Este tipo de acotaciones textuales nos servirán para entender también los saltos temporales, aunque la mayoría se construirán a través del discurso de Saturna.

SATURNA: Claro, por supuesto, ahora todo el mundo por aquí siembra ajos y tayas... Ahora sí... Todos... Todo por imitar al colorado... Porque, si no era por don Josefo, aquí nadie se daba cuenta... Tarados... Pobres todos... Cajamarca... Ajos y tayas... Y aquí llegué esta noche, hasta esa puerta. Tanta cólera se me había metido, tan furiosa estaba, que ni vine por las trochas, no: directo por los pastizales y las chacras me vine. La hierba húmeda y el barro en mis zapatos... Esos olores... Hasta los grillos me prevenían... Muere, muere, muere... Todo me lo advertía... El aroma de los ajos y las tayas se mezclaba con el estiércol de los establos... Los mugidos desesperados... Estiércol, estiércol, estiércol... Su puerta... De una madera tan sólida... Por fin, veo para qué... Don Josefo; ayayay, don Josefo... Con sus

perpetuas alergias y sus estornuditos de criatura, quién podía haber sospechado de él. (p. 66)

En el fragmento presentado, Saturna va a describir con detalles el camino que toma hasta llegar a la puerta de don Josefo, esta descripción no solo será física, sino que nuevamente buscará aludir a los otros sentidos, más allá del oído y la vista. Saturna nos quiere transmitir cómo se sentía en su totalidad esta experiencia y crea de esta forma espacios físicos y psicológicos muy marcados. Además, así como menciona a “Cajamarca”, a lo largo del texto, ella mencionará una serie de datos muy precisos y con su correspondencia en la realidad que servirán para crear los cronotopos necesarios. Gracias a esto, el espacio físico es aún más claro, y, gracias a las descripciones casi míticas que hace de los hechos, es posible construir el espacio psicológico.

Recurriendo a todas estas estrategias, Saturna narra cómo es que por colaborar con don Josefo en circunstancias misteriosas parece perder la vida. Da la sensación de que el discurso emitido en pasado lo hace la mujer desde un lugar cercano a su muerte, antes o después de esta. Así veremos cómo la temporalidad de la historia se mezcla con diversos saltos. Lo que hace que la narración sea abierta e incluso confusa, porque se ofrece desde una focalización parcializada que tiene un objetivo más catártico que expositivo.

SATURNA: Cuarenta y siete, cuarenta y ocho, cuarenta y nueve... cincuenta y tres... Siete años ya... Desde que un buen día, hace siete años, apareció por aquí de la nada con la bebita en brazos y una maleta marrón, desde que compró las tierras, las Holstein y se puso a sembrar ajos y tayas... Siete años... Desde que llegó, ya todos pensaban que había algo que no encajaba bien en todo el asunto. Y todos hablaban y hablaban y hablaban... ¿De dónde viene? ¿Qué quiere un tipo como él, así, tan alto, tan colorado, en un sitio como éste? ¿Y esa bebita? ¿Es su hija? Porque perfectamente podría ser su nieta... Yo también hablaba, pero yo sólo preguntaba dónde estaba la madre. Algunos hasta decían que, seguramente, había matado a la madre por algún lío de amores o algo así, y que estaba aquí para esconderse entre sus tayas y sus vacas y sus ajos... Cómo habla la gente... Pero nadie se atrevió a preguntarle nada... Nunca... Cobardes... El colorado... Con doña Segunda era la única con la que hablaba más allá de los saludos, las cortesías y los trámites en el Comité de Ganaderos Lecheros o en las colazas de la Central Cajamarquina de Crédito. (Con acento extranjero.) Buenos días, doña Segunda; buenos días, doña Saturna... (Sin acento.) Buenos días, don Josefo; qué bien se le ve hoy... Pobre doña Segunda... Todos hablaban a sus espaldas: a la pobre don Josefo nunca la va a pedir en matrimonio... (p. 64)

Este último fragmento es un claro ejemplo del uso de las cuatro ERE descritas. Comienza con una construcción diegética del tiempo y el espacio al narrar el paso de los años y mencionar el

lugar donde se encuentra. La narración construye la acción y crea misterio en torno a esta. Construye personajes ausentes a través del discurso e incluso les da voz propia. Además, cuenta los hechos a modo de confidencia, como si de un secreto o un chisme se tratará, lo que implica la presencia de un narratario remarcado que, en el caso de un montaje, bien puede ser el público dramatizado.

La narración hecha por la protagonista y su uso de las ERE son útiles para construir un discurso marcado claramente por una de las temáticas recurrentes del autor: la sexualidad. En este caso, este tema estará acompañado por una atmósfera de miedo, como si se configurara un cuento de terror. Ambos elementos son los ejes temáticos del relato. El título mismo ya deja entrever una valoración sobre los hechos, “*Vergüenzas*” remite a una noción negativa de lo que ha sucedido, que puede relacionarse con la valoración sobre el sexo y el cuerpo desnudo de la protagonista, pero también puede relacionarse con el misterio detrás de los hechos que se manifiesta a modo de jadeo casi sexual y la idea de una presencia animalizada.<sup>67</sup>

La atmósfera de terror aparece poco a poco gracias a la música y a la interacción que tiene Saturna con la guitarrista:

SATURNA (cantando.): Oh, tú, madre taya, / taya, taya, taya... / Oh, tú, mi madre taya, / ¿dónde escondo mi amor? / La niña se apaga; / no podrá cantar más / a la triste y amable taya... / Ay, taya, taya, taya, taya... / Ay, taya, taya, taya, taya... (Deja de cantar.) Qué fuerte el olor a estiércol. (La Guitarrista sigue tocando el acompañamiento. Saturna se da ánimos para tocar el cencerro; lo toca fuerte e insistentemente, cada vez más desesperada. El jadeo tras la puerta va incrementando su intensidad. De pronto, Saturna da un grito de terror. Apagón. La Guitarrista deja de tocar; el jadeo continúa.) (p. 62)

La acotación presente en este fragmento sirve para mostrarnos ese terror que poco a poco irá atrapando a la protagonista y que como receptores nunca descubriremos realmente de qué se trata, aunque todo sugiere que esa presencia animalizada es don Josefo que terminará por matar a Saturna. El relato podría quedarse en un plano solo del terror si no fuese por las constantes menciones a la sexualidad de la protagonista. La primera acotación del texto:

---

<sup>67</sup> Aludiendo a referencias contextuales, podríamos proponer que esta imagen relaciona la idea del extranjero con la de una bestia asesina y misteriosa. Recuerda brevemente al mito del *Pishtaco*, y no sería extraño pensar que hay una correspondencia, dado el espacio en donde se dan los hechos. El *pishtaco* es una criatura de la mitología andina peruana representada por un hombre de aspecto extranjero que en realidad esconde una naturaleza animal y que busca, según algunas versiones, raptar niños o degollar a sus víctimas.

(La voz de Saturna en la oscuridad muestra su temor, pero también cierta excitación. Saturna da un grito que puede ser de orgasmo o de muerte. Luz de atmósfera irreal. El jadeo cesa. La Guitarrista mira a Saturna que está tendida en el piso boca arriba, agotada y satisfecha.) (p. 62)

así como la última:

SATURNA (temerosa y excitada.): Suélteme... Suélteme... Suélteme... Suélteme... Suélteme... (Saturna da un grito que puede ser de orgasmo o de muerte. Se escucha, cada vez más débil, el jadeo triste y profundo, entre humano y animal.) (p. 73)

dan cuenta del impulso erótico por parte de la protagonista, que en ambos casos remite a la muerte. Bushby resalta esto con otras acotaciones a lo largo del texto que se verán resaltadas gracias al discurso que las antecede:

(Saturna se toca la entrepierna y da un grito de terror. Luz rojiza. El jadeo se escucha a lo lejos. Mientras la Guitarrista sigue tocando, Saturna realiza una coreografía: es como si alguien la persiguiera mientras ella, temerosa y excitada, huye de su perseguidor y empieza a quitarse las ropas. Ya semidesnuda, continúa huyendo hasta que cae al piso. En el piso, es como si fuera atacada por algo.) (p. 71)

Este tipo de menciones, además de remarcar la temática de la historia, nos mostrarán que el tiempo es un constructo indefinido en la narración de Saturna y que lo que importa es la sensación casi catártica que está experimentado y que, por la forma en que la cuenta, espera que su receptor también experimente o, como mínimo, comprenda. Toda la acción se basa en un relato presentado por partes que claramente sugiere teatralidad desde el texto mismo gracias a las diversas estrategias de representación escénica que construye.

### **9.3. *Una canción para Mirella (2017-2018)***

Esta es una de las obras más recientes del autor y uno de sus textos más breves. También está concebido como un unipersonal y, en palabras del propio autor, el argumento se define de la siguiente manera: “un intelectual quiere seducir a una mujer que lo obsiona a través de escribirle algo poético; pero solo puede **reflexionar** acerca de la poesía” (Bushby, 2019). Este texto, si bien lo estamos colocando dentro de esta primera categoría, es un caso que debemos tomar con pinzas. Esta obra carece de mayor acción incluso a nivel diegético. Es un monólogo sobre hechos abstractos y deja entrever alguna inquietud del personaje, pero realmente no sucede nada, ni en presente ni en pasado. El subrayado en la cita anterior es nuestro (reflexionar) y lo hemos hecho para resaltar que hay carencia de acción y que el texto se apoya

en lo discursivo.

Entonces, ¿por qué incluir *Una canción para Mirella* en la categoría de “Todo es narración”? Se ha optado por hacerlo, porque todos los “hechos” se configuran discursivamente y, si bien no hay una acción clara, la reflexión sobre la poesía que hace el personaje de Licenciado creará una idea sobre la realidad que se nos quiere representar. Además, el personaje persigue un objetivo (seducir a una mujer) que no alcanza, y podríamos ubicar en él la acción de la historia, a pesar de que no suceda frente al potencial espectador.

Al ser este un caso especial, nos podemos tomar la licencia de afirmar que el discurso elaborado por el protagonista, más que configurar un texto narrativo, presenta un texto de corte ensayístico muy fraccionado. La obra presenta un discurso sobre la poesía, específicamente sobre la capacidad de resemantización de esta y la musicalidad que encierra. Lo curioso es que son, justamente estos dos elementos, características que se pueden hallar a lo largo de la producción poética presente en la dramaturgia de Bushby. Podemos decir, entonces, que lo dicho por el personaje de esta obra es una especie de “Poética” o manifiesto sobre lo que el autor opina de la poesía.

Decía... Lo poético no sólo trae consigo la ruptura de las normas del lenguaje de la comunicación cotidiana sino que implica la infracción a las visiones del mundo vigentes. Hoy intentaré rastrear en qué medida dos de las violaciones más destacadas que encontramos en el discurso poético -la musicalidad y la resemantización- son producto de procesos evolutivos: cómo los mecanismos de recompensa por esas transgresiones fueron incorporándose a la naturaleza de *Homo sapiens* a través de la selección natural o sexual... Mirella... Perdón... No debe confundirse aquí discurso poético con lo que de manera tradicional y arbitraria se conoce como un polémico género literario: la lírica. No. Eso es reciente y de occidente. Hoy hablaré de procesos que se sucedieron a lo largo de ciento cuarenta mil años, desde la aparición de nuestra especie en las sabanas africanas hace cerca de doscientos mil años hasta la gran salida del continente madre hace unos sesenta mil años. Para la datación, me baso en McBearty y Brooks, 2001. (p. 248)

El fragmento citado no solo deja en evidencia la reflexión sobre la poesía hecha por el personaje, también nos ofrecerá una serie de interrupciones que irán construyendo el mundo interior del personaje, que es donde ocurren realmente los hechos. Lo que sucede en esta obra podría asemejarse a lo que Pirandello (1899) llama *L'azione parlata* y que Pavis (1996, p. 24) definirá como “acción hablada”, situación en la que la acción se sitúa en el interior del personaje. Queda claro porque no hay una historia concreta que se nos quiera transmitir, la

trama se centra más en el sentir del protagonista.

A pesar de ser un texto en el que ni la acción ni la narración se manifiestan de forma clara, es posible identificar las distintas ERE que hemos estado definiendo. Gracias a esto es que el texto funciona como unipersonal, y no se pierde en un plano de la reflexión o la divagación de un personaje. En primer lugar, el formato propone al narrador como eje de la acción en un rol que identificamos como de *narractor constructor*. El texto está cargado de muchas referencias académicas: citas, datos, ejemplos, frases en latín, etc. Esto hace que lo enunciado se vuelva denso y poco concreto. A pesar de tales características, es posible la creación de una atmósfera dramática de frustración en la obra, no es simplemente la exposición de datos e impresiones como se podrían dar en una conferencia. El personaje está expresando partes de su intimidad usando como herramienta lo académico, pero realmente de quien quiere hablar es de *Mirella* (o a quién quiere hablarle). Finalmente, las reflexiones de *Licenciado* serán reflejos de los “sucesos” que ocurren en su interior, los cuales serán la acción a la que no tendremos acceso y solo podremos conocer por su discurso.

LICENCIADO: Hada de mi núcleo... Mierda... Accumbens... Ya escucho las risas de todos si entro y se lo digo... Opiode endógeno... Que se vayan a la puta que los parió... No. Si voy a entrar y hacer el ridículo frente a todo el Perú, mejor le digo lirio de mi asfalto o himno de mi ensueño... ¡Puaj! (p. 249)

En este fragmento el protagonista da a entender que debe emitir un discurso; sin embargo, hay algo que ocupa su mente. Si bien Bushby afirma que esta obra trata sobre un hombre que quiere seducir a una mujer y no puede porque reflexiona sobre la poesía, realmente parece que nos enfrentamos a un hombre que debe reflexionar sobre la poesía, pero la obsesión con esta mujer lo interrumpe constantemente. Tal hecho lo llevará no a contarnos acciones pasadas, sino a remitirnos a reflexiones sobre situaciones existentes.

Este texto se presenta desde un inicio como una construcción poco mimética que apela al distanciamiento, porque la situación representada no responde a un suceso usual o natural. La artificialidad del discurso se enuncia desde el inicio cuando el personaje se dirige al público.

LICENCIADO: Mirella, diente de león... ¡Diente de león! Mirella, diente de león...

Leooón... Leeoón... Lee...

(Frustrado, el Licenciado arroja el cuaderno y el lápiz al piso.)

LICENCIADO: Diente de león... ¡Mierda!

**(El Licenciado repara en el público. Sonríe.)**

LICENCIADO: Perdón... Decía... Las definiciones de la poesía... o, más bien, del discurso poético tienen una característica que ha perdurado a los siglos: es un discurso de transgresión [...] (p. 248)

En el fragmento citado hemos resaltado la clara marca de artificialidad y distanciamiento que tiene esta obra. Sin embargo, consideramos que este recurso sirve como estrategia de acercamiento al receptor. Hay constantes rupturas de la cuarta pared escondidas en el discurso, como en la cita anterior cuando Licenciado les pide perdón a sus receptores. También existen indicaciones directas de esta convención: “El Licenciado toma un libro del montículo; lo muestra y lo vuelve a dejar. Luego, toma dos libros y los muestra.” (p. 249).

En cualquier caso, el efecto es que los niveles de realidad se mezclen y eso sea lo que acerque al receptor. Si bien nos enfrentamos también a un monólogo, a diferencia de los dos anteriores este no será testimonial, sino *monólogo literario*, por lo que el contenido del discurso no es la herramienta central que conecta con el público; es la forma en que lo emita lo que logra dramatizarlo.

Es justamente el público un elemento importante para esta dramaturgia, ya que en este caso los espectadores representarán a los narrarios del discurso en la potencial representación, mezclando así los diversos niveles de realidad y rompiendo las barreras de una teatralidad tradicional. En este texto, el espectador dramatizado se acercará mucho al público que Rafael Sánchez propone en la ya mencionada *Quintuples*. Pero por la calidad del discurso es posible que también se espere un rol interpretativo por parte del público y, así como sucede con la obra de García Lorca, se busque que juzgue lo visto.

La principal diferencia de esta obra con los textos comparados como ejemplo es el número de personajes. *Una canción para Mirella* solo tiene un personaje y no sabemos casi nada de él.

Personaje:

LICENCIADO: Cuarenta y cinco años de edad. Viste elegantemente y a la antigua. (p. 247)

Esto es lo único que se acotará directamente sobre el protagonista, mostrando que importa poco cómo es o incluso quién es. Lo que predomina más es la impronta estudiosa del discurso. Si se suma el nombre del personaje (*Licenciado*), se confirma que no hay gratuidad en cargar de un matiz académico a este texto. El protagonista no tiene nombre propio; esto lo vuelve más dramático aún y confirma lo que Lobato sostiene sobre las formas de ser del teatro del absurdo en Latinoamérica. “En general, es frecuente en el teatro del absurdo que los personajes, llevados al ‘grado cero de personalidad’, se nos presenten desprovistos de nombre propio” (p. 39). Con

esto no estamos afirmando que esta obra sea total representante del absurdo latinoamericano, pero sí notamos las sutiles influencias de esta forma teatral a la hora de construir un discurso muy recargado que tiene un objetivo muy simple.

Mucho más peso que el protagonista tendrá un personaje ausente: Mirella. Su presencia ausencia será lo que motive (o desvíe) la mayor parte del discurso de Licenciado. A pesar de que físicamente nunca aparece en escena, los diálogos del hombre enamorado la irán describiendo poco a poco, de manera tal que los narratarios de su discurso pueden hacerse una idea de cómo es ella.

LICENCIADO: Mirella, precipicio de endorfinas... Hada de mi núcleo... Mirella, oxitocina, rebosante, petulante, rimbombante oxitocina... Accumbens... Accumbens... Accumbens... (p. 249)

Intenta describirla a partir de la poesía, busca metáforas e imágenes que cumplan con la idealización que él tiene de ella. Busca darle un nuevo sentido y, a su vez, siente que fracasa constantemente en el intento.

LICENCIADO: Mirella también va preguntar por qué... ¿Por qué diente de león, licenciado? ¿Ah? No entiendo, licenciado... ¡Licenciado, licenciado! ¡Mierda! No puedo decirle que he buscado resemantizarla, resemantizarla desde hace... ¡doscientos mil años! Sí, desde que el hombre es hombre, y que, de pronto, mis ojos se toparon de casualidad con un tratado sobre la *Taraxacum officinale*... (p. 251)

La frustración que refleja no solo se debe a reconocer el fracaso del lenguaje; también reconoce la dificultad de su mujer amada por entenderlo. De esta forma nos da información de cómo es Mirella ante sus ojos, además de reflejar parte de su propia personalidad al mostrarse frustrado frente a ella.

Estamos, entonces, ante la expresión teatral del sentimiento interno de un personaje cuya acción será a-dramática y confusa, pero que configurará un universo consistente y estructurado que tiene a una mujer idealizada como eje. A diferencia de otros textos, al no haber acción, la temporalidad es difícil de juzgar, pero se asemeja más a una linealidad, somos testigos solo del momento presente que busca remitirnos emocionalmente a otras épocas no concretas. Por otro lado, el espacio sí se configura de una forma más consistente. Bushby solo da una breve indicación de escenario para esta obra

Escenario:

Un montículo de libros de aproximadamente un metro de altura. (p. 247)

sin embargo, los espacios que nos importan son los psicológicos que se irán construyendo a partir del discurso del protagonista.

LICENCIADO: Pero la música no es sólo arrullo; también es la amenaza de lo inesperado. Vuust y Kringelbach, 2010, lo llaman el escalofrío. ¿Por qué nos place tanto experimentar dicho miedo? ¿Qué ventaja en la selección natural o sexual puede habernos dado ese placer por saltar al vacío o por las historias de terror? La razón es sutil y obvia en retrospectiva: el gusto por tal terror es un producto residual. La evolución seleccionó a los que tenían una cantidad mínima de miedo; los que no tenían miedo de nada no dejaron muchos descendientes. Pero, a diferencia de otras especies, el Homo sapiens, hace cerca de doscientos mil años, tomo conciencia, y, parte de esa conciencia, fue la conciencia del miedo: sé que tengo miedo. ¡Sé que sé que tengo miedo! (p. 250)

Licenciado tiene miedo y la información de su discurso irá *in crescendo* para demostrarnos cómo se siente. Del mismo modo, creará espacios psicológicos que indiquen cómo lo hace sentir Mirella en determinadas ocasiones. Todas las referencias espaciotemporales de este texto se van a configurar a partir de atmósferas discursivas resaltadas por un escueto escenario lleno de libros que le da más peso a la excusa que se usa para dar el discurso: hablar de poesía.

La reflexión que Licenciado hace sobre el género lírico no será gratuita. Se nos dan pistas de su importancia desde el título mismo de la obra: *Una “canción” para Mirella*. En el concepto de “canción” ya está encerrada la poesía y, a su vez, el fracaso del personaje que no es capaz de crear en honor a su amada. En reemplazo a esa poesía imposible, Licenciado dedicará largos parlamentos a la reflexión metalingüística y se referirá al público en un lenguaje muy académico que será interrumpido en algunas ocasiones por sus exabruptos. Será en estos momentos cuando Licenciado deje en evidencia un tema común en la dramaturgia de Bushby, que es configurar a la mujer a partir de la sensualidad. La poesía que Mirella le sugiere a Licenciado tiene connotaciones eróticas que son las que intenta *resemantizar* sin éxito.

A pesar de que esta obra se aleje de la tendencia claramente narrativa vista en los ejemplos anteriores, el autor es capaz de construir un universo teatral a partir de lo discursivo más que de recurrir a la acción misma. Si consideramos lo dicho por el protagonista como un relato de su mundo interior, claramente nos enfrentamos a otro caso en el que será lo narrativo aquello que prima.

#### **9.4. *Historia de un gol peruano (1999)***

Quizá sea de las obras más representativas de Alfredo Bushby por el éxito que tuvo en su momento. Fue premiada un año después de su creación y llevada a escena cuatro años más

tarde<sup>68</sup>, y probablemente sea la obra más estudiada<sup>69</sup>. Además, presentó una serie de recursos que para la dramaturgia peruana de hace dos décadas eran novedosos: desdoblamiento de personajes, figuras etéreas, saltos temporales y juegos narrativos que nosotros analizaremos como estrategias de representación escénica. El autor resume la trama de forma abstracta y nos dice que “trata sobre cómo un niño cree haber cambiado el pasado (para que Perú clasifique a un mundial de fútbol) al ofrecerle su vida a Dios” (Bushby, 2019). Pero realmente la obra habla de mucho más que esto: el protagonista es un niño desdoblado en tres y se moverá en un contexto ficticio muy específico: un gol peruano que permitió la clasificación de Perú a la Copa Mundial de Fútbol de 1970.

Este niño, al que se nombrará de tres formas –Dámaso, Knox y Mannie– está experimentando una etapa de transición en su vida. A partir de las tres voces que lo conforman iremos conociendo más de su vida como la ausencia paterna o su interés por el mundial de fútbol. Lo último será el elemento que más obsesiona al protagonista (protagonistas) y coincidirá con una serie de sucesos relevantes para su vida: el suicidio de su padre, la experiencia de la primera comunión, el despertar sexual, las relaciones interpersonales, entre otros. Todos estos eventos son mostrados como en una exposición del mundo interior de un niño con los entramados que esto significa. Luis Peirano coincide con esto y plantea que es

imposible dar cuenta de la enorme gama de vivencias que se tejen desde la mente de un niño de once años que amanece un domingo de 1969 con la ilusión de ganar un partido, sin por esto olvidar tampoco el peso de la culpa, en su pubertad más extrema, el dolor y el luto por la pérdida del padre, la confrontación con sus compañeros y profesores del colegio, la admiración y deseo por su joven madre, así como las diferentes dimensiones de la mujer que se le aparecen a través de ella. (p. 2003)<sup>70</sup>

A pesar de la complejidad del texto que se manifiesta desde la lectura misma, no es difícil reconocer el carácter narrativo con que Bushby aborda el tema. Podemos decir que esta obra es toda narración porque al presentarnos al protagonista desdoblado en tres parece que se nos habla

---

<sup>68</sup> Ganó el primer premio CADE 2000 de obras de teatro y fue estrenada en el 2004 bajo la dirección de Luis Peirano.

<sup>69</sup> Si bien hemos planteado que este autor no ha recibido la suficiente mirada de la crítica, es importante reconocer el lugar de esta obra en su producción. Este texto ha sido motivo de reseñas, análisis o tomado como ejemplo para explicar características de la dramaturgia peruana, tal y como lo hace Natalia Torres Vilar al hablar de la ausencia paterna en su libro *La escena paterna dramaturgia y psicoanálisis* (2010).

<sup>70</sup> Discurso de presentación del libro *La dama del laberinto, Perro muerto, Historia de un gol peruano* el 25 de agosto de 2003. (Anexo 3)

desde otro plano. Este plano sería un primer nivel de realidad, mientras que las historias y recuerdos que reconstruyen se hallan en un segundo nivel. Además, hay otro personaje, una mujer que se mueve de manera muy sugerente por el primer nivel, pero influye y es influenciada por lo que narran en el nivel dos. En esencia, si bien se ven dinámicas entre los personajes en escena, la trama que nos interesa pertenece a un universo evocado, por lo que todo es narración.

MANNIE: Entonces, apareció mi mamá en mi cuarto. Vino y me dijo: Vamos, vamos ya, hijo. Aquí está tu leche. Pero eso fue después, cuando trajo el vaso y todavía tenía la voz de dormida. Olía fuerte. Estaba linda. Casi lamo. ¿Listo Calixto? Y cuando ya estaba saliendo: No, no, no, Mannie. ¿No escuchas cuando te hablo? No entres al garaje. Está todo lleno de grasa. Casi. Después te ensucias y eso no sale con nada. Tú espérame en la calle. Pero antes había entrado a mi cuarto a despertarme. Se sentó en mi cama y su pelo me hizo una cortina en la cara. Vamos, me decía. Casi. Linda.

DÁMASO: Vamos, Knox.

KNOX: ¡Ni hablar! No voy. No.

DÁMASO: Vamos. ¿Para qué te vas a molestar si ya no hay nada que hacer?

KNOX: El enfermo. Me puedo hacer el enfermo. Del estómago.

DÁMASO: Es muy tarde. Ya no te va a creer (2013, p. 193)

Por ejemplo, este fragmento que es el inicio del Cuarto II<sup>71</sup> da muestras del estilo de narración con que los personajes configuran la acción. Cuando el receptor se percata rápidamente de que los tres personajes aluden a un solo sujeto, la forma en la que se configura el relato total es más fácil de percibir, puesto que se unen los tres discursos como piezas de rompecabeza.

Esta obra está construida a partir de la experiencia de un solo niño y Bushby pudo optar por plantear un solo personaje, pero decidió dividirlo en tres personalidades muy diferentes que interactúan entre sí, pero, sobre todo, se enuncian en solitario para construir su historia de vida. Estas tres voces infantiles nos transmiten historias del pasado y el presente del protagonista bajo la subjetividad de la opinión de un niño. Además, la estrategia de partir entre la voz narrativa logra crear una especie de diálogo entre narradores. Los tres serán *narractor testigo*, pero funcionarán como narradores no fiables al ser cuestionados constantemente por sus otros yos. Entonces, gracias al discurso y a la interacción derivada de este, los receptores podremos comprender qué sucede en el universo evocado, puesto que lo que se plantea que debe mostrarse en escena solo sirve para acompañar el relato. Ya hemos mencionado que existe una mujer, y es

---

<sup>71</sup> El autor propone para esta obra una distribución diferente a la usual en actos o cuadros. Divide el texto en dos tiempos con cuatro cuartos cada uno, semejando un partido de fútbol y haciendo aún más autorreferencial al texto.

válido decir que más que un personaje concreto esta mujer simboliza solo una presencia, una metáfora de las muchas formas de feminidad que se construyen a partir de las voces de los niños. Por lo tanto, las acciones de la mujer carecen de valor si no acompañan al discurso.

Hemos identificado la presencia de un *narrator testigo* en este texto, por lo que se desprende de forma lógica el uso del *monólogo testimonial*. Dámaso, Knox y Mannie dan testimonio de un momento clave de su vida. Parece que solo nos hablan de su preocupación por el fútbol y su deseo de que Perú vaya al mundial, pero realmente están proyectando muchas capas que dan cuenta de cómo se sienten. A la vez de dar testimonio, su monólogo también va a construir un universo, pero lo principal radica en esa necesidad de expresión que desborda al niño.

MANNIE: Aunque sea dos, dos a uno, uno a cero. Por favor, virgencita, aunque sea que empatemos, pero que clasifiquemos para México. Mejor que sea tres a cero; por si acaso. De repente, los argentinos también rezan y Dios para no pelearse con nadie, hace que sea empate. Para compensar, ¿no? Tres a cero, virgencita, tres a cero. Tres. Tres. (2013, p. 191)

En este fragmento Mannie se mostrará vulnerable en su pedido a la Virgen y a Dios para que le cumplan su deseo. Este tipo de vulnerabilidad será una constante entre los personajes que irán intercalándola con momentos de aparente valentía. La mezcla de emociones no hace más que confirmar la idiosincrasia de un niño de once años que está pasando por un momento crucial en su vida.

La forma en la que está construido el discurso invita a recurrir al discurso *ad spectatores* en más de una ocasión y, de esta forma, logra que el público sea dramatizado. Se confirma en la siguiente acotación, en la que hemos resaltado la última oración:

La silla está con el respaldar hacia el público. Arrodillada sobre ella está la Mujer, vestida como una prostituta. Knox está encogido al pie del respaldar de la silla, como temeroso. Dámaso camina de un lado a otro, mientras Mannie está parado al lado de la Mujer. Ésta le dice algo a Mannie, al oído, y lo anima a caminar hacia el público. **Finalmente, éste avanza temeroso y se dirige al público.** (2013, p. 200)

Pero ¿qué representaría el público para este niño? Los narratarios cumpliríamos ese rol para ser el repositorio de sus frustraciones y esto se entiende mucho mejor si es que interpretamos la obra desde una mirada que busca una metáfora de nación. Y dicha metáfora se encuentra en el deporte que obsesiona al niño. La presencia del fútbol en la dramaturgia peruana es una constante en las obras escritas en torno al año 2000 y suele asociarse con la imagen del gobierno. Esto se puede ver en otras obras como *Un Misterio, una pasión* de Aldo Miyashiro (2009), por ejemplo. Normalmente este tema va de la mano con la figura del padre ausente que

se relaciona de forma directa con la carencia de atención por parte de las figuras de poder. En el subtexto de la narración del niño es que el narratario debe encontrar este mensaje y conectar con él. La ERE en este texto relacionada al receptor se halla escondida en la forma adecuada en que forma y contenido son expresados.

La configuración de los actantes de esta obra es un elemento esencial para entenderla. Si bien, al igual que los textos anteriores, se van a evocar personajes ausentes de forma narrativa. Lo interesante, en primer lugar, es la avasalladora presencia del protagonista que no basta con ser un solo sujeto, sino tres. Veremos tres caras de un mismo individuo y esto se manifiesta desde la acotación inicial:

Pese a representar personalidades infantiles, los actores que hagan de Dámaso, Knox y Mannie deben ser tres hombres adultos, con vestuario, voz y características físicas muy disímiles cada uno de los otros. (2013, p. 185)

Bushby solicita que los actores sean adultos y muy diferentes entre ellos. Así podrá contrastar las diversas personalidades dentro de un mismo protagonista, situación de la cual como receptores nos enteraremos no al verlos sino al oírlos. Además, la idea de que el personaje sea un niño interpretado por un adulto plantea un segundo contraste importante para entender la historia. Este niño dividido en tres es en el tiempo actual un adulto producto de estos acontecimientos. La acotación misma podría estar agregando un nivel de temporalidad adicional al de la historia.

Mannie, Dámaso y Knox serán clara presencia que podría no necesitar ser reafirmada, pero la unidad que los envuelve será desarrollada en el discurso de los niños. Las tres voces funcionan como tres apartados de la consciencia de un mismo niño que está buscando la manera de cambiar el destino. Entonces, a pesar de que exista una acotación inicial, esta no hace más que otorgarle otra capa de significación al discurso que los niños personajes van a emitir.

La otra presencia en escena es la de una mujer y de esa misma forma se acota desde el inicio. El autor no la describe ni solicita algún tipo de edad o característica. Veremos a lo largo de la obra cómo esta mujer será una presencia ambigua que transitará entre el relato deconstruido de los protagonistas. No tendrá ni un solo diálogo, pero si se acotarán diversas acciones. No será el discurso el que configure a dicha mujer, su presencia se describe en las diversas indicaciones que el autor propone intercaladas a los diálogos.

(La Mujer está vestida con un traje de astronauta que sugiere las películas de los años sesenta. La silla está en un extremo del escenario; en el otro y sobre el piso, hay dos bultos, uno rojo y otro blanco. La Mujer levanta el bulto rojo y, con gran

esfuerzo y sugiriendo una caminata lunar, lo empieza a llevar hacia la silla.) (2013, p. 193)

Lo que ofrece esta acotación escénica es algo que no nos ofrece el discurso de los niños. Por el contrario, el accionar aparentemente aleatorio de la mujer hará que lo que digan los protagonistas sea vea resaltado y será en esta unión en la que se vea reflejado todo el sentido de su presencia. Entonces, si bien ella sí es presencia en escena y no un constructo discursivo, necesita de lo dicho por los niños para darle sentido a su existencia, tal como mencionamos antes.

Por otro lado, el protagonista desdoblado reaccionará a la presencia de esta mujer que interrumpe la “acción”, mientras nos habla casi siempre de otra: su madre. Si bien ella no aparece en escena, queda claro que es un personaje presente en la vida del niño y nos hacemos una idea de cómo es gracias a lo que se dice:

MANNIE: Pero mi mamá empezó a ponerse horrible. Era a propósito, porque ella sabe cómo ponerse fea para mí cuando quiere. Y su voz tenía esa tranquilidad que me da tanto miedo. Bueno, dijo con esa calma que ahorita revienta y no sé dónde, creo que voy a tener que hablar con el padre Alberto. Primero, se cerró suavemente el pantalón y se cerró el botoncito de la camisa para que no le vea más pequitas. No gritaba; era peor cuando decía: Tú no estás listo para la primera comunión. Mañana mismo voy a hablar con el padre Alberto. Después, se amarro el pelo con esa cosa elástica que yo siempre le escondo y ella siempre saca otra. Horrible. Hay pecados muy graves, pero insultar a la madre es el peor. Me preguntó si para eso me había confesado, ¿para eso? ¿Para eso te pasaste media hora con el padre Alberto? Me puso su cara frente a mi cara para preguntarme si para eso quería hacer la primera comunión. Se había puesto también ese perfume asqueroso. ¿Para eso? Yo casi vomito. (2013, p. 197)

En este fragmento Mannie no solo nos ofrecerá ciertos rasgos de su madre, sino que también le dará voz en una forma indirecta. Así como sucede en lo citado, en más de una ocasión los tres personajes hablarán de la misma mujer dando distintos puntos de vista. La forma en la que construyen a la madre discursivamente, sumada a las indicaciones escénicas, puede sugerir que esa mujer que da vueltas por el escenario es, en cierto modo, representación simbólica de esa madre. Por lo tanto, este personaje en cierto modo es una ausencia presente a la que accedemos discursivamente, porque, si bien no la vemos como receptores, sí es una constante en la vida del niño. Caso contrario es su padre, quien representa a ese personaje ausente / presente que ofrece un peso dramático fuerte justamente por no estar.

Veremos al protagonista desdoblado lamentando la ausencia de su padre en escena mientras que

en otros momentos lo vemos hablar con su madre de forma indirecta:

DÁMASO: Todos mis amigos lo van a ver. No quiero asegurarte nada, mamá, no quiero mentir, pero es altamente probable que nadie vaya al entrenamiento de hoy; ni el señor Pacheco. El padre Alberto, ¿sabes lo que hizo?, cambió la fecha de la primera comunión para que podamos ver el partido, mamá. Es que, con un empate, clasificamos. (2013, p. 195)

Las interacciones que tienen con la madre son de respeto y muy íntimas, la figura de madre que se va configurando tiene un peso importante porque no solo es la madre, sino que reemplaza el rol de padre. Esta es una interpretación del texto con la que Natalia Torres Vilar coincide; ella plantea que en obras como esta suele darse un desplazamiento de funciones paternas a otras figuras, como la imagen de Dios o la madre (2010, p. 62).

Por otro lado, las ausencias presencias del padre o la madre no son las únicas que se darán a conocer a lo largo de la obra. El relato de los personajes le confiere voz a más de un involucrado en su historia. De hecho, aprovechando la existencia de esta partición en tres, se dará una dinámica sumamente metateatral en la que los personajes reconstruyen interacciones que los han marcado:

DÁMASO: ¡Por favor, hijo, hijo! No te puedes sentir culpable por eso. La mente de Dios, lo que podríamos llamar su inteligencia, su capacidad para entender, también es infinita. No hay nada que Él no conciba. Nada lo va a distraer, ni un segundo. Él sí puede pensar, al mismo tiempo, en todos, hijo, y atenderlos por igual. Y no son miles, como me dices, son millones, hijo, millones de millones las personas por las que Dios se preocupa y a cada instante. Está bien que reces con frecuencia, que le cuentes tus cosas, que le pidas bendiciones. No te sientas culpable por eso, por favor. No lo vas a distraer.

KNOX: Robar, padre. También. Una vez.

DÁMASO: ¿Tienes hermanos?

KNOX: Dos. En verdad, tres. Pero una vez no cuenta, porque, al día siguiente, lo devolví.

DÁMASO: Quiero que te imagines a un papá muy pero muy bueno, que tiene tres hijos, digamos. Cada hijo es diferente, cada uno va a necesitar y pedir atención en forma diferente. Ahora, imagínate que este papá no sólo es buenísimo, también tiene todo para darles a sus hijos, siempre y cuando sea por su bien. Es igual con Dios. Pero Dios no tiene tres hijos, sus hijos son todas las personas, grandes, chicos, hombre, mujeres, peruanos, chilenos, argentinos. (2013, pp. 200-201)

En esta interacción entre Dámaso y Knox realmente vemos al protagonista conversar con el

sacerdote que lo está preparando para la primera comunión. Esta presencia masculina cobrará un rol importante, porque, en cierto modo, también será reemplazo de esa figura paterna, pero de forma distorsionada.

La configuración discursiva de los personajes hace que el texto sea un buen ejemplo de metateatralidad, porque los personajes deben dar voz a otros de manera directa o indirecta. Además, ellos representan partes específicas de una sola persona. En esencia, se presenta más de un *narrator*, pero a fin de cuentas representan a un solo individuo.

La ERE que se aplica en esta obra en mayor medida es la de construir de forma diegética espacios y tiempos. Gracias a la construcción discursiva y, en menor medida, a sugerencias de carácter ritual es que como receptores nos enteraremos de los lugares y tiempos por los que habita el personaje. La acotación inicial nos dice poco, aunque es muy sugerente:

El escenario está completamente vacío salvo por una silla que estará presente en todo momento y con la que los personajes interactuarán de distintas maneras.  
(2013, p. 185)

La sencillez con que plantea la escenografía sugiere un estilo influenciado por Grotowski. Lo que luego parecerá confirmado por la presencia de un cuarto personaje en escena: la mujer que ya hemos descrito, que solo comunicará con su cuerpo y fluirá junto con la trama. Este minimalismo no es gratuito, busca resaltar más la construcción corporal de los personajes y el drama que quieren manifestar. El primer espacio que se propone casi de forma tácita es el espacio lúdico. Si bien este suele ser labor del director, el texto mismo ofrece cierta dinámica que va a afectar la proxemia de los personajes. Entre las acotaciones que afectan casi en su totalidad a la mujer y los discursos de los protagonistas será posible entender cómo es que una sola silla puede crear distintos lugares. Además, la disposición del espacio y la manera en la que es marcado el movimiento en escena sugiere un carácter ritual. Este matiz le otorga de por sí un valor simbólico al espacio que se ve reforzado con la historia de vida.

Gracias al decorado verbal o la mención directa, ante nuestros ojos se recrearán diversos escenarios de forma muy sutil, por ejemplo:

MANNIE: En La Molina no se podía ver así. ¡Qué rico! El cerro tapaba todo. Por lo menos, por esto, estuvo bien mudarnos. Por lo menos, por ver esto así. Qué bonito. Ya, ya lo vi. Ahora, cinco minutitos. (2013, p. 190)

Pero realmente, los espacios que nos importan son más bien los psicológicos. Al catalogar el tipo de monólogo de este texto como uno de carácter testimonial, es imposible no resaltar la importancia de la emoción que acompaña al discurso. Lo que Mannie, Dámaso y Knox digan a

lo largo de su relato irá configurando una atmósfera espacial que debe envolver al receptor. Estos espacios se configurarán de forma muy poética y simbólica.

KNOX: Nadie y verde. Sobre la cancha inmensa. Nadie. Suave y solo. Nadie en las calles. Sólo un guardián. Me habló con burla: Nadie vino hoy. No esperé más. Me metí al colegio como un loco. Y escuché todas las voces. Un coro que me apura y que me muerde: Nadie, imbécil, nadie. Me rebotaban las voces. Y yo, en un planeta verde. Punto medio. Cancha inmensa. Saltaban mis pies. Y en cada salto me hundía. Solo. Suave. Verde. Nadie. Cantaban: Imbécil. Pero sólo yo sabía. Y olía. Y miraba. Una tierra lejana. Sin vida. Mi partido. Todo el día podría hacer lo que me dé la gana. Todo. Sin nada que me castigue. Salvar y castigar. Romper ventanas. Nadie sabría por qué di ese grito. (2013, p. 207)

Este texto parece la expresión de un monólogo interior que nos ofrece el sentir del personaje de forma fragmentada, pero, si consideramos que está por acabar el primer tiempo de la obra, es posible entender a qué se refiere el personaje. Knox está expresando la frustración que debe marcar el sentir de gran parte de su relato. Es así como Bushby logra recrear el universo de un anhelo infantil marcado por la presencia del fútbol y construye a sus personajes discursivamente. A simple vista la obra parece estar llena de metáforas y sucesos abstractos, pero, si reordenamos la temporalidad de la historia, veremos cómo se resume a transmitir la desesperación de un niño por tener una alegría.

La historia está construida desde tres discursos que manejan sus propias temporalidades. A la vez, parece que el tiempo se detiene constantemente. Torres Vilar afirma que

el tiempo se ha detenido entre los personajes de *Historia de un gol peruano*, de Alfredo Bushby. El cura aborda sin querer la clave de este problema de encierro regresivo de los protagonistas cuando explica que solo Dios (representante del padre) podría cambiar un evento pasado. (2010, p. 115)

Va a ser difícil asegurar en qué temporalidad se mueven los personajes. Por momentos lo que experimentamos como receptores parece un instante alargado. En otras ocasiones, los personajes sí nos proporcionan datos sobre el tiempo que ellos están (re)viviendo.

DÁMASO: La Tierra se despierta en este lado. Y es Dios quien pide silencio a toda la creación para escuchar nuestras oraciones. Además, si lo piensas bien, el domingo empezó a las doce de la noche. Estabas durmiendo. Técnicamente, hace horas que se acabó el sábado. Pero, Knox, tú no has dicho amén.

KNOX: ¡Mannie! ¿Qué haces durmiendo? ¡Domingo!

DÁMASO: Déjalo, Knox. Anoche se quedó hasta más de las doce esperando a mi mamá. Déjalo soñar con Ángela.

KNOX: Y Ángela Cartwright como Penny. ¿A las doce? No, no, no. Importa la luz. El día es luz. El animal. Yo lo vi. Salía, salía, salía. Domingo.

DÁMASO: Entonces, digamos, para efectos de tu interpretación, que el día empieza con la salida del sol. Todavía no ha empezado, Knox. Tiene que salir toda la circunferencia. Acuérdate lo que dijo la Rata. Mira. Sólo ha salido la mitad; ni eso: unas cuatro novenas partes. (2013, p. 187)

De hecho, si consideramos que el objetivo de este protagonista dividido en tres es cambiar un hecho concreto –ese gol que debe conseguir la clasificación de Perú al mundial– es muy fácil ubicar el momento en el que nos encontramos, no solo histórico –1969– sino también en la vida del mismo niño: se ha dado el partido y quieren que el resultado cambie y, quizá, si no se enteran de cuál fue el verdadero puntaje puedan hacer que este sea favorable. Cualquiera de las opciones temporales a las que nos enfrentamos se nos han ofrecido de forma discursiva y no visual.

En suma, *Historia de un gol peruano* es una gran metáfora de la sociedad peruana y el contexto de producción de la obra. Para lograr esta imagen Bushby recurre a temas como el fútbol, el padre ausente, la religión e, incluso, el erotismo. Los últimos dos son constantes en su producción.

La construcción diegética de un personaje como el sacerdote, sumada a la ansiedad que experimenta el niño por su cercana primera comunión, encierra una crítica velada a ciertas dinámicas de la Iglesia. Por otro lado, gracias a ciertos recuerdos, pero sobre todo a la presencia de la mujer en escena, esta obra también tendrá una carga erótica.

Dámaso mira hacia la Mujer que, en los últimos parlamentos, ha terminado de quitarse el velo y se ha quitado los zapatos, los que ha dejado tirados por el piso. Ahora empieza a quitarse la falda. Ya sin falda y zapatos, la Mujer cambia su actitud de luto por una más liberada que la hace improvisar un baile alrededor del escenario. En este baile, se quitará muy lentamente el saco como en una danza sensual. Debajo de sus ropas, la Mujer viste una malla negra muy ceñida que la cubre desde los pies hasta el cuello. Dámaso y Knox la siguen con la mirada, cautivados. (2013, p. 186)

Esta acotación es un claro ejemplo de cómo se construye el aura de sensualidad y erotismo en torno a la presencia femenina, que, a su vez, está relacionada también con la pureza. Esta no es la única dualidad presente en el texto, a lo largo de la obra también podemos enfrentarnos al encuentro entre los impulsos de vida o muerte, religión y fanatismo. Sobre esto último Carmela Zanelli afirma:

Pero aquí el fútbol es la excusa para entrever la relación de una anónima mujer con tres niños, sus niños, o entre ellos mismos o al interior de una única personalidad escindida en tres. Hay un entierro, un padre ausente, el temor a ser juzgado si no se muestran determinados sentimientos ante la muerte, pasaje que recuerda al Camus, de *El extranjero*: "Nunca quisiste. No querías llorar tampoco. ¿Acaso crees que, si no vas a los entierros o no lloras, no sientes las cosas? ¿Acaso iba a resucitar si te vestías de negro como todos?" (p. 214). En estos muchachos hay una fe obsesiva, todo vale o debe hacerlo con tal de conseguir que Perú clasifique. (2003)<sup>72</sup>

Quizá sea esta mezcla de significados lo que ha hecho que esta obra sea una de las más populares del autor, además de la clara referencia a la sociedad peruana y su relación con el fútbol, conexión que Luis Peirano reconoce:

*Historia de un gol peruano* es, de alguna manera, una breve historia de buena parte de los habitantes de este país. No me atrevo a decir de todos, porque nuestro país es demasiado complejo como para una sola metáfora teatral, por rica que ésta sea. Pero sí es la historia de un gran segmento urbano de este nuestro país adolescente que intenta, a propósito de un triunfo deportivo, resolver buena parte de los traumas que configuran su personalidad. (2003)<sup>73</sup>

Coincidimos con la mayoría de los críticos al reconocer la valía de este texto. No cabe duda la riqueza simbólica que encierra *Historia de un gol peruano*, así como tampoco la maestría aplicada por Bushby al construir narrativamente un universo con una virtualidad escénica latente.

### **9.5. *Las tocadas* (1990)**

De las obras estudiadas, ésta es la más antigua. *Las tocadas* trata, en palabras de su autor, de “la venganza que toman tres hermanas contra un hombre que las dañó en el pasado” (Bushby, 2019). Así resumida por el autor, poco se revela de los hechos y la forma en la que estos se presentan. Es más, las palabras citadas sugieren una acción clara a lo largo de la obra: la venganza. Es posible reelaborar esa sinopsis ofreciendo más información y decir que esta obra trata sobre tres hermanas que, a modo de ritual, evocan momentos del presente y el pasado para consumir una venganza contra un hombre que las dañó en un momento de sus vidas.

---

<sup>72</sup> Discurso de presentación del libro *La dama del laberinto*, *Perro muerto*, *Historia de un gol peruano* el 25 de agosto de 2003 (Anexo 4)

<sup>73</sup> Discurso de presentación del libro *La dama del laberinto*, *Perro muerto*, *Historia de un gol peruano* el 25 de agosto de 2003 (Anexo 3)

Nos enfrentamos nuevamente a personajes femeninos: tres hermanas de edades y personalidades diferentes que se complementan. Entre ellas existe una relación de poder y subordinación similar a la que sucede en *La noche de los asesinos* del dramaturgo cubano José Triana (1965). El carácter ritual de los hechos no hace más que confirmar la semejanza. Y, al igual que en la obra cubana, las hermanas construirán acciones discursivamente y se turnarán los roles de “sacerdotisas” que evocan los recuerdos.

Concretamente nos enfrentamos a dos diversas acciones principales: por un lado, todo el recuerdo narrado o el “presente” evocado que nos muestra el rol de Joe. Por otro, vemos a las hermanas –Débora, Miriam y Verónica– realizando un ritual y enfrentándose a constantes conflictos entre ellas durante este. Joe es un hombre que ha seducido a las tres. Con Débora tuvo un encuentro de una noche que resultó en un embarazo no deseado del que solo su abuela supo. Joe y Miriam tuvieron una relación clandestina durante siete años y solían encontrarse en el mismo terreno baldío donde estuvo con la hermana mayor. Finalmente, Verónica ha presentado a Joe como su novio oficial y, para sorpresa de las hermanas –sobre todo Miriam– él ha sido aceptado por el resto de la familia. Es esta situación la que genera que las hermanas confiesen partes de la historia que las otras no conocían con el objetivo de concretar una venganza que parece darse en un plano simbólico.

Es gracias a la narración a la que las tres mujeres recurren que los receptores tomamos conocimiento de la historia de vida que nos quieren transmitir. Las tres hermanas parecen invocar una realidad paralela en la que verán lo que sucede con Joe, el hombre que tienen en común en su vida y que será el personaje ausente / presente de la historia. Este accionar hará posible que se creen espacios discursivamente y que el espectador pueda imaginar distintos lugares por los que pasa la historia y distintos tiempos. Si bien en escena vemos a las tres hermanas interactuando entre ellas, la historia que capta nuestra atención y que influye sobre las relaciones será la construida a partir de la narración. La acción en tiempo real es complementaria y unificadora.

DÉBORA: Perdido y hartado hasta la fiebre con la interminable historia en la que él mismo se había sepultado, Joe suelta un inconsolable suspiro al vacío. Es imposible, piensa: ya nunca la acabaría... Esa canción otra vez. Más que agotador, le resulta absurdo mantener viva la atención más allá de los primeros párrafos de esta historia. Vaga entre demasiadas ilusiones y memorias, entre demasiados palpitos e imágenes que, noche tras noche, vienen a asaltarlo y despertar sus sueños... Y esa canción otra vez...

MIRIAM: ¡¿Pero qué canción?!

VERÓNICA: Deja de interrumpir, Miriam. Sigue, Débora. (2013, p. 40)

Este fragmento corresponde a una de las primeras intervenciones de la obra. Después de expresarse en una lengua indescifrable y, al parecer, iniciar algún ritual, Débora se dispone a comenzar la narración que nos va a descubrir quién es Joe para ellas. Sus hermanas la escuchan atentas. Incluso desde la acotación se resalta el carácter narrativo: “Poco a poco, las luces van aumentando: Miriam y Verónica escuchan atentamente la **narración** de Débora” (2013, p. 40 resaltado propio). Veremos a lo largo de la obra a las tres hermanas intercambiando este rol y cumpliendo con las características de lo que Sanchis Sinisterra denomina *narradores dentro de la cuarta pared* (2003, p. 31), pues ellas mismas son narratorias del discurso de las otras.

Entonces, el rol de construir la realidad evocada recaerá sobre las tres hermanas. Ellas serán *narradores* intercalados y, dada la manera en que cuentan las cosas, funcionan como *un narrador comentarista de lo extradiegético*. No solo traerán al presente el recuerdo del pasado; la mayor parte del relato funcionará como si estuviesen viendo en tiempo real lo que están narrándole a las otras, nos muestra evocaciones del presente planteadas desde diversas subjetividades.

VERÓNICA: Cómo podría; con qué cara me van a mirar las tías, la abuela, papá. Tú misma se lo contaste a todos. Reapareciste un buen día y les narraste detalle tras detalle lo de Joe, lo tuyo, lo mío. Les revelaste que tu Joe, el abominable extraño de las locuras, era el mismo y formalísimo Joe que tan gentilmente pidió mi mano. Nunca olvidaré la cara de espanto de papá, los gritos de la abuela y los desmayos de las tías cuando se enteraron: era el mismo Joe. Y creo que no se lo contaste para que te ayuden a desaparecerlo como nos has hecho creer... Cómo te deben haber torturado mis gritos de hiena en celo... (2013, p. 45)

En esta intervención de Verónica, ella le recordará a su hermana Miriam hechos que ya sucedieron. Esta información, al ser de conocimiento de las *narratorias* intradieгéticas, tiene mucho más valor para el receptor final del texto.

DÉBORA: Los tiempos son inconstantes, Miriam. En los tuyos, tenías el privilegio de escapar viva de la familia, de jugar a las locuras con Joe por países impronunciables. Y, en los tiempos de Verónica, ya a nadie le importan sus gritos de... de asjlóki...

VERÓNICA: ¡Débora!

DÉBORA: Sí, de asjlóki con un extraño; hasta se ríen cuando los oyen... Pero, entonces, cuando me tocaba a mí, no podía contar nada; si lo hubiera hecho, tendrían que haberme empalado.

VERÓNICA: ¿Qué es eso?

MIRIAM: Yo pensé que eran cuentos de las tías.

DÉBORA: No eran cuentos... Papá apenas empezaba con lo de la agencia. No teníamos nada entonces; ustedes no pueden recordarlo, no pueden siquiera concebirlo... La miseria, el rechazo... Papá trabajaba duramente para sacar adelante la agencia, y la vergüenza de un extraño con su hija en el baldío lo habría obligado a atravesarme el cuerpo con una estaca...

VERÓNICA: ¡Ay!

DÉBORA: ... y a ponerme en exhibición en ese poste para escarmiento de todos. Después, habrían sido la fuga, la persecución, el horror...

VERÓNICA: ¿Cómo podían vivir así?

DÉBORA: Esperábamos que un acto de pasión nos justificara a la hora de nuestra muerte.

VERÓNICA: ¿Un acto de pasión?

MIRIAM: ¡Cómo cambiaron los tiempos! Hace siete años, yo fui expulsada de la casa por ser mujer de un extraño como Joe; hoy en día, el mismo extraño no es sólo el flamante novio de Verónica Lynch, sino el vendedor más querido de la agencia de papá. Si hubieran sabido entonces que era el mismo, el mismo maldito Joe... (2013, p. 47)

En la interacción anterior las hermanas están cotejando sus versiones de la misma historia para poder llegar a una conclusión. Para hacerlo es necesario que recurran al relato de recuerdos y al comentario de opiniones. Todos estos eventos no los veremos en escena; serán solo evocados discursivamente por las tres mujeres.

Como receptores –lector o público– de esta obra, deberíamos sentirnos también receptores del relato que estamos presenciando, a pesar de que este no esté directamente dirigido hacia nosotros. A diferencia de otros textos de Bushby, esta obra no plantea grandes marcas de ruptura de la cuarta pared o conexión directa con el espectador. Incluso hace muy poco uso del monólogo en comparación con otras de sus dramaturgias. Sin embargo, los pocos momentos que pueden considerarse monólogos construyen una realidad. A su vez, es posible decir que estas tres hermanas construyen en conjunto a Joe, por lo que toda la obra podría sentirse como un solo relato y nos tres alternados. Ese gran relato está directamente dirigido para el público; para ellas solo es el acompañamiento de una catarsis en proceso.

Alfredo Bushby en este texto sí se toma la licencia de ser más específico al acotar como se deben ver sus personajes principales:

Personajes:

DÉBORA: 40 años de edad

MIRIAM: 30 años de edad

VERÓNICA: 20 años de edad

Las tres tienen largas y peculiares narices, muy similares entre sí. Las mujeres tienen el cuerpo y la cabeza única y totalmente cubiertos de costras de barro seco. Las letras de las palabras en el "idioma extranjero" que, en ocasiones, hablarán las mujeres se pronunciarán como "suenan" en castellano. (2013, p. 39)

Primero, es muy específico con la edad, aunque está es una información que también se puede desprender de las intervenciones de las hermanas. Ellas tendrán parlamentos que sugieran más de una vez la edad que tienen. La parte que nos interesa de su acotación inicial es la que indica cómo deben verse. El autor no opta por caracterizar a sus *dramatis personae* de una forma convencional. Todo lo contrario: él solicita que tengan raras narices –casi como de brujas– y que, además, estén cubiertas de barro. Además, desde este inicio indica que, por momentos, se hablará en un “idioma extranjero”. Esta configuración de personajes es claramente ritual y se confirmará a lo largo de la obra con los textos y los movimientos de dichas mujeres.

Como receptores veremos a estas mujeres, pero no habrá mayor diferencia entre ellas al estar cubiertas de barro. Poco a poco, el texto irá construyendo también la idiosincrasia de cada una a partir del discurso de alguna hermana.

VERÓNICA: ¿Crees que eso es lo que me interesa? ¿No has escuchado lo que piensa de mí? Jamás me llevaría al baldío. ¿Qué se ha creído? ¿Por qué a mí no? ¿Qué creará de mí? ¿Que soy la niña, la hijita de papá a la que hay que cuidar para que el polvo no le manche la piel? Si supiera, si me conociera o tratara... Cómo puede un hombre, un solo hombre, ser tan estúpido. Si, al menos, se repartieran la estupidez entre varios... (2013, p. 44)

Verónica en esta intervención deja en evidencia cómo se siente al ser la menor y cómo creen que la ven, lo que en cierta manera va construyendo la personalidad de la muchacha. Débora y Miriam harán lo propio y, poco a poco, configurarán su personalidad ante un receptor al que le puede interesar más lo que oye que lo que ve. Y lo que debería ver el receptor es una dinámica ritual que sirve justamente para resaltar las personalidades que se van construyendo de forma oral.

La presencia más fuerte que se construye con dicha oralidad será la del personaje ausente en el relato: Joe. A este hombre nunca lo vemos en escena, pero tiene un peso dramático importante. Incluso, el hombre llega a ser dueño de más acciones que las hermanas mismas, las que serán transmitidas por intervenciones que se asemejan a la *ekfrasis*.

DÉBORA: Perdido y harto hasta la fiebre con la interminable historia en la que él mismo se había sepultado, Joe suelta un inconsolable suspiro al vacío. Es imposible, piensa: ya nunca la acabaría... Esa canción otra vez. Más que agotador,

le resulta absurdo mantener viva la atención más allá de los primeros párrafos de esta historia. Vaga entre demasiadas ilusiones y memorias, entre demasiados palpitos e imágenes que, noche tras noche, vienen a asaltarlo y despertar sus sueños... Y esa canción otra vez... (2013, p. 40)

Los momentos más narrativos de la obra están directamente ligados a la presencia ausencia de Joe. Las tres mujeres tendrán parlamentos exclusivos para comentar cómo es él e incluso informar sobre lo que está haciendo en un aparente tiempo real paralelo al del ritual que ellas están organizando.

Estos cambios dentro de la narratividad van a servir para construir no solo personajes, sino también cronotopos. La acotación inicial con respecto al espacio es igual de concreta que la que el autor hace de las protagonistas:

Escenario: Todo ocurre en un círculo de tierra seca de aproximadamente cuatro metros de diámetro. Dentro del círculo, hay tres palas dispuestas entre sí de manera que la pirámide o trípode que sugiere un monumento improvisado. (2013, p. 39)

En escena sucede poco, pero Bushby realiza una acotación inicial bastante sugerente y que servirá para darle sentido a la dinámica de los hechos. El espacio que indica no es muy grande, es circular y claramente ritual. La apariencia de las mujeres y el espacio en el que se las ubica nos remite a un lugar poco convencional, incluso mágico. La tierra y la circularidad son signos ricos en significados que guían la atención hacia el carácter ritual de la obra. Carácter que será confirmado en el texto mismo al enfrentarnos a una lengua artificial que parece mística. Ya hemos mencionado cómo es que el carácter ritual en una obra ofrece una serie de significados que no tendría que mostrarse de otra forma. La ritualidad a la que estamos aludiendo no solo se dará en la dinámica entre las tres mujeres, sino también en la disposición espacial. Oscar Cornago, en relación con las nuevas formas rituales en el teatro, dice:

la preparación de un espacio adecuado, convertido ahora en una escenografía elemental consistente a menudo en un espacio circular o una mesa central a modo de altar, el empleo de una indumentaria muy precisa, la utilización de una serie de instrumentos concretos, entre ellos, el arma sacrificial, la realización de una serie de movimientos y la pronunciación de unas palabras formularias se presentaban, de cara a la construcción teatral, como un eficaz código, tanto para la reateatralización como para la intensificación del aspecto performativo. (2000, p. 27)

Esta noción se verá ampliamente confirmada en las interacciones entre personajes y con el

espacio en *Las tocadas*. Por otro lado, no solo se da una construcción de carácter ritual. También será viable identificar construcción de cronotopos de forma discursiva.

DÉBORA: Ahora, hasta el viejo y querido baldío sería usurpado por otros, invadido para levantar... ¿Para levantar qué? ¿Un parque verde y florido? ¿Comercios, más y más comercios? ¿El templo de una de tantas creencias? Fue ahí, en esa tierra sin dueño, donde, por primera vez, Joe besó y desnudó a Miriam hace ya siete años. Qué tiempos... (2013, p. 43)

En este fragmento Débora habla del muchas veces mencionado terreno baldío en donde Joe tiene sus encuentros amorosos. Además, parece ser este el lugar en el que el hombre se encuentra en el momento de narrar los hechos. Este espacio tendrá un peso importante para la historia porque es el verdadero escenario en el que se desarrolla la mayor parte de la acción.

Al evocarse realidades paralelas y, por lo tanto, construirse diversos niveles de realidad, la noción del tiempo pasa a un segundo plano. Las hermanas no narran los recuerdos de forma lineal, sino que se recurren a saltos temporales típicos de la narración oral, por lo que, al identificar el tiempo de la historia, es posible mencionarlo en dos niveles. Primero está el tiempo del ritual, que puede coincidir con el tiempo real de la potencial representación. Pero el otro tiempo, el que causa mayor interés por parte del espectador, es el que involucra la historia. Este relato dará saltos temporales a lo largo de, al menos, veinte años de la historia de vida de las tres hermanas.

Es interesante notar cómo desde este texto, el primero del autor, ya es posible identificar una serie de constantes que aparecerán a lo largo de su dramaturgia. Veremos un uso peculiar del lenguaje y juegos lingüísticos que asemejan un poco el carácter del teatro del absurdo, en otras obras esta será un aspecto que interesa claramente al autor. Por otro lado, nos enfrentamos nuevamente al tratamiento de la sexualidad femenina presente en la mirada que tienen las hermanas de ellas mismas. El tema que une las historias de las tres hermanas es erótico. Estas relaciones están fuertemente marcadas por una atmósfera de despertar sexual que será recriminada de una u otra forma a lo largo de la historia.

A pesar de que este texto presenta de forma contundente solo tres ERE –narrador constructor, configuración de personajes de forma discursiva, y espacio evocado de forma discursiva y ritual– no se puede ignorar que será la narratividad la que configure toda la acción a lo largo de la obra. *Las tocadas* es un texto sumamente discursivo que solo sugiere movimientos desde el texto. Pero el carácter ritual que encierra y la forma en la que se cuentan las cosas deja marcas importantes sobre cómo debería ser una potencial representación.

## 9.6. *Lengua larga* (1994)

Un rasgo que caracteriza la mayoría de las obras de Bushby es que no buscan ser sencillas. La complejidad de su trama y lenguaje es inherente a su existencia. *Lengua larga* es un ejemplo perfecto en el que podemos disfrutar de la capacidad poética del autor y del afán de reconstruir momentos históricos cargándolos de misterio. El mismo autor define esta obra diciendo que “trata sobre los **recuerdos** de un viejo sacerdote de sus tiempos de novicio cuando, mientras participaba en extirpaciones de idolatrías, se ve confrontado con tentaciones intelectuales y sexuales” (Bushby, 2019). La manera en la que resume la trama de su obra ya evidencia más de un nivel de realidad al incluir la palabra que hemos subrayado: un viejo sacerdote nos presentará sus recuerdos de cuando era novicio. Pero la historia va mucho más allá de lo que esta síntesis refleja. Estos recuerdos incluyen una serie de eventos que le otorgan muchas capas al relato rememorado por el anciano sacerdote.

*Lengua larga* nos presenta a un sacerdote de unos 80 años que está escribiendo lo que parecen ser sus memorias, mientras las recita en voz alta y disfrutamos de los versos que la componen. Poco a poco, lo que este hombre relata será representado en escena de manera intercalada y simbólica. Cuando era joven, participó de visitas a colonias con la intención de extirpar idolatrías. El evento específico que está rememorando es cuando visita una comunidad donde debe dar un sermón y se encuentra con un hombre que aparentemente es clarividente: Jacinto. Este anciano ciego le confesará desesperadamente que realmente él está maldito y solo puede ver un lugar fijo, que su mirada se quedó congelada en una zona del valle cuando era muy joven y espiaba a una muchacha. El novicio se sentirá cuestionado con esta información y deberá darle la confesión al anciano antes de continuar su recorrido. En el momento de la acción, 60 años después, se encuentra muy enfermo e intenta transmitir este recuerdo nunca contado, mientras es ignorado por otros novicios que lo deben cuidar.

La obra está colmada de acciones en escena: la llegada del novicio, el encuentro con Jacinto, el sermón al pueblo, una historia metafórica sobre una concha y una pastora, etc. Entonces, ¿por qué decir que todo es narración? Esta obra es un gran *flashback* evocado por el sacerdote. Lo que se representa en escena, casi la totalidad de la acción, es una representación de sus memorias, de lo que intenta relatarle a la posteridad. Eso quiere decir que la historia que más captura nuestra atención sucede en un nivel diegético, en un segundo nivel de realidad. El personaje del sacerdote hará las veces de narrador, pero dada la intención detrás de su narración, realmente será un *narractor*, sobre todo porque por momentos se mezclará con sus propios recuerdos.

*Lengua larga* es un texto que ofrece mucho material de análisis a nivel formal y en contenido.

La forma es como la de una caja china: presenta una historia dentro de otra. La obra comienza con una acotación muy clara sobre la ubicación espacio temporal de los hechos. Se dice que todo sucede entre el siglo XVII y XVIII en España y la colonia. Podemos aplicar un análisis que busque identificar los elementos del género narrativo, puesto que este texto no solo ofrecerá una identificación espacial clara, sino también una serie de elementos propios de la narrativa para construir la acción. Por ejemplo, recurre al uso de diálogos directos e indirectos, por lo que podemos afirmar que, si miramos la obra desde una mirada narratológica, este texto tiene un estilo indirecto libre. Además, presenta un narrador personaje y juega con diversas formas del manejo del tiempo, comenzando por ser una historia que se nos presenta *in extrema res*.

La estrategia de representación escénica más evidente en esta dramaturgia es la del narrador como eje de la acción. En este caso este rol recae sobre el personaje del sacerdote quien será *un narrador comentarista de lo extradiégetico*. Hemos optado por asignarle este calificativo, ya que el protagonista nos contará una historia que está fuera del universo mostrado en el que él se encuentra. Es decir, se reviven recuerdos pasados, que en algunos casos parecen reales; y en otros, alegorías de lo sucedido. El Sacerdote hace las veces de narrador. Él es el dueño de todo el discurso de los otros personajes. Es un claro ejemplo de lo que Abuín llama narrador generador, todo lo que se presentará frente a la vista de los receptores será producto de una intención narrativa inicial: la del personaje que cuenta sus memorias. Además, la forma en la que Bushby configura las intervenciones de los personajes no solo hace que se evidencien los niveles de realidad, sino también que se mezclen y provoquen un efecto claro de metateatro.

SACERDOTE: Me están ya visitando palpitantes

los rostros de esa población pagana,  
atentos, congregados en instantes,  
por la única estación de una campana.

Les comparé su tiempo al tiempo de antes  
de la simienza de la fe cristiana  
bajo esos surcos. Oigo aún mi canto  
encomendado todo al soplo santo.

Y luego es siempre el mismo turbio lecho  
de imágenes: la atroz y rengueante  
aparición de un viejo contrahecho  
que en los umbrales arrojó el semblante.

(Jacinto entra tanteando el camino con su bastón y se sienta en el piso. El Novicio lo mira con terror.)

SACERDOTE: Es siempre el mismo cauce, desde el pecho,  
que sube a mi garganta, rebosante,

y llena así mi boca con su carga  
de remembranzas, repitente, amarga... (2013, p. 162)

El pasaje anterior es un ejemplo de cómo el protagonista irá contando sus memorias y, gracias a la acotación, veremos cómo a la par la acción del pasado se va configurando físicamente en escena. A diferencia de otros textos en los que todo se transmite discursivamente, en esta obra el sacerdote dará inicio al relato y todo lo demás se presentará como una retrospectiva escenificada, pero sigue siendo parte del universo de lo narrado.

Al primer personaje que vemos en escena, hablando “solo” es al Sacerdote. Parece estar recitando una serie de recuerdos que sumados configuran un gran *monólogo narrativo*. Sin embargo, las reiteradas interrupciones que se dan por la escenificación de sus recuerdos rompen con la secuencia monologal de este personaje. Hacia el final de la obra nos queda claro que lo que este anciano ha estado haciendo es escribir por primera y única vez sus memorias, las cuales luego serán desechadas por unos jóvenes novicios. Este acto final ofrece una revalorización a todo el monólogo interrumpido del personaje, porque ahora los únicos que conocemos lo que pasó somos nosotros, los receptores del discurso, quienes como narrarios invisibles hemos oído los versos del religioso y, a su vez, hemos sido testigos de cómo evocaba escénicamente los hechos. La historia y su continuidad pasan a ser responsabilidad de nosotros como receptores. Será en este nivel en el que la obra despliegue estrategias claras de acercamiento con el receptor, puesto que no hay marcas directas de ruptura de la cuarta pared.

(Jacinto le habla a gente imaginaria alrededor de él.)

JACINTO: Lo suplico: no se rían.

Díganles: ¡Es mucho peso!

¡Les estoy hablando en serio!

¿Nadie hay que se decida?

Sé por qué no me hacen caso.

Hoy es hoy; y ayer, ayer;

y ya el sol salió otra vez.

¡Desde anoche no he tomado!

¡Juro que no estoy borracho!

Que se rompe; la estoy viendo.

Vamos, vamos, que no hay tiempo.

Sólo han sido algunos sorbos;

tres o cuatro, eso es todo.

¿Nadie escucha a un pobre ciego?

(Jacinto habla con una persona imaginaria específica.)

JACINTO: ¿Quién eres tú que me crees?

Tú no eres loco, Pedrito.  
Anda, corre, vuela al río.  
Que no pasen por el puente.  
Tú eres niño; tú no entiendes.  
No preguntes; vuela ahora.  
Vuela, vuela cual paloma.  
Vienen cinco caminando.  
¡Van a caerse, carajo!  
¡Corre ya! ¡Qué te demora!  
(Jacinto sonrío satisfecho como si escuchara a "Pedrito" alejarse. Sigue hablando con gente imaginaria.)  
JACINTO: Y, ustedes, ya van a ver,  
cuando regrese Pedrito,  
que es verdad lo que les digo,  
que no era broma esta vez.  
¡Van entrando! ¡No la ven!  
¡No, no, no! ¡No pueden verla!  
Ya la sogá se menea.  
Espacio... Se mueven mucho...  
¡No estoy borracho! ¡Lo juro!  
¿Dónde está ése que no llega?  
Pedrito mucho demora.  
Van a ver cuando regrese...  
¡Ciegos son! ¡Todos ustedes!  
¡Gente mala! ¡Gente loca!  
¡Ayayay! ¡Cedió la sogá!  
Ya cayeron; sucedió.  
¡Que desgracia! ¡Ayay! ¡Qué horror!  
Muertos... Al agua... Los cinco...  
(Jacinto solloza. "Ve" algo que llama su atención.)  
JACINTO: Sólo allí llegó Pedrito.  
Ya el río se los tragó.  
Ven, Pedrito; corre, corre.  
¿Y ustedes se siguen riendo?  
Para que crean, les cuento  
lo que yo veo en las noches.  
Vi a la gorda con tres hombres;  
a Juan y a Esther abrazados;  
a la mujer del pelado l  
a vi con Pedro en el río.

¿Ya me creen? Los he visto.

¿Quieren que siga cantando? (2013, pp. 152-153)

El fragmento antes citado muestra el momento en que Jacinto, el viejo vidente, aparece en escena por primera vez. Las acotaciones tendrán un rol importante en el desarrollo de la acción que lleva a cabo el personaje. Se acota que hablará con gente que no está, por lo que sus parlamentos se dirigen a la nada; son en esencia monólogos. Lo interesante de la forma en que Bushby plantea una escena como esta es que, si bien desde el texto mismo identifica cuál debería ser el receptor de lo que dice Jacinto –esas personas que cree están ahí, pero al ser ciego no ve–, realmente el destinatario de estas líneas será el público, que debería empatizar con el viejo ciego y darles sentido a sus palabras por ser quien las escucha. Un planteamiento desde el texto de esta índole le ofrece mucha posibilidad de juego a un potencial montaje.

*Lengua larga* es uno de los textos de Bushby que tiene el listado de *dramatis personae* más largo:

Personajes:

SACERDOTE: Sacerdote dominico. 80 años de edad

JACINTO: Indio; ciego. 80 años de edad

TORIBIO: Sacerdote dominico. 40 años de edad

NOVICIO: Novicio dominico. 20 años de edad

CURACA: Indio. 40 años de edad

POBLADORA 1: India. Entre 20 y 30 años de edad

POBLADORA 2: India. Entre 20 y 30 años de edad

GUARDIA 1: Representado por el mismo actor que José

GUARDIA 2: Representado por el mismo actor que Gabriel

JOSÉ: Novicio dominico. 20 años de edad

GABRIEL: Novicio dominico. 20 años de edad

INDIO: Edad indeterminada

Dos MÚSICOS: Indios

El vestuario de los personajes representa la época: siglos diecisiete y dieciocho en España y alguna colonia andina. (2013, p. 151)

En total serán catorce personajes los que identifique como parte de los hechos, pero el propio autor se adelanta a posibles inconvenientes de elenco y sugiere que quienes representen a los guardias deben ser los mismos actores que tengan el rol de José y de Gabriel. María del Pilar Jódar, en su estudio sobre el metateatro, sostiene que cuando se sugiere dobleteo desde el *dramatis personae*, lo que se está creando es metateatralidad (2015, p. 18). Si a esta característica se le suma el entramado de historias, es evidente que nos estamos enfrentado a una obra metateatral por su carácter autorreferencial. Los niveles de realidad se irán configurando

conforme el anciano recite sus versos y, gracias a esto, poco a poco iremos descubriendo la historia detrás de todo en contraste con la realidad del protagonista.

La lista de personajes propuesta por el autor vuelve a señalar la edad que deben tener y una breve característica que los defina. Fuera de esto, este inicio nos dice poco más que el rol y el tiempo en que viven los personajes. Será nuevamente la obra la que se encargue de ir configurando poco a poco estas personalidades. En este caso no existe una ausencia/presencia, pues todos los personajes contruidos desde la narración llegan a aparecer en escena. Incluso, la narración dentro de la narración también será escenificada<sup>74</sup>. Un elemento importante que nos ofrece el discurso sobre los personajes tiene que ver con la génesis de estos.

SACERDOTE: Las mismas remembranzas de novicio  
suelen saltar, como insaciables ramos  
de imágenes al sol, sobre mi juicio.  
Y, en su emboscada, siempre caminamos  
pendientes sobre un alto precipicio. (2013, p. 154)

Gracias a esta intervención que se da casi al inicio del texto, sabemos que el viejo sacerdote que está recitando sus recuerdos es el mismo novicio que los protagoniza. Otras intervenciones del anciano nos darán a conocer cómo es que el protagonista ha cambiado en sesenta años y de qué cosas se arrepiente. Los demás personajes presentes en el texto se desprenderán de su constructo narrativo. Pero los veremos recreados en escena y nos ofrecerán datos sobre su propia existencia. Un caso claro es el vidente. La propia génesis de Jacinto trae consigo una serie de misticismo: ha quedado mágicamente ciego por la picadura de una serpiente. Su ceguera no es normal, es casi como la de Tiresias. No logra ver lo que tiene al frente, pero ve más allá. De hecho, es este personaje el que inspira el nombre de la obra, ya que dice que la gente lo llama “lengua larga”. Y ahora teme por su vida, parece haber visto su fin y desea el perdón de Dios. Este será el motivo por el cual le insistirá al novicio por una confesión y será cuando le cuente toda su verdad.

A diferencia de otros textos, en esta obra el autor hace uso de grandes acotaciones que incluso indican cambios de escena sutiles. Esto se debe a que la mayoría de hechos temporalmente diferentes suceden en distintos planos paralelos y van formando un tejido narrativo. Se darán saltos desde la acción real hacia el recuerdo evocado y viceversa. Incluso el propio protagonista intentará participar activamente de estos recuerdos, en un afán por cambiar su pasado. Estos

---

<sup>74</sup> La leyenda que se rememora dentro de esta obra trata sobre una pastora y una concha. Esta misma trama será la que servirá de semilla para la obra *Balada de la concha y la pastora* que analizaremos en el siguiente punto.

cambios serán reforzados por el discurso de los personajes, porque a pesar de plantear diversas indicaciones de cambios y movimientos, la acotación escenográfica es mínima para poder transformar el espacio con rapidez y así evocar el panorama que sea necesario.

Escenario: El escenario está vacío excepto por un antiguo escritorio en la esquina izquierda de segundo término. Hay una silla al lado del escritorio; libros, papeles, una pluma y un tintero sobre aquél. (2013, p. 151)

Esta breve descripción se aleja completamente de todos los escenarios planteados a lo largo de la obra, pero no es gratuita su configuración. Lo que se ve en escena es lo que corresponde al tiempo real o presente de los hechos; es el universo que como receptores estamos observando de forma directa –aunque temporalmente alejado porque se acota que esto ocurre entre los siglos diecisiete y dieciocho–. En síntesis, la acción central consiste en un viejo sacerdote que cuenta un episodio de su pasado. Esto nos sugiere que la historia que vemos es lo que le pasa al viejo mientras nos cuenta algo. Pero lo que en un inicio parece ser extradiegético, se vuelve lo central de la representación: las vivencias del joven novicio. Con esto no solo nos estamos enfrentando a distintos niveles narrativos, sino también a distintos tiempos del relato. Y, como si eso no fuera suficiente, la obra introduce un nivel más de narración al contar una leyenda de características místicas. Esto hará que la narración pase de un narrador a otro y que no solo el espectador/lector haga de narrario, sino también algunos personajes de la obra.

Bushby propone este efecto desde los diálogos, pero también se apoya en las acotaciones, por ejemplo:

El Novicio se persigna. Los otros hacen lo mismo. El Novicio camina apresurado hacia una salida. Pero, como si no pudiera resistir más, pierde el conocimiento y cae a los pies de Jacinto. Apagón. Al volver las luces, sólo el Sacerdote está en el escenario sentado frente al escritorio. En el medio del escenario, sobre el piso, hay ahora una concha de caracol marino gigante -de unos treinta a cuarenta centímetros de largo. La Pobladora 2 entra. (2013, p. 163)

Con solo esta acotación el autor pasará de un nivel de realidad a otro, pero no se queda en eso. Después de este apagón, la forma en la que se presentarán en escena los personajes y la manera en la que hablan también confirmarán este cambio. El autor sugiere desde el texto mismo una clara estrategia de representación escénica al proponer estos juegos espaciales temporales.

La realidad que envuelve al Sacerdote en su tiempo real es muy diferente a la que evoca. Ahora se encuentra enfermo y veremos que ha escapado de quienes lo cuidan para poder escribir sus memorias. Cuando lo encuentran, los novicios jóvenes lo menosprecian e incluso se burlan de él. Casi al finalizar la obra, advertiremos cómo descubren lo que ha ido escribiendo –que

nosotros hemos oído en verso a lo largo de toda la acción—, se ríen de los “garabatos”, y terminan por romper y botar todos estos manuscritos. Sabemos que es la primera vez que el anciano escribe o le cuenta esto a alguien, por lo que este acto cobra mayor valor. Después de esto, el cierre de la obra no será concreto: las realidades se mezclan, ya que mientras se llevan al viejo Sacerdote, Jacinto reirá en escena fuertemente hasta que esta risa se convierta en llanto.

Además de esta dinámica de niveles de realidad y cambios espacio temporales, Bushby construirá un decorado verbal a partir de los comentarios de algunos de sus personajes, como cuando Jacinto confiesa cómo se quedó ciego.

JACINTO: Solo estás, Jacinto niño;  
tu serpiente está cautiva.  
De sus montes a tu lado,  
baja al río aquella niña.  
¡Que te ocultes! ¡Ya está cerca!  
Salte, salte de su vista;  
pon tu cuerpo tras la piedra  
que su punta al cielo estira.  
No te vio; la niña corre;  
lleva tu ánima a la orilla.  
Mira cómo ríe, y cómo  
te regala su barriga.  
Mira cómo se deshace d  
e sus ropas; y, en la tinta  
de sus pechos, ves el cielo.  
Tus dos ojos ya le quitan l  
as tres manchas de su carne;  
sus tetillas y su herida.  
Salta al agua sin sus ropas.  
Cae al río y, con las mismas  
risas, saca su cabeza.  
Y ya flota boca arriba.  
Se mezclan sus carcajadas  
con las hojas adheridas  
a sus muslos; y se meten  
como barro a tus pupilas (2013:168)

O de boca del mismo anciano protagonista cuando introduce los momentos que quiere recordar:

SACERDOTE: Y puedo ver, entonces, mis misiones  
por pueblos congelados y montañas,  
por reinos que mis áridas visiones  
me muestran torpes. Desde unas cabañas  
y a la distancia, vahos de canciones  
que suben me hablan, cándidos, de hazañas  
sin héroes... Y mi alma ya presente  
los pasos y el humor de nuestra gente. (2013, p. 154)

Podemos afirmar que esta obra recurre claramente a las ERE propuestas, sobre todo al narrador como eje central de la acción y la construcción diegética de espacio tiempo. Estos elementos, más los recursos tradicionales que usa el autor, servirán no solo para crear un texto complejo y rico en matices, sino también para expresar constantes de su dramaturgia.

En este texto se presentarán varios de los temas recurrentes en la dramaturgia bushbiana. Por un lado, la religión servirá para dar contexto y excusa a los hechos. En un momento dado la versión joven del protagonista cuestionará indirectamente su fe y, a su vez, se verá tentado carnalmente. Como siempre, la sexualidad vuelve a surgir como un motor en esta obra. Notaremos esto desde varios personajes. Veremos a unas pobladoras que son construidas sutilmente coquetas, casi como una tentación para el novicio. La historia que es representada en verso dentro del segundo nivel de realidad nos hablará de una concha y una pastora. Estos dos personajes, cargados de alegoría, tendrán un encuentro que borda lo sexual y el Sacerdote participará de este relato. Por último, *Lengua larga* es un claro ejemplo de la destreza y fascinación que tiene el autor por la poesía. En este caso no hará un discurso sobre esta, sino que construirá todo el discurso en verso, lo que provoca que esta obra no solo se sienta ambientada entre los siglos dieciocho y diecinueve, sino que parezca escrita en aquella época. Este uso del lenguaje en particular, plagado de metáforas y demás imágenes, colaboran en la construcción diegética de los demás elementos.

En resumen, *Lengua larga* es una obra que nos habla de la necesidad de reconstruir la memoria y para esto recurrirá a diversas *estrategias de representación escénica* que están claramente apoyadas en la gran narración hecha por el protagonista.

### **9.7. *Balada de la concha y la pastora* (2017-2018)**

La semilla de esta obra se encuentra en la obra analizada anteriormente, *Lengua larga*. Alfredo Bushby le encontró gran potencial narrativo-teatral a una de las narraciones dentro de esta, y decidió darle vida propia y dotarla de mayor sustancia para que funcione con autonomía. Así es como nace una de las obras más explícitamente metateatrales de todas.

En palabras del autor, *Balada de la concha y la pastora* trata sobre “un grupo de teatro itinerante [que] **presenta** una obra en la que una concha es convertida en hombre por la magia de una pastora, y vuelve a ser convertido en concha por no saber comportarse como hombre” (Bushby, 2019). La palabra que hemos subrayado desde ya sugiere diversos niveles de realidad que se mezclan. Hay un presentador que se encargará de llevar el ritmo de los sucesos en tiempo real, como si de un espectáculo ambulante se tratará o incluso manteniendo el ritmo de un programa de televisión. Este presentará a los actores de una compañía que se disponen a interpretar una obra inspirada en una canción húngara que se asemeja a un cuento de hadas. Acá nos enfrentamos a un segundo nivel, en el cual Lajos y Ludza tomarán diversos roles para construir la narración. Incluso se da un tercer nivel dentro de esta, cuando se narra un hecho del pasado que explica el “presente”.

Pero la obra no se detiene ahí, desde la primera acotación rompe la cuarta pared y hacia el final plantea intervenciones por parte del público. Es así como se configura un cuarto nivel que se mezclará con el primero y opinará sobre los otros dos.

Considerando lo dicho, ¿por qué categorizar esta obra como “todo es narración”? La respuesta es sencilla: si bien sí suceden hechos atractivos en tiempo real, sobre todo cuando comienzan las interacciones del público, la historia que nos interesa, la acción que demanda nuestra atención es la que será contada a través de la actuación de los personajes.

¿Y por qué “narración” y no solo metateatro? Porque, si bien el formato general de esta obra a semeja a tantas otras obras a lo largo de la historia que usan la estrategia de la caja china, esta echa mano del recurso de la narración en todo momento: las acotaciones son largas y bastante descriptivas e incluso narrativas; además, los personajes serán actantes, pero también narradores en algún momento de la obra.

Retomando el punto de la metateatralidad, es importante detenernos un momento. Así como *Una canción para Mirella* planteaba una reflexión acerca de la poesía, esta obra presenta indirectamente una reflexión (o al menos un despliegue de conocimientos) sobre el teatro. Desde la manera en la que se estructuran las dinámicas entre los personajes del primer nivel, la forma en la que están versificados los diálogos de *la balada*, y el ímpetu por hacer que el público sea parte de los hechos, el autor jugará con diversos recursos desde el texto mismo que exudan representatividad. El hecho mismo de que la obra lleve la palabra “balada” en el título ya es reconocer su carácter narrativo. La definición de este término planteada por García Berrios y Huerta Calvo resalta esta característica:

En Europa el contagio de los grandes poemas épicos con el género lírico produjo la balada, que narra la totalidad de un suceso histórico y/o legendario del que ofrece la imagen en sus rasgos sobresalientes; a su narración, que es la característica propiamente épica, se le añade un tono sentimental en que se funde la queja, la melancolía, el gozo y la tristeza. (1992, p. 164)

Por otro lado, la obra nos ofrece un personaje bajo el nombre de Presentador que hará las veces de narrador en ciertos momentos. Dicho personaje será el guía de la acción, por lo que lo calificamos como *narrador presentador acompañante*. Este hombre invitará a los receptores del discurso a conocer una leyenda que está dispuesto a contarnos con la ayuda de dos muchachos. Los hechos construidos dentro de este relato no pertenecen a una realidad, sino a un mundo de ficción dentro de la ficción. Y si bien este personaje no se encargará de acompañar todos los hechos con narración, si mostrará un control simbólico sobre lo que está sucediendo en escena, como si fuera un gran demiurgo que observa desde arriba –literalmente el autor acota que esté en un punto más alto para ver lo que se representa– y que interrumpirá la acción cuando lo vea necesario, además de opinar sobre lo mostrado.

PRESENTADOR: ¿Qué pasó aquí? ¿Qué fue esto? ¿Tuvo la culpa la pastora de la desgracia que le cayó encima? Como algunos dirían: ¿se la buscó? No, por supuesto que no; y espero que no sea necesario explicar por qué no. Pero, si bien es obligación de sociedades que alardean de serlo defender a la víctima, es deber ineludible de la ciencia - ¡la verdadera ciencia, digo! - tratar de entender al victimario... Eso lo dijo Steven Pinker, por si acaso... ¿O fue mi papá? No, no, no: fue Pinker, Pinker... Después lo buscan... Entonces, pregunto: ¿hasta qué punto fue culpable el muchachoconcha de no sentir en piel y alma los nuevos vientos? ¿Es que acaso tenía la más mínima posibilidad de hacerlos suyos? ¡¿Tenía opción el pobre manojito de ignorancia y culpa?! No sé... (p. 176)

Este fragmento corresponde a una de las últimas intervenciones del Presentador, y lo que hará el personaje es incitar a un debate sobre los hechos que él le ha mostrado a su público. Este sujeto no solo será acompañante de los otros actantes, sino también del potencial público del espectáculo.

En esta relación que se desarrolla entre el personaje del Presentador y el público se da el acercamiento con el receptor. El texto recurre a largos parlamentos que pueden considerarse monólogos y cumplen un rol narrativo, pero lo que realmente acerca al público son los momentos metateatrales y de clara ruptura de la cuarta pared.

(Mientras el público entra, con las luces de sala prendidas, el Presentador está revisando detenidamente el escenario; acomoda algunos elementos. Cuando todo el público ya ha entrado, el Presentador lo mira y sonríe.)

PRESENTADOR: Buenas noches... Es un honor del corazón tenerlos con nosotros... Se preguntarán qué hago yo aquí... Yo también... Perdón... Yo me entiendo... Fue Albert Einstein el que alguna vez dijo: Una nueva verdad, una nueva forma de entender el mundo... No... Perdón... Fue el Dalai Lama quien lo dijo... ¿O fue Mafalda? Perdón... Se me mezclan todos esos reproductores de profunda e inmediata sabiduría... Y, más aun, en estos tiempos en que todos creen tener derecho a opinión; y todo lo confunden, lo trastocan, lo pervierten... ¡Planck! Planck, Planck, Planck... ¿Saben quién fue Planck? Lo pueden buscar después en sus aparatos... ¡Después! Perdón... (p. 162)

Esta es parte de la primera intervención del presentador. Desde el momento inicial sabemos que habrá una interacción directa con el público. Entonces, nos enfrentamos a un espectador dramatizado. Como receptores no estaremos separados de los hechos por una cuarta pared; al contrario, seremos partícipes e, incluso, la razón de ser de la representación. El Presentador no solo mirará al público y le sonreirá. El personaje procurará manejar referentes en común con su audiencia y se mezclará en lo que el autor asume una situación posible en la sala: un espectador tomando su teléfono móvil, por lo que el Presentador le dirá “¡Después!” solicitando que busque la información luego. Esta dinámica planteada desde el texto mismo y que incluye al público será resaltada al finalizar la obra. Bushby propone a dos personajes ocultos en el público que tendrán el rol de espectadores. Al finalizar la función, se indica que los dos intervengan y dialoguen con los personajes como si de un conversatorio entre actores y espectadores se tratará. Esta estrategia abre la posibilidad de que espectadores reales también quieran ser parte del coloquio dado.

Por otro lado, la mayoría de los parlamentos que podemos considerar monólogos están compuestos en verso. Toda la interacción entre la concha y la pastora se da bajo una dinámica cargada de lirismo que puede parecer que crea una artificialidad en los hechos; sin embargo, tal como plantea García Barrientos, puede significar lo contrario:

Pero a la vez, como sugerimos al principio, se puede justificar el verso en el teatro no como algo distanciador o artificial, que acentúa el carácter literario o libresco del diálogo, sino paradójicamente como todo lo contrario, si tenemos en cuenta que el verso está más cerca del habla, precede desde luego a la prosa como forma artística, que resulta así más impostada, menos natural y también menos sometida a las leyes rítmicas – propias del verso, de lo fónico, del hablar – que intuimos que deben regir de alguna manera el diálogo dramático. (2017b, p. 59)

Volviendo a los personajes sembrados en el público, esta es una estrategia muy atrevida por parte del autor y, en cierto modo, puede leerse como un intento de Bushby por dejar oír la propia voz del autor dentro de la obra. Como espectadores de un montaje no debemos saber que hay dos actores escondidos entre el público. Pero el texto escrito sí lo deja indicado claramente desde la acotación inicial.

Personajes:

PRESENTADOR: Hombre de cincuenta años de edad. Viste con una pobre elegancia. Habla siempre con un marcado acento extranjero.

LUDZA: Mujer de veinte años de edad. Viste como una pastora típica de los cuentos infantiles. En un momento, se pondrá un vestuario que le da una apariencia salvaje.

LAJOS: Hombre de veinte años de edad. Viste con una malla color piel ceñida a todo su cuerpo que le da la apariencia de estar desnudo. En un momento, se pondrá encima un sobretodo que lo cubre hasta las pantorrillas.

MUJER DEL PÚBLICO: Veinte años de edad.

HOMBRE DEL PÚBLICO: Sesenta años de edad. (p. 161)

Gracias a esta lista de *dramatis personae* sabemos –como lectores– que habrá dos personajes que actúen de público. Pero, además de eso, en esta ocasión el autor sí se detiene un poco más a dar indicaciones sobre los otros personajes. Al tener consciencia de la metateatralidad de su texto, Bushby se adelanta a los siguientes cambios de vestuario y de rol que se darán en escena y advierte desde la acotación inicial lo que sucederá. Pero el autor no se queda solo en este nivel de explicación. Para asegurarse de que también un potencial público real entienda lo que sucede, se aprovecha del personaje de Presentador para introducir la dinámica en la que se van a mover Lajos y Ludza.

PRESENTADOR: Él hará de la concha, esta concha, este caracol de mares tropicales, que pondremos aquí, mientras Lajos se pondrá por allá. ¡Arriba, Lajos!  
(El Presentador pone la concha en la esquina derecha de primer término. Lajos se echa en el piso, encogido, en la esquina opuesta -izquierda de segundo término- y se cubre totalmente con la red.)

PRESENTADOR: Pero son lo mismo: que las apariencias no los confundan... Lajos, la concha; la concha, Lajos.... También nos acompañará ¡Ludza!  
(Ludza entra. El Presentador sonríe y besa la mano de Ludza.)

PRESENTADOR: ¡Bella Ludza! Ella hará de la pastora, aunque, por unos minutos, se volverá la chupaculpas, una feroz cazadora que -grrr... grrr...- atrapa seres humanos, los muerde en el cuello y les extrae toda la... No nos adelantemos. A tu lugar, Ludza. ¡Bella! (p. 163)

A partir de su discurso no solo nos indica como receptores cómo se dan los hechos, sino que también está dando indicaciones de movimiento desde los diálogos, a pesar de hacerlo extensamente también en las acotaciones. Ya nos advierte, desde los diálogos citados, que esta historia presentará más de un nivel de realidad que se mezclará constantemente con el del público. Por otro lado, Bushby deja claro en las acotaciones escénicas que el Presentador siempre tendrá dominio de los hechos que se están representando:

Se escucha la sonata para piano y violín. La luz cambia a una luz rojiza. Ludza toma la concha y la pone en la plataforma; sube a la plataforma. El Presentador le pone a Ludza un vestuario que le da a ésta una apariencia salvaje; hay un sutil erotismo en esta acción. Simultáneamente, Lajos se quita la red de encima, toma el sobretodo de la plataforma y se lo pone; queda parado en una esquina, cabizbajo. Ludza, ya con el vestuario salvaje, toma la red; se le ve feroz. La luz rojiza y la sonata continúan. (p. 166)

Esta indicación escénica también cumple con el objetivo de resaltar la artificialidad de lo presentado; es un recordatorio de que lo sucedido entre la concha y la pastora se está narrando en escena y no está sucediendo en realidad.

La estrategia de metateatralidad afectará directamente a los cronotopos presentes en la historia. ¿Dónde ocurren los hechos? ¿El público actúa de sí mismo o de otro público? La descripción inicial del escenario da ciertas luces sobre el universo en el que todos los presentes se encuentran virtualmente:

Escenario: El piso del escenario está cubierto con tapetes de diversos colores que sugieren hojas y flores gigantes. Hacia el fondo, hay una plataforma de aproximadamente un metro de altura. Sobre la plataforma está el sobretodo que usará Lajos. (p. 161)

Esta descripción no es muy extensa, pero ofrece la suficiente información para evocar un escenario ajeno a una sala de teatro. Se confirma, entonces, que el público dramatizado estará asumiendo el rol de un público ajeno que luego sabremos que probablemente sea el de un espectáculo ambulante. El siguiente espacio tiempo al que nos enfrentamos será el de la balada propiamente dicha. Será gracias al Presentador que, como público, nos haremos una idea de cómo es este espacio:

PRESENTADOR: Sí... Ya se huele la hierba húmeda... ¿La sienten? Ya se escuchan los amores de los grillos y el aliento de un río en el corazón de Hungría... Ah, Hungría... Tal vez, después de la función, tengamos oportunidad de conversar... Ahora sí, ¿listos? Balada de la concha y la pastora. ¡Música! (p. 163)

Este personaje recurrirá sutilmente a la estrategia del decorado verbal para introducir una imagen similar a la de un *locus amenus*. Dicha imagen será resaltada luego con los parlamentos de la pastora y de la concha, quienes harán referencias constantes al ambiente natural en el que se encuentra. Poco a poco, el discurso de los personajes invitará al receptor a zambullirse en el universo mágico y mítico que narra la balada, pero esta sensación de inmersión será interrumpida por el Presentador:

(Ludza queda atada en el piso. Lajos celebra su triunfo, sin entusiasmo.)

PRESENTADOR: ¡Lajos! ¡Lajos! ¡Lajos!

(El Presentador, furioso, va hacia Lajos, y está a punto de golpearlo. Lajos, temeroso, se cubre para protegerse.)

PRESENTADOR: ¡Paren esa música!

(La sonata deja de oírse. El Presentador se controla y le sonríe al público.)

PRESENTADOR (al público.): Perdónenme un minuto. (A Lajos.) ¡¿Cuántas veces hemos hablado de esto?! Tu festejo tiene que empezar arriba, ¡arriba!, para que después tu desolación nos ensombrezca a todos. Acabas de someter a tu enemiga mortal, a la que le quitaba la culpa y el remordimiento al mundo. ¡Arriba! ¡Es el triunfo de tu vida! ¡Arriba!

MUJER DEL PÚBLICO: ¡Déjelo seguir al pobre! (p. 169)

En esta intervención, el Presentador reafirmará su rol de director de escena o demiurgo, porque Lajos procedió de una forma incorrecta, no mostró la emoción necesaria. La simple interrupción de la representación de la balada ya provoca no solo la fragmentación espacial, sino también la temporal. Pero no suficiente con ello, Bushby procura resaltar un nivel más de realidad al indicar que una mujer del público –la que ha sido sembrada desde un inicio– intervendrá para pedir que sigan con el espectáculo.

No cabe duda de lo metateatral y autorreferencial de este texto. Incluso es posible identificar más de una forma de metateatralidad dentro de las tantas opciones que los teóricos han propuesto. La más evidente es el teatro dentro del teatro, pero también encontraremos discurso sobre el arte teatral, así como fingimiento por parte de los personajes dentro de la historia que se cuenta en la balada. Y, si somos conocedores de la dramaturgia de Bushby, el hecho de que este texto sea en parte un fragmento de una obra anterior nos lleva a afirmar otro nivel de metateatralidad.

Este “reciclaje” de historias al que recurre el autor nos invita a profundizar más en esa historia que compone la balada. En esta resaltará el lenguaje poético, puesto que está toda compuesta en un verso muy logrado y repleto de imágenes sugerentes. La mayoría de los recursos a los que recurre el autor estarán a disposición del erotismo que envuelve la acción. Hemos resaltado en

más de una ocasión que la sexualidad es un tema recurrente en la dramaturgia de Bushby, pero acá será tratada desde la culpa. La pastora se presenta como un ser muy sensual desde su aparición y en sus interacciones con el presentador. Su rol dentro del cuento húngaro tiene un gran peso erótico. No es gratuito que sobre la misma actriz recaiga el papel de la “chupaculpas”, imagen que encierra un doble significado. A lo largo de la obra, se pondrá a la mujer en un lugar de vulnerabilidad, a pesar de que se la empodere desde su sexualidad. Ella será la culpable y esta culpa será resaltada incluso por el “público”. De hecho, el discurso misógino planteado por Lajos será avalado por el “público”. Por otro lado, se encontrará más indefensa frente a la audiencia, a diferencia del personaje masculino que podría estar igual de expuesto, pero se plantea desde la acotación que solo parezca desnudo, mas no lo esté en realidad.

En síntesis, *Balada de la concha y la pastora* no solo es una obra cargada de narratividad en la que la que podemos identificar el uso de las cuatro ERE manejadas. Además, es un ejemplo muy preciso de las distintas formas en las que se puede plantear el metateatro más allá de su tradicional forma de teatro en el teatro.

### **9.8. *Conrado y Lucrecia* (2005)**

Esta es una de las obras más difíciles de clasificar según si todo es narración o parte lo es. Dado que suceden bastantes hechos interesantes en el tiempo real de la acción, era posible incluir este texto dentro de la segunda categoría, sobre todo si consideramos que lo que se cuenta por los personajes es muy fragmentado. Pero al notar que el autor resume la obra diciendo que “trata sobre el descubrimiento de un crimen durante una **conversación** aparentemente trivial entre cuatro amigos en un bar” (Bushby, 2019) es posible confirmar que lo esencial de esta historia sucede dentro de esa *conversación*; por lo tanto, sucederá en un segundo nivel diegético.

De lo que no queda duda es de que esta es una de las obras más dialogadas y narrativas de todas las que ha escrito Bushby. Si bien hay acciones físicas, estas no son las protagonistas de la trama. Es más, tiene pocas acotaciones y bastantes indicaciones de acción introducidas en los diálogos, por lo que lo hablado aporta mucho a la construcción visual de los hechos.

La premisa de la obra consiste en reconstruir la historia entre Conrado y Lucrecia, personajes presentes/ausentes de la acción, a partir de la creación de diversas hipótesis sobre ellos. Esto motivará un constante diálogo y un recuento de anécdotas que servirán para ir armando la historia completa que nos interesa saber: la historia de Conrado y Lucrecia. Un grupo de amigos se ha reunido para conversar sobre estos dos últimos y tratar de ayudar a Conrado a superar un mal momento, pero iremos notando, poco a poco, que una de las cosas que más los motiva también es el chisme con el que se disfrazaba el enigma.

Finalmente, logran descifrar el misterio detrás de lo que ha sucedido con Conrado y Lucrecia, pero no sin antes demostrar que entre ellos existen muchos secretos y traiciones. Gracias a “Laura” han comprobado que lo que ha llevado a Conrado a la locura es un aparente crimen que los involucra a los dos, un accidente de carro que acabó con la vida de otro compañero de trabajo. Esto lo han descubierto luego de dar diversas interpretaciones, cada una más macabra que la otra, de lo que ha podido suceder en una secuencia de diálogos intercalados que parece una conversación entre besugos.

Esta obra no solo se estructura narrativamente, sino que también presenta una autoconsciencia de esa narratividad. Es decir, existirá narración para los receptores del texto, pero también será narración para los personajes. Quien lee la obra cumple el rol de narratario junto con los cinco personajes que construyen la acción.

HAYDEE: ¡¿Lucrecia y Conrado?! ¡No jodas!

HORACIO: ¿No sabías?

HAYDEE: ¡No jodas! ¿Cuándo? ¿Lucrecia, nuestra Lucrecia?

HORACIO: Jura que no sabías.

HAYDEE: Ya, todo, Horacio, todo; desde el principio, todo... No, aguanta, aguanta; mejor cuéntame un momento picante; después, yo te voy preguntando por los detalles, y así, en espiral, vamos cubriendo... O, mejor mejor: primero, el estado actual; después, cortas de un tajo al principio; y después, le vas poniendo el relleno a la vaina, poco a poco, con un trago o algo... Un, dos, tres... ¡Ya! (2013, p. 246)

El fragmento anterior –que se da casi al inicio de la obra– deja en evidencia la dinámica basada en el relato que se dará a lo largo de toda la interacción de los personajes. Haydee inserta reglas con las que se debe guiar la narración. Dichas reglas están motivadas por las ansias de disfrutar del chisme que están por revelar. Más adelante, se verá que el chisme no está completo y que Haydee también debe aportar información, por lo que la narración presentará diversos hechos del pasado desde diferentes enfoques. El relato se irá construyendo como si fuera un rompecabezas armado entre varios. De esta forma, los cinco personajes pasan a ser narradores. A pesar de interactuar y ofrecer un par de escenas interesantes y de relevancia en el presente, podemos considerar esta obra como *todo narración*, ya que la historia que nos interesa, la que le da título a la obra, nos es contada por los personajes.

HAYDEE: Ya, les toca ustedes; qué tal raza. ¡Ya sé! Hagamos una cosa: uno de nosotros habla y, entonces, otro recoge al vuelo un tema secundario que trata el primero y habla más del tema hasta que lo hace principal; y, después, otro recoge

una cosa que haya dicho el segundo secundariamente y también gira sobre ese eje, ya central, y, así sucesivamente, cubrimos todo. ¿Entienden?

MARTÍN: Puta madre...

HORACIO: Conrado Shea y Lucrecia López se conocieron en enero de 1995 cuando, junto con Medalith Quispe, fueron convocados por la dirección de El Comercio para integrar el Comité Especial para Informaciones de Guerra, CEIG, días después del inicio del conflicto con el Ecuador. Tal vez, ya antes, se habían visto y cruzado saludos de cortesía en los pasillos del diario. Pero nunca más que un "hola", "buenos días"... (2013, p. 257)

A lo largo del texto Haydee continuará organizando la forma en la que se relatan los hechos y los otros personajes van a respetar casi siempre esta dinámica. En la intervención de Horacio vemos, incluso, cómo se da una presentación del personaje que está realmente dirigida para los receptores de la obra teatral, puesto que la información proporcionada es redundante para los personajes presentes que ya la conocen.

Los cinco personajes serán *narradores constructores*, aunque este rol caerá de forma más evidente en Haydee y Horacio. El personaje de “Laura” existirá para aumentar la atmósfera de misterio, interpretar hechos y aportar algunos datos relevantes para la historia:

"LAURA": También hay un emoliente para seguir con lo que les pida el cuerpo... y lo que les dé. Se quedan; horas, días. A fines de octubre, una pareja rompió el récord. Se quedaron treinta y dos horas con veintinueve minutos de corrido (2013, p. 249)

En este fragmento, la mesera sembrará un dato, cual apuesta dramática, que luego será pagado cuando se confirme que esta pareja a la que se refiere es, en efecto, de quienes se está hablando: Conrado y Lucrecia.

Por otro lado, Martín y Manuel serán quienes cumplan menos con el rol de reconstruir la acción. Ellos serán los perfectos narrarios de la historia que se está descubriendo, motivados por la preocupación que sienten por Conrado, buscarán respuestas en los recuerdos que tienen Horacio y Haydee de las épocas en las que trabajaban juntos. Será gracias a su curiosidad que saldrá a la luz hacia la mitad de la obra una información de apariencia complementaria, pero que luego será relevante para comprender el misterio.

MANUEL: ¿Murió Bilardo? ¿Qué pasó?

HORACIO: Dijeron que fue un borracho que se lo llevó de encuentro con el carro....

HAYDEE: Se dio a la fuga el hijo de perra.

HORACIO: ... pero, para mí, se mató.

HAYDEE: La última vez que lo vieron, lo sacaban a patadas de una peña. Lo encontraron tirado muerto aquí no más, en Ricardo Palma.

HORACIO: Alcohólico; sin chamba; tres hijos, uno hidrocefálico. Quién no se tira al primer carro que le ofrezca la vida.

HAYDEE: Eso es lo que habla todo el mundo. Pero Cucho era incapaz... Eso es lo que me consuela; lo que vivió lo vivió a cien por hora, a mil. (2013, p. 257)

Manuel pregunta por un antiguo jefe de sus amigos, quien falleció en extrañas circunstancias. Será gracias a esta mención que luego se atarán cabos para descubrir que todo el misterio apunta a esta muerte. Estamos enfrentados nuevamente a lo que Sanchis llama “narración dentro de la cuarta pared”, puesto que los discursos tienen como narratario evidente a los personajes. No existe ningún momento de ruptura de la cuarta pared, a pesar de darse muchos guiños que apelan directamente a la cultura popular que ha de tener el espectador ideal.

La construcción de la acción en esta obra se cimenta en un discurso muy narrativo, casi cercano al de una novela por la cantidad de detalles que se nos dan que no sería posible mostrar. Esto confirma lo que sostiene Booth (1983): el novelista tiene más libertad que el dramaturgo para dar información. Con esta obra se cumple otra de las nociones planteadas también por Booth, pues nos enfrentamos a narradores diferentes y ninguno es realmente confiable; todos cuentan con datos incompletos. Son lo que Booth (1978) llamaría observadores y agentes narradores.

Además de los recuerdos evocados principalmente por Haydee, se echará mano de otro recurso para poder recomponer la historia de Conrado y Lucrecia: un poema. Manuel, Martín y Horacio, rebuscando entre las pertenencias de su amigo, han encontrado un poema confuso al que han llamado “La célula madre”. Después de mucho análisis, han llegado a la conclusión de que el texto esconde la fórmula para entender los hechos y someterán a discusión las conclusiones a las que han llegado de forma intercalada con el relato. Dicho de otro modo, interpretaciones del poema motivan la reconstrucción de partes de la historia.

MARTÍN: Puta madre... Es de indignación, porque, -dígame, Laura- ya que es toda una experta, si el "hablante" quería decir todo eso, ¿por qué no lo dijo no más? ¿Por qué confundir al "tú" y al universo? ¿Por qué no dijo: "Qué rico agarrarte la mano y frotarla hasta que se haga un moco"?

"LAURA": Tal vez, no quería que el universo se enterara. (2013, p. 254)

En esta interacción entre Martín y la mesera vemos cómo se pregunta por una interpretación del poema y lleva dicha interpretación al plano de la experiencia real de Conrado y Lucrecia. Para este momento las interpretaciones –tanto del poema como de la reconstrucción de la historia– se

alejan de ser la versión real de la historia.

Bushby, al incluir un poema en su obra, apelará a un recurso muy común en su dramaturgia. “La célula madre”, que supuestamente ha sido compuesto por Conrado, mantendrá entretenidos a los personajes en su interpretación casi a lo largo de toda la acción. Estos se enfrentarán a los hechos como investigadores frente a un misterio por resolver y dicho poema es la mejor pista de la que disponen. Mientras que los receptores, que no conocemos a Conrado y Lucrecia, seremos capaz de hacernos una idea más clara de cómo son los personajes ausentes presentes de la historia gracias a las interpretaciones de este poema y a los comentarios de los actantes.

Los personajes que dan título a la obra nunca aparecen en escena, pero por la forma en que se refieren a ellos, es posible saber más de estos que de los propios actantes. Ambos serán configurados a partir de descripciones directas en las que describirán cómo eran en el pasado y cómo son en el presente

HORACIO: China, ¿quieres ayudar a Conrado o no?

HAYDEE: ¿Pero en qué anda ahora? Cuando renunció, hablaba hasta por los codos. Feliz.

HORACIO: No anda en nada, China. Se ha puesto pésimo. Hace dos, tres meses, empezó la cosa... Lo fuimos a ver con los gallinazos el otro día. Vive en una camiseta que ya ni blanca es; en calzoncillos. Nos recibe con una sonrisa amable, sucia, forzadísima. Casi no habla; se sienta ahí... delira... (2013, p. 247)

Horacio le explica a Haydee que Conrado ha cambiado mucho y, en teoría, eso es lo que motiva la “investigación” que están realizando. La condición actual del amigo ausente es deplorable y esta situación se verá resaltada con los demás comentarios hechos por todos los personajes a lo largo del texto. Al parecer, antes de su caída, Conrado era un hombre muy culto, casado, trabajador y sociable.

HAYDEE: Payaso. Pero... ¿Cómo les explico? A ver... Lucrecia es una persona incapaz de decir una lisura... O mejor mejor: incapaz de pasarse una luz roja. El otro, me acuerdo, te decía que había que, ¡saz!, pasarse las luces rojas... (2013, p. 254)

Lucrecia también es descrita en distintas etapas de su vida. La imagen que tienen de ella es la de una mujer seria, que ahora está en una relación y a la que no se imaginan involucrándose con un hombre casado. Pero, gracias a la reconstrucción de los hechos, se descubrirá que ella no siempre fue así. Esta información saldrá a la luz en la dinámica más metateatral de toda la obra, cuando los personajes decidan entrar en una especie de juego de roles, y actúen de Conrado y Lucrecia de forma intercalada.

HAYDEE: No. Entre que chillan y esto que es medio complicado... Ya sé. ¿Por qué no hago yo de Lucrecia y uno de ustedes hace de Conrado y lo leemos como si fuera de verdad?

HORACIO: ¿Se acuerdan que les dije? Ya. Yo soy Conrado. Lee, China.

HAYDEE: "Pero yo, antes, no era así." No, no, no; aguanta, aguanta. "Pero yo, antes, no era así." ¿Así está bien?

MANUEL: Despega no más; arriba, estabilizas.

HAYDEE: "Pero yo, antes, no era así."

HORACIO: "Antes no eras ¿cómo?"

HAYDEE: "Así como no has dejado de refregarme."

HORACIO: "¿Qué dije yo? ¿Cuándo?"

HAYDEE: "Todo el día, toda la noche. Dos semanas. Así: retraída, cortante, distante. Todo eso. Yo, antes, no era así, de verdad." (2013, p. 258)

En esta interacción, Horacio y Haydee leen un diálogo que se supone se ha dado entre Conrado y Lucrecia en donde ella le confiesa que antes era diferente. Incluso dirá que antes era el alma de las fiestas, una persona muy activa, pero que sucedió algo que hizo que todo cambiará. Los personajes de la obra no tienen mucha más información; este es un diálogo incompleto al que han logrado acceder casi de la misma forma que con el poema.

HORACIO: No. Bueno, sí. Hay un poema de Conrado que, por lo menos yo, sospecho que involucra a Lucrecia. Ya van a ver, van a ver. Manuel le puso "La célula madre". Y otra cosa, China: cuando se va quedando así como dormido, Conrado delira algo como una conversación entre un pata y una hembrita. Al principio, creíamos que eran puras huevadas, pero a Manuel se le ocurrió apuntar todo y es una conversación. El pobre se acurruca, se mece y se pone a imitar la voz de un hombre y una mujer. Y, en eso sí, todos estamos de acuerdo: es Lucrecia; son ellos dos. Todos. (2013, p. 248)

Es interesante detenernos a analizar cómo es que los amigos, puntualmente Manuel, han conseguido hacerse de esta información. El afán por descubrir lo que ha sucedido —o las ansias de chisme— han llevado a que tomen nota de los delirios de Conrado al punto de identificar un diálogo casi teatral en ellos, el cual servirá luego de guion e insumo para complementar la historia. Lamentablemente para los amigos, toda su búsqueda es en vano porque llegan a una conclusión no deseada. Al descubrir la verdad, parecen arrepentirse de haberla buscado y cambian rápidamente de tema. Manuel y Martín, personajes que por momentos parecen intercambiables, son los primeros en dejar la escena. Horacio y Haydee se quedan pensando en que deberían buscar una versión de los hechos que satisfaga mejor sus necesidades.

Estas reacciones nos dicen mucho sobre los actantes, quienes se construyen de forma clara en

escena con sus actos. Pero, como si las acciones no fueran suficientes, también habrá diálogos dedicados a definirse ellos mismos. Los diálogos nos darán datos de cómo deben verse o comportarse estos personajes.

HORACIO: Hola. Ya se conocen, ¿no? Haydee; Martín, Manuel.

HAYDEE: Cómo no me voy a acordar, si por años se aparecían los jueves, ahí paradotes los dos...

HORACIO: Al revés, perdón. Manuel, Martín (2013, p. 250)

Constantemente nos darán a entender que Manuel y Martín se confunden entre sí. Incluso Haydee, luego de un arrebató, besa a Martín, pero lo llama Manuel. A lo largo de casi todo el texto los dos amigos se sienten como una unidad, a pesar de que uno se muestra más responsable que el otro. Esta noción se ve confirmada casi al final de la obra cuando entre borracheras confiesan sus frustraciones e incluso se besan de forma apasionada. Un caso muy diferente se da con Horacio, quien con sus acciones se caracteriza de forma más clara e incluso es complementada discursivamente:

HAYDEE: Es que dicen que el mismísimo doctor Luciano dijo: "Con los cojones de ese chico y unos años menos, yo habría hecho lo mismo." Y menos mal, porque el pobre Horacio vive con tres tías viejísimas que lo criaron y es su único sustento. Como fotógrafo, dónde iba a conseguir algo mejor que El Comercio; él ya tiene como cuarenta años. Nadie lo quería en su unidad. Por suerte, Conrado lo adoptó y se lo llevó a que tome fotos de estrellas y bichitos... Así: "Te deseo, te deseo"; y que era la mujer más exitosa que había conocido. A mí me hacen eso y yo mato. (2013, p. 265)

Comentarios como estos nos dicen mucho no solo de Horacio, sino también de sus amigos. Ellos han esperado que él esté ausente para emitir juicios de valor que ayudan a que sepamos más de su vida, pero también confirmemos ese afán de chisme presente en todo momento.

HORACIO: No me digas que... Mira, Martín, la China es buenísima gente; yo la quiero un montón. Pero, cada vez que hable de novios internacionales... Este último es un gringo, pero ya han pasado un francés, un australiano... Una vez, había unos marroquíes millonarios que se peleaban por ella. El último, antes del famoso Desmond o Dessy, era un supuesto argentino. (2013, p. 277)

Ninguno de los personajes se escapará de la dinámica de hablar a las espaldas. A pesar de que tampoco existe mucho inconveniente en emitir un discurso de forma presencial, se nos darán muchos datos sobre los personajes cuando no estén en escena. De esta forma podemos comprender mejor la historia. Por otro lado, todo lo que comentan los personajes de sus

coprotagonistas es de suma importancia como estrategia de representación escénica. A pesar de que Manuel, Haydee, Martín y Horacio sí aparecen en escena y no son presencias ausentes como Conrado y Lucrecia, la mayor parte de su esencia se construye discursivamente, ya que la acotación inicial vuelve a ser muy escasa:

Personajes:

HAYDEE: cercana a los 30 años de edad

HORACIO: cercano a los 40 años de edad

"LAURA": cercana a los 20 años de edad

MANUEL: cercano a los 30 años de edad

MARTÍN: cercano a los 30 años de edad (2013, p. 245)

Bushby solo acota la edad, en la indicación inicial; no nos ofrece datos que serán revelados en el texto. Por ejemplo, Haydee es morena y de pechos grandes, mientras que “Laura” es de pelo claro y agraciada. Una potencial representación requiere tener en cuenta estas características que no han sido acotadas, pero que el autor ha logrado introducir en los mismos discursos. Esto sucederá no solo con las apariencias, sino también con las acciones que lleven a cabo los personajes. Es posible afirmar, entonces, que no solo los personajes ausentes presentes se construyen a partir de la diégesis, sino también los actantes, lo que confirma el uso de la ERE que alude a personajes.

Por otro lado, aunque en menor medida, en este texto también se construyen espacios y tiempos a partir del discurso. El espacio en el que ocurren los hechos en tiempo real queda aclarado desde la acotación inicial:

Escenario: Hay una mesa y sillas típicas de cervecería. Hay también dos sombras o figuras oscuras (una masculina, una femenina) que, con sus movimientos y gestos, desarrollan o contradicen, rememoran o anticipan aquello de lo que se habla.

Es una noche de enero de 1996 en una cervecería limeña. (2013, p. 245)

Se indica que la mesa y las sillas deben evocar una cervecería, locación que será confirmada una y otra vez en la interacción entre personajes. Es importante detenernos en la segunda parte de esta acotación. Bushby plantea que deben aparecer dos sombras que interactúen con lo que se explica en escena. De esta forma, el autor propone una sutil evocación en un plano distinto al de la acción de Conrado y Lucrecia. Con dicha indicación –que puede ser fácilmente ignorada por un director de escena– el autor busca que se mezclen los tiempos de la historia, lo que pone en mayor evidencia los dos niveles de realidad: los amigos reunidos en el bar y los recuerdos que van armando la historia.

Los hechos vistos en escena se dan de forma aristotélica, de manera lineal, pero hay diversos

saltos temporales en lo que se narra. En un potencial montaje, lo que se ve en escena ha de durar lo mismo que duran los hechos representados. El tiempo de la representación es el mismo tiempo de la acción en escena. Lo que escapa enormemente de esta unidad temporal es la historia de Conrado y Lucrecia. De hecho, parte de la búsqueda de verdad en la que se hallan los amigos incluye saber cuándo se dio la supuesta relación entre los personajes ausentes. Estos tiempos –que incluyen sus respectivos espacios– se construirán dentro de la narración y de las diversas interacciones de los personajes.

"LAURA": ¿Estos dos amigos son los mismos del poema? Porque me hacen acordar mucho a una pareja que venía por aquí. Los dos del récord.

MANUEL: ¿Qué récord?

"LAURA": Las treinta y dos horas con veintinueve. Nunca más aparecieron. Habían venido todos los días, dos semanas. Se quedaban hablando así. Se agarraban las manos y se contemplaban sin pestañear. Venían a cualquier hora. Dejaban todo lleno de arena, hasta que un día un conocido los vio y se acercó. Los tres parecían nerviosos; pensé que se iban a ir a los golpes. El conocido se fue y ellos se fueron después.

MARTÍN: Fecha.

"LAURA": Segunda quincena de octubre. El día del récord era feriado; primero de noviembre; 4 y 25 de la madrugada.

MANUEL: ¿Podrías describirnos a esos dos?

"LAURA": Él era alto y ansioso. Ella se parecía a la señora, pero era más baja, más natural, más descuidada, más delgada, más espontánea... (2013, p. 262)

Esta intervención de “Laura” es el pago de la apuesta que citamos líneas arriba. La mesera comenta acerca de una pareja que resultan ser Conrado y Lucrecia. Al momento de confirmar los hechos, nos dará una clara señal del tiempo de la historia que sucede en el segundo nivel. El espacio de esa historia es el que deberíamos estar viendo en escena, por lo que no es necesario entrar en mayores detalles sobre este. Sin embargo, a lo largo de la narración sí se mencionarán distintos lugares relevantes, como la oficina de El Comercio, una playa, la casa de Conrado, entre otros. Pero estos lugares serán descritos de forma sutil cuando se traigan al presente recuerdos específicos:

HAYDEE: Esa vez, le tocaba justo a Lulú poner la casa. Fue donde su madrina. Y menos mal, porque la tía tiene terraza y siempre hacemos anticuchada y la cosa termina en gran bailongo. Fue el último año de Cucho Larrea. Pobre. Estaba más insoportable que nunca. También, con el problemón que tenía encima... ¡Ya me acordé de otra cosa!

MANUEL: Suelta.

HAYDEE: Estábamos todos bailando la Macarena... Conrado estaba feliz. Hablaba hasta por los codos. Hasta al pobre Cucho Larrea lo dejaba mal parado. Asumió la preparación de la parrillada. Y me acuerdo que Cucho venía con unas pajitas y hojas, y las metía al carbón. Hasta que Conrado dijo, así, para que escuchen todos: "O me amarran a esta bestia o no salen los chorizos". Todos se mataron de risa, vengándose. Cobardes. Cucho empezó a chupar más... (2013, p. 255)

La sutil descripción del espacio aparece acompañada de datos que construyen también a los personajes. Si bien la intervención de Haydee nos ofrece información del espacio físico en el que se encuentran, lo que más interesa es cómo se construyen los espacios psicológicos. Dichos espacios no solo se construirán en el segundo nivel de realidad –la historia de Conrado y Lucrecia–, sino también en el tiempo real de los amigos del bar. Gracias al subtexto, a lo dicho y no dicho, pero sobre todo a la relación que se da entre los personajes y las diversas formas de hablar, es que se crearán las distintas atmósferas a lo largo de la obra, recurso importante para poder mantener la atención de un virtual espectador por los hechos que sí suceden frente a sus ojos.

Además de los recursos y la forma, Bushby en esta obra despliega diversos temas –algunos de ellos recurrentes de su dramaturgia– que tienden a ser universales a pesar de constituirse en un contexto tan específico como esa “noche de enero de 1996 en una cervecería limeña”. El primer gran tema que sale a la luz desde las primeras líneas son las ansias de chisme, de saber más sobre la vida de otro y la importancia que se otorga a una dinámica tan popular como concebir posibles realidades para responder a la curiosidad. Al respecto, Ubilluz, en su prólogo a uno de los libros del autor, plantea que

en *Conrado y Lucrecia*, el discurso popular es igualmente dignificado. Los personajes de esta obra se reúnen en un bar a fin de descubrir qué sucedió realmente entre Lucrecia y Conrado. Ellos suponen que el descubrimiento de esta verdad les permitirá ayudar a Conrado, a quien la supuesta relación-ruptura con Lucrecia ha afectado de tal manera que ha perdido la coherencia en el habla y no atina sino emitir frases sueltas, aparentemente exentas de sentido. Se piensa comúnmente que -en tanto discurso popular- el chisme distorsiona la realidad, ya sea exagerándola o simplemente trastocándola. Pero en esta obra los chismosos parten de la distorsión (la fragmentación) del discurso de Conrado para arribar a la realidad verdadera. De las frases inconexas de este último, sus amigos intentan reconstruir los acontecimientos reales que lo condujeron a su estado calamitoso. Así como el analista ante las palabras del paciente recostado en el diván, aquí el chisme se aboca a la interpretación de un discurso distorsionado para extraer una verdad oculta. Por otra parte, si en la típica sesión de chismes los participantes

tienden a buscar el hecho sexual detrás de la etiqueta social, en esta obra las frases de Conrado son explícitamente obscenas mientras que sus amigos las usan para descubrir un hecho que sorprendentemente se aleja del plano sexual. (2008, p. 12)

Todo el conflicto gira en torno a hipótesis surgidas de divagaciones; no existen certezas absolutas, por lo que el final puede ser abierto tal y como lo propone Bushby, ya que el chisme no perderá su calidad de chisme. Solo Conrado o Lucrecia podrían poner final a esta “investigación”, pero su ausencia lo hace imposible; por ello, el juego entre los otros personajes funciona hasta que se encuentran con una aparente verdad que escapa del matiz sexual con el que han estado fantaseando.

Por otro lado, no podía faltar el componente erótico sexual tan presente en la dramaturgia bushbiana. Esta obra tiene una gran carga de erotismo desde la poesía hasta los hechos que se dan en tiempo real, pasando por la mayoría de los recuerdos que traen a la mesa los personajes. Se ve por momento que, según las circunstancias, hay un tabú detrás de lo sexual (se sorprenden al pensar en Lucrecia como un ser sexualizado y Horacio toma de manera extraña la homosexualidad de sus compañeros), pero, por otro lado, los personajes hablan de sexo de forma muy abierta y esto se ve representado sobre todo en el personaje de Haydee. Casi todas las mujeres que aparecen en la obra serán presentadas en relación con su sexualidad. Incluso la mesera, a la que deciden llamar “Laura” por recordarles a otra mujer (objeto del deseo de Horacio) y la simplifican, a pesar de demostrar más inteligencia que los propios amigos a la hora de descubrir el misterio.

El uso del lenguaje está ligado a este último punto. No solo nos enfrentamos a un uso del lenguaje poético casi a lo largo de toda la obra, sino que los personajes tendrán sus propios usos idiomáticos, coloquialismos y se referirán constantemente a maneras eruditas de hablar por parte de Conrado, por lo que el lenguaje usado a lo largo de toda la obra será variado y muy peculiar.

Pero es posible que el aspecto más notable de *Conrado y Lucrecia* sea la crítica poética que esconde detrás: la posibilidad de que un solo texto lírico contenga un sinnúmero de interpretaciones, todas tan válidas como erróneas. La poesía desempeña un rol casi protagónico a lo largo de la historia. Esta obra es casi una clase de interpretación poética; desde la recitación perfecta hasta el análisis.

MARTÍN: Oiga, Laura, ¿cómo se puede acordar de todo? ¿No me va a decir que...

"LAURA": Soy agua. Tú eres ácido y aceite  
de palma. Tibia. Y tibia es cada yema  
que agito. ¡Y tanto cálculo me quema!

Películas... Y helado es tu deleite,  
color de miel y amargo. Cinco hinojos  
se muelen; muerden, muerden... Y esa nube  
blancuzca nos consume, ensucia y sube.  
Te meto el pie. Lo quito. ¡Cielos rojos!  
¡Tu púlpito y mi pulpa! ¡Qué distinto!  
Ciudad... Sabana... La otra fuma y fuma,  
y la otra besa, ácida, la espuma.  
¡El cuarto y el segundo, y rompo el quinto!  
¡El un-dos-tres! Ya es ámbar... Son eternas  
mis aguas en tus cuatro entrepiernas. (2013, p. 253)

“Laura” ha podido aprenderse el poema con solo escucharlo una vez y es capaz de recitarlo completamente, lo que ayudará a los cuatro amigos a tener otra visión de los versos ahora que la mesera los recita. Pero ella no solo se limitará a recitarlo; será quien ofrezca las interpretaciones más precisas de los complejos versos. Logrará hacer estas interpretaciones rápidamente, a la vez que entrega bebidas y se acerca a las mesas, mientras que los cuatro amigos se demorarán más en el análisis.

HORACIO: Y yo creo que... Aunque yo había pensado... Aquí está. Escuchen. Les leo. "Llama la atención la frase "tus cuatro entrepiernas", no sólo por su privilegiada posición al final sino por la extrañeza con respecto al "tú" del poema: tiene cuatro entrepiernas. Sin embargo, una mirada menos superficial lleva a considerar que se trata de una figura que destaca la multiplicación del placer que este "tú" causa en el "yo". La entrepierna es, por antonomasia, el núcleo del placer sensorial. Decir que alguien tiene no una sino cuatro entrepiernas significaría que el placer gozado o transmitido por ese "tú" es inmenso, es cuadruplicado. Esta impresión se refuerza por la lectura de la totalidad del verso, "mis aguas en tus cuatro entrepiernas". El "yo" nos ataca, desde el inicio del conjunto, con la noticia "Soy agua" y nos despide ahora con la referencia a la multiplicación de estas aguas y la cuadruplicación de sus placeres." (2013, p. 252)

Así como Horacio plantea esta interpretación de “La célula madre”, luego se darán otras. Incluso se llegará a pensar que la voz poética no coincide con Conrado sino con Lucrecia, por lo que el poema cobra un sentido completamente distinto. Y, a pesar de que por momentos se menosprecie este poema, el texto lírico es necesario para seguir alimentando su búsqueda de información. Lo que comprueba la gran relación que se da entre la realidad y el arte; sin querer, los amigos confirman que la obra de Conrado es un reflejo de su vida real. A su vez, con tal estrategia, Bushby también nos ofrece un mensaje más amplio en el que hace dialogar a la

literatura con la realidad. Al respecto, Stephanie Rohner comenta que

Conrado y Lucrecia son nombres que nos remiten a *La fingida Arcadia*, de Tirso de Molina que, a su vez, dialoga con la obra de Lope de Vega titulada *Lo fingido verdadero*. Ambos textos, al igual que la obra de Bushby, ponen en evidencia el contraste y la dependencia entre la ficción y la realidad. Solo es posible, en esta obra, reconstruir la realidad a partir de la fragmentariedad de la ficción: el poema, el monólogo casi incomprensible de Conrado y los chismes que rodean y vinculan a todos los miembros de una oficina. (2009)

En resumen, tenemos a cuatro amigos que, entre bebidas y distracciones, nos contarán una extraña relación que se ha dado entre Conrado y Lucrecia mientras trabajan en el diario El Comercio. Esta conversación hará que la mayoría de personajes se construya discursivamente (por ejemplo, Conrado, gracias a esto sabremos cómo era antes y cómo se encuentra ahora: desvariando), así como los espacios. Cada dato que Horacio, Haydee, Martín, Manuel e incluso “Laura” darán será como una pieza del rompecabezas que busca armar la historia detrás del misterio de Conrado y Lucrecia. Consideramos que lo más valioso de este texto es la manera en que se configuran las diversas estrategias de representación escénica –al menos se observa un claro uso de tres de ellas– y que hacen muy factible e incluso práctico un potencial montaje. El hecho de que la historia marco se presente de forma aristotélica simplifica la representación, pero les impone un reto a los actores, que deberán ser constructores de universos.

### **9.9. 1975 (2010)**

Si bien muchas de las obras de Bushby dan un peso importante a sucesos históricos, es probable que *1975* sea la que haga mayor uso de este recurso para construir su propia historia. El título en sí mismo no sugiere mucho más que un año, aunque un solo año puede sugerir un sinfín de cosas. El autor resume su obra diciendo que trata de “dos ancianos frustrados que rememoran y recrean un pasado lleno de pasión y lucha por sus ideales” (Bushby, 2019). Nos enfrentamos nuevamente a un resumen de la obra que incluye una formación verbal –que hemos subrayado– que sugiere más de un nivel de realidad y que pone el peso de la importancia de la historia en lo que será recordado. Por ello, esta obra está incluida en esta primera categoría. A pesar de que sí sucede una acción relativamente lineal en escena, la verdadera historia que nos importa es la que se construirá a través del discurso y la narración/performance de los recuerdos.

A pesar de que el autor, al resumir este texto, se centre en el sentir y la acción de dos ancianos, la obra realmente tiene cinco personajes que a fin de cuentas representan solo cuatro individuos diferentes. Nos enfrentaremos a una serie de saltos temporales y presentación de hechos de

manera anacrónica que parecen estar centrados en la concepción de Rossie que se dio en febrero de 1975. Esto servirá como excusa para informar sobre muchos eventos históricos importantes o anecdóticos sucedidos ese año, además de manifestar la importancia de la revolución a la que los protagonistas pertenecían en su juventud. Sánchez-Piérola propone un resumen más completo de las tramas que se dan en escena en su prólogo a la publicación de esta obra:

Y, en 1975, tenemos el romance telefónico entre Nando y Rita, en el que la que habla no es Rita sino su amiga Rossie (sin que Rita lo sepa). Al cambiar el mundo de Rita, Rossie también está cambiando su mundo. Por otro lado, tenemos las intervenciones de Rossie en el intento de ubicar el momento de la concepción de la hija de la pareja dentro del momento histórico mundial. Acá se le da una especie de valor histórico a un hecho tan intrascendente como puede ser tener sexo en un parque. Los acontecimientos personales adquieren así una nueva dimensión frente a lo social, y empezamos a ver el mundo de otro modo. Encontramos, entonces, una constante interacción entre los individuos y su mundo, en que, frente a los límites que el mundo les presenta, los individuos contestan reelaborándolo y reconfigurándolo para poder actuar en él. (2013, p. 25)

*1975* es un texto que hace uso tanto de la narración como de la acción en escena, pero la primera estrategia prima, ya que casi la totalidad de la acción se desprende de la narración que construyen todos los personajes y que enuncia de forma directa el personaje de Rossie. Para lograr lo dicho anteriormente, el autor a propósito recurrirá a diversas estrategias de representación escénica que mencionará desde la acotación inicial y en otras tantas a lo largo de todo el texto que casi rozan un formato narrativo. Este carácter narrativo presente en la acotación misma nos lleva a pensar que Bushby se mueve en un límite muy borroso entre ser el dramaturgo y pretender dirigir desde el texto. A pesar de que, como veremos más adelante, el discurso mismo propone ERE, esta obra será uno de los casos en los que el autor buscará marcar la potencial espectacularidad desde una herramienta más convencional: las indicaciones escénicas.

(Ferdinando y Margarita toman dos fusiles de juguete que tienen bajo la mesa, se levantan y hacen como si estuvieran en un combate en la selva, con una energía que contrasta con su apariencia y su anterior desgano.)

FERDINANDO (joven): ¡Un portugués!

MARGARITA (joven): ¡Pum, pum, pum! Ganamos...

(Ambos hacen como si dispararan. Después de cada "ráfaga", Ferdinando y Margarita actúan como si hicieran un avance y se ocultan tras la mesa, las plantas o la radiola.)

FERDINANDO (joven): ¡Un portugués!

MARGARITA (joven): ¡Pum, pum, pum! Ganamos...

(Vuelven a "disparar" y a realizar el "avance". Rossie saca un revólver de sus ropas. Se mete el cañón a la boca. Parece que va a disparar; pero empieza a chupar el cañón con creciente placer; cae al piso chupando el revólver; de cuando en cuando, murmura "Johnny". Todo mientras Nando golpea el aire y el piso con el palo, y Rita -ya semidesnuda y totalmente fuera de sí- grita alrededor.) (2013, p. 404)

Por ejemplo, en el fragmento anterior podemos observar cómo la mayor parte de los hechos se nos ofrece gracias a la acotación, incluso la que marca la forma de hablar de los personajes –al mencionar “joven”–, hay poco diálogo y gracias a lo indicado el lector –mas no el receptor de un montaje– es capaz de entender el rumbo de los hechos. Aún así, defendemos la idea de que esta obra está plagada de ERE, porque más adelante en el texto veremos cómo es que muchos de los datos o imágenes acotadas se verán confirmados o complementados de forma discursiva, lo que será relevante para la acción. Es decir, la sola acotación no alcanza su valor máximo independiente del texto global de la obra.

Los cinco personajes presentes en el texto aportarán en la construcción de la historia evocada, pero esta labor caerá principalmente en el personaje de Rossie, quien será un claro ejemplo de narrador contextualizador. Ella pertenece a los dos niveles diegéticos que estamos presenciando. Automáticamente después de la presentación de los *dramatis personae*. Bushby nos dice que “Rossie, en el presente de las acciones (año 2010), es hija de Ferdinando y Margarita. En 1975, es una amiga de Rita” (p. 389). Esta indicación ya nos da suficiente información sobre el personaje de Rossie para comprobar su complejidad no solo por su historia personal, sino también por su construcción teatral. Es un personaje narrador, de clara influencia brechtiana, que se pasará casi toda la obra hablando directamente al público como si estuviera comentando una serie de sucesos o develando un misterio poco a poco para los receptores. Sin necesidad de recurrir a carteles, la mayoría de los parlamentos de Rossie se alinean con lo que Brecht propone en su *Pequeño Órganon* en el punto 67 (1972):

Con el fin de evitar que el público se introduzca en la fábula como en un río, para dejarse arrastrar a la merced de la corriente, deben estar de tal manera concatenados los hechos, que se noten en seguida las junturas. Los acontecimientos no debieran sucederse inadvertidamente, sino que debe poderse intervenir por entre ellos mediante la facultad de juzgar.

Las intervenciones narrativas de Rosie serán variadas, pero todas se configuran como un discurso casi objetivo de los hechos que se mezclan con sucesos que se han dado en la vida real. Además, es gracias al discurso de dicho personaje que podremos entender acontecimientos que se han dado o confirmar aquellas situaciones que han sido sugeridas.

ROSSIE (al público): Andahuaylas, 1 de noviembre: día del parto. – Fue hallada muerta, en la habitación de un hostel, una mujer de aproximadamente cuarenta años de edad. La infortunada se dio un disparo en la boca con un revólver calibre veintidós. Se ignora las causas que la indujeron a... ¡¿Cuarenta?! Mierda... (2013, p. 423)

En una acotación anterior se indicó que Rossie debía jugar con un revólver y llevarlo a su boca, clara imagen de un intento de suicidio que se ve interrumpido. La información que nos ofrece Rossie en este fragmento es el pago de la apuesta hecha en la acotación. Veremos cómo el personaje intenta contar esta noticia de forma objetiva; sin embargo, se ve afectada por los datos que expone, como decir que es una mujer de aproximadamente cuarenta años.

Por otro lado, la función de narrador que recae sobre Rossie se verá acompañada de una serie de acotaciones que indican presencia del recurso audiovisual. El autor indicará que se proyecten diversas imágenes, entre ellas las de eventos históricos reales que dan contexto al recuerdo; esto acercará un poco la potencial construcción del montaje con la estética del Teatro Documento. Y hacemos hincapié en que solo aprovecha la estética o los recursos de este tipo de teatro, porque la definición de esta forma teatral, según Pavis, implica “que en su texto solo utiliza documentos y fuentes auténticas, seleccionados y ‘montados’ en función de la tesis sociopolítica del dramaturgo” (1996, p. 451). Lo que hace Bushby en *1975* es proponer una ficción enmarcada de una forma muy precisa en eventos reales, pero finalmente la historia central no es real. Esta mezcla de recursos le permite al autor emitir un discurso relativamente velado del contexto a través de la experiencia de sus personajes ficticios.

Además, otra herramienta que facilitará la narración enmarcada por el discurso de Rossie será el desdoblamiento que los actores se ven obligados a hacer. Nos daremos cuenta de que Ferninando y Nando son la misma persona en épocas distintas, así como Margarita y Rita. Además, los personajes ancianos por momentos deben evocar recuerdos y decirlos con voces juveniles como si estuvieran mezclando las realidades o queriendo componer los recuerdos. Este juego de roles, sumado a la ruptura de la cuarta pared cuando Rossie se dirige directamente al público, otorga diversos niveles de realidad al relato y hace a la obra metateatral. Rossie se moverá dentro de estas realidades actuando como la Rossie hija y la Rossie amiga, y por momentos se confundirán, así como las mismas realidades que se darán en paralelo en más de una ocasión. Incluso se proyectará una filmación de Rossie que reaccionará a lo que los personajes hagan en escena en tiempo real, recurso que subraya más las coincidencias estéticas que tiene esta obra no solo con el teatro brechtiano, sino también, en cierto modo, con el posdramático. La conciencia de la enunciación presente en toda la obra es propia de esta tendencia.

Desde la gran acotación inicial Bushby propone diversas rupturas, principalmente la de la cuarta pared al indicar sobre Rossie que “cuando da las "noticias" al público, lo hace como si, indirectamente, comentara los sucesos entre Ferdinando y Margarita, entre Nando y Rita” (2013, p. 389). La obra desde un inicio propone la artificialidad de lo que muestra a partir del distanciamiento. Claramente no nos vamos a enfrentar a un espectáculo mimético, todo lo contrario. Pero es justamente esta indicación que marca distancia la que provoca que se dé una dinámica muy clara entre actantes y espectadores. El receptor de esta obra –sobre todo a modo de público de un montaje– será claramente un espectador dramatizado. Quien lee u observa esta obra es el narrario directo del discurso de Rossie, el cual se mueve entre el *monólogo constructor* y el *monólogo narrativo* según la conveniencia.

ROSSIE (al público): Nueva York, 1 de enero: cinco semanas antes de la concepción.- Voceros de los Testigos de Jehová advirtieron, en su sede de Brooklyn, que indefectiblemente la gran batalla del Armagedón, la atadura de Satanás y el Fin del Mundo ocurrirán durante el presente año de 1975 al cumplirse seis mil años de la existencia humana en la tierra.

(Se empiezan a escuchar ruidos como de un gran tumulto callejero.)

ROSSIE (al público): Informaron, asimismo, que millones de sus seguidores alrededor del planeta venden y regalan sus propiedades, y destruyen sus documentos, en preparación para los últimos días antes de la segunda venida de Cristo. (2013, p. 390)

En el ejemplo anterior, la mujer se encarga de facilitar una serie de datos para construir el universo temporal que nos interesa: todo lo que sucede en 1975. A su vez, sobre el mismo personaje recaerá la función de narrar ciertos eventos que pueden o no haberse dado frente a nuestros ojos.

ROSSIE (en la filmación): ¿Vio? Loco. Le cuento. El otro día, pregunté: ¿Hay más pan? Y mi papá empezó con que, si ésta sigue tragando así, se va a quedar hecha una cerda. Y mi mamá: Deja en paz a tu hija, Ferdinando. Y mi papá: No va a conseguir otro marido y se nos queda para toda la vida. Y mi mamá: Y va a seguir dejando el puntito cuando apaga el televisor. Toda la luminosidad, toda, se concentra en un solo punto y eso malogra la pantalla, a la larga. ¡Que boten ese televisor! ¿No es cierto, compañero? No. Locos. Ni los buenos días les doy por que empieza el lío del siglo. Del milenio. (2013, p. 408)

Con la narración de una breve anécdota, Rossie logra ofrecer una mirada más cercana de los hechos que le suceden a los actantes. La forma en que narra es más subjetiva que la forma en la que construye a través de sus monólogos. La sutil diferencia en la forma de enunciación nos ayudará no solo a comprender los tiempos en los que se va dando la narración, sino también a

identificar qué Rossie es la que nos está hablando.

La cantidad de herramientas escénicas que Bushby propone en este texto de forma directa hace que no existan grandes presencias ausentes. De hecho, todos los personajes importantes aparecen en escena. La narratividad presente en el discurso de los personajes le servirá a un espectador que no conoce la acotación para entender que, por ejemplo, Margarita y Rita son la misma persona en épocas distintas de su vida. Gracias a la presentación de los *dramatis personae* y a diversas indicaciones escénicas, el lector no tiene duda de estas conexiones:

Personajes:

FERDINANDO: 60 años de edad, pero, por su estado de deterioro y descuido, parece mayor. Viste bata y pantuflas.

MARGARITA: 60 años de edad, pero, por su estado de deterioro y descuido, parece mayor. Viste bata y pantuflas.

ROSSIE: 35 años de edad. Subida de peso.

NANDO: 25 años de edad. Viste a la moda de los años setenta.

RITA: 25 años de edad. Viste a la moda de los años setenta.

Ferdinando y Margarita hablan, según las indicaciones, a veces, con voz de "jóvenes", y, a veces, con voz de "viejos". Rossie, en el presente de las acciones (año 2010), es hija de Ferdinando y Margarita. En 1975, es una amiga de Rita. (2013, p. 389)

Bushby propone en esta acotación más datos que los que suelen tener sus obras. Incluso da una indicación de dirección de actores al referirse a la voz de los personajes y cómo esta debe marcar los cambios temporales. Veremos cómo, por un lado, se duplican actor y, por otro, se economizan. Esta propuesta encierra una gran espectacularidad, que no es gratuita, encierra parte del tema que quiere exponer sobre cómo algunas personas son diferentes en distintos momentos de su vida, mientras que con otras la historia puede repetirse. Sánchez-Piérola resume de forma muy precisa cómo es que funciona esta estrategia:

*1975* es una obra para dos actores y tres actrices. Ellos representarán a cuatro personajes: Ferdinando, Margarita, Rossie (la amiga de Margarita) y la otra Rossie (la hija de Margarita). También aparecerá el personaje del general Velasco. En esta obra, se vuelve a usar la técnica del sincretismo, en que dos actores representan un mismo personaje, tal el caso de Ferdinando y Margarita, quienes son representados por diferentes actores a los 60 años y a los 25 años, en que se les nombra como Nando y Rita. Incluso, siendo así, a los actores que representan a los personajes de viejos se les pide que utilicen la voz de "jóvenes" en determinados momentos. No contento con esto, el autor usa la técnica contraria (desmultiplicación) con la última actriz, que deberá representar a dos personajes distintos (que, en este caso,

llevan el mismo nombre): una es la amiga de Margarita y la otra es su hija, llamada así en honor a esa amistad cercana (2013, p. 28)

En relación con la ERE que implica la configuración diegética de personajes a través del discurso, podemos encontrar en esta obra un recurso que ya ha sido usado varias veces por el autor: la autoconfiguración de la personalidad. Si bien no encontramos discursos relevantes que configuren a personajes ausentes, sí notaremos cómo los mismos personajes emiten juicios sobre ellos mismos que ayudan a configurar al personaje.

(Rossie toma un pan y empieza a untarle mantequilla y mermelada. Se ve, proyectada en la pared del fondo, una filmación de la cara de Rossie que le habla directamente a la cámara.)

ROSSIE (en la filmación): El puntito luminoso. El puntito... Disculpe. ¿Empezamos? Nombre: Rosa de los Ángeles Santos Vílchez. Edad: treinta y cinco años, compañero. Carnet número: cero veinticinco cuarenta tres. Divorciada. Separada. Pasalaqua. Atrasadísima, siempre atrasadísima. Disculpe la demora, compañero. Pero el puntito... Prenderlo. Apagarlo. Sólo me tomé un cafecito. Sólo uno. Sin pan. Sin azúcar. Se lo juro. Un poquito. Azúcar. Un pan. Dos... ¡Mierda! ¿Podemos empezar de nuevo? (2013, p. 407)

En este fragmento se apela al recurso ya mencionado de la proyección audiovisual, veremos entonces al mismo tiempo a una Rossie en escena y a otra en la pantalla. La Rossie proyectada hablará sobre ella misma y revelará datos esenciales para entender su accionar en el resto de la obra y, sobre todo, para poder distinguirla o compararla con la Rossie del pasado.

Recurrir al recurso audiovisual no es útil solo para mostrar momentos extradiegéticos de la historia o complementar aspectos de la construcción del personaje. Este recurso suele justificar su uso en la construcción de espacios, tanto físicos como psicológicos y *1975* no es la excepción, a pesar de contar con una de las descripciones de escenario más específicas.

Escenario:

A la izquierda (de los actores), una pequeña mesa con tres sillas alrededor. Sobre la mesa, una azucarera, café, panes, mermelada, mantequilla, cubiertos y vajilla. A la derecha, una vieja radiola y un pequeño televisor portátil blanco y negro. Al centro, hacia el fondo, una hilera de macetas con plantas y flores. Tras las macetas, una pared de color claro en la que se proyectarán algunas imágenes durante la representación: mientras no se indique algo distinto, aparecerán proyectadas en la pared (alternadamente y a criterio del director) fotos del soldado japonés Teruo Nakamura, de la actriz norteamericana Angelina Jolie y del futbolista peruano Hugo Sotil. (2013, p. 389)

Esta acotación escénica nos presenta un *collage* de escenarios sintetizados en el uso de unos cuantos elementos. Además, claramente refleja su virtualidad escénica al ofrecer licencias para el director. Tal construcción especial también servirá para construir la temporalidad que se verá fragmentada en la obra. Espacios y tiempo se encuentran estrechamente ligados en el desarrollo de esta obra que en tiempo real nos muestra a dos ancianos que, casi de forma ritual<sup>75</sup>, parecen evocar una y otra vez su pasado. Sánchez-Piérola también plantea una descripción muy precisa del recurso al decir que:

a lo largo de los dos actos de *1975*, Rossie (ya sea como la hija o como la amiga) establece el contrapunto principal, especialmente cuando narra los eventos mundiales y nacionales ocurridos durante ese año con relación a la concepción y gestación de la bebé. En cuanto a los juegos temporales, hay flashbacks en que Ferdinando y Margarita se representan a sí mismos de jóvenes (como cuando hablan por teléfono), otros en que Nando y Rita se encargan de representarlos, y paralelismos temporales cuando Rossie hija está siendo entrevistada para un puesto de trabajo (cuando aparece en video). Estructuralmente, se destaca, en esta obra, el contrapunto, que cumple la función de poner los hechos en perspectiva, tanto cuando Ferdinando y Margarita intervienen en medio de las conversaciones telefónicas como cuando Rossie informa sobre los hechos históricos. El verso no aparece en esta obra, pues, esta vez, lo que se requiere de los actores son cambios de voces para marcar los cambios de cronotopo. El sentido del ritmo en los diálogos compensa de algún modo la ausencia del ritmo que suele otorgar el verso a las obras. (2013, p. 32)

Los saltos temporales, específicamente las analepsis, irán configurando la acción de la que seremos testigos. A su vez, dichos saltos crearán niveles de realidad que estarán en constante contacto e incluso se llegan a mezclar.

(Ferdinando está sentado a la mesa leyendo un viejo periódico; pasa lentamente de una página a otra. Margarita pone platos y cubiertos en la mesa. Ambos se mueven con parsimonia y desgano. En eso, poco a poco, se empiezan a escuchar los excitados jadeos de Nando y Rita: éstos están tras las macetas, desnudos, semiocultos por las plantas, echados en el piso, acariciándose frenéticamente.)

RITA (con un gemido): Mi general... (Ferdinando mira por sobre el periódico.)

---

<sup>75</sup> El sutil matiz de lo ritual ya ofrece guiños de una configuración espacio temporal, nos sugiere que es posible que los ancianos se encuentren en un bucle de recuerdos que los somete a una existencia circular resaltada por el discurso de su hija. Es algo similar a la dinámica que se da en la obra *Dos viejos pánicos* de Virgilio Piñera (1968), con la salvedad de que esta última explota mucho más el carácter de lo absurdo.

FERDINANDO (joven): Impresiones, buenos días... ¿Aló? Impresiones... ¡Aló!  
¡¿Quién habla, carajo!?! (Ferdinando le da un golpe a la mesa e inspecciona  
alrededor. No parece notar la presencia de nadie.)

MARGARITA (vieja): ¡¿Qué más quieren?! (Margarita toma un plato, y, con un  
gesto de furia y frustración, lo arroja al piso.)

FERDINANDO (joven): ¡Oiga!

ROSSIE (desde fuera): ¡¿Otra vez?! ¡Ya pues, mami!

(Margarita, resignada, recoge los pedazos de loza del piso. Rossie entra. Mira a  
Margarita y a Ferdinando con lástima. Luego, ve a Nando y a Rita que se acarician  
tras las plantas; le sonrío al público.) (2013, p. 390)

El fragmento anterior corresponde al inicio de la obra. Desde aquí se marca la convención que propone que los niveles de realidad se mezclen creando a la vez distintos cronotopos ante la mirada del receptor. Esta simultaneidad temporal será una constante y veremos que no solo se configura proponiendo dos escenas en paralelo o intercaladas, sino también desde la enunciación de los ancianos personajes cuando evocan sus memorias e impostan juveniles voces.

Por otro lado, el recurso metateatral también estará presente en *1975* y servirá para configurar distintos cronotopos ajenos a la historia de Nando y Rita. Bushby propone que los mismos actores que hacen de la pareja cuando joven se muestren en escena representando al general Velasco y una enfermera. Este juego metateatral consigue que se rompan más los límites entre niveles diegéticos y se mezclen los sucesos que viven los protagonistas con la historia que está siendo narrada como marco contextual.

Finalmente, en esta obra, a pesar de no ser necesario recurrir al decorado verbal, sí se darán diálogos que confirmen los espacios en los que alguna de las escenas simultáneas se ha dado. Por ejemplo, cuando Rita dice “¡En un parque! ¡Con un desconocido! ¡Con este loco!” (2013, p. 391). De esta forma, discursivamente se reafirma el significado de la escenografía propuesta. En lo que concierne a los cambios temporales, también veremos discursos que nos ayuden a entender la relación de los personajes con el tiempo.

FERDINANDO (viejo): 1975...

MARGARITA (vieja): Para algunos fue el Fin del Mundo.

FERDINANDO (viejo): Para otros fue el Año Cero, cuando la historia empezó  
(2013, p. 393)

Una interacción de este tipo entre los protagonistas sirve para justificar el valor del título. Con la mención de un solo año en el título –*1975*– Bushby ha logrado condensar más de un universo diegético. Queda confirmado, entonces, el adecuado uso de ERE para crear espacios y tiempos.

Temáticamente la obra nos habla de muchas situaciones diferentes: política, cultura popular, fútbol, revolución, etc. Todos estos temas se irán mezclando en una amalgama de estímulos que servirá para revelar el origen de la concepción de Rossie: todo fue un plan de Rossie (amiga), quien ahora no puede confirmarlo porque está muerta. A pesar de esto, la unión de los datos y el manejo de lo que Booth llama la ironía dramática nos hace entender toda la magnitud de la historia a los receptores.

La sexualidad de los personajes femeninos, como en la mayoría de las obras de Bushby, tiene un gran protagonismo. Por un lado, está Rita como individuo sexual lleno de culpa, que luego del encuentro que muestra desde la primera escena con Nando se sentirá avergonzada y se recriminará por ello. Aquí vemos un claro juicio a la sexualidad de la mujer en los años setenta. Por otro lado, también se discute la sexualidad de su hija Rossie. Ella tiene un monólogo muy cargado de contenido sexual en el que no tiene reparos en presentarse como una mujer dueña de su sexualidad que no teme ser juzgada. Madre e hija son polos opuestos. Además, el final del texto muestra que la dinámica de recordar de los ancianos y de reproducir cómo fueron las supuestas llamadas entre estos en su juventud, que es como una especie de ritual, los lleva a una catarsis que termina en un sugerido acto sexual entre estos.

Es posible que, a pesar de que esta obra tenga una de las mayores cargas de estrategias de representación escénicas presentes desde el texto, debe ser un reto llevarla a escena justamente por lo que encierra. La gran cantidad de indicaciones y juegos temporales que se dan a la vez en escena sugiere un nivel de precisión milimétrico para un potencial montaje. Consideramos que esta obra ofrece una potencialidad escénica muy rica, pero a la vez compleja. *1975* no presenta la misma sutileza en el uso de estrategias como el resto de la dramaturgia de Bushby, quizá abusa de ellas o las hace muy evidentes. Puede que esta sea la razón por la que este sea uno de los textos que hasta el momento no se haya llevado a escena, a pesar de mostrar una clara narratividad e influencias de vanguardias que podrían ser objeto de un provechoso trabajo actoral.

\*\*\*\*

Las nueve obras que se han analizado hasta el momento se constituyen a partir de una clara diégesis discursiva, a pesar de que en más de un caso se dan acciones claras y oportunas en escena y en el tiempo real de la representación. Insistimos en catalogarla como todo es narración, ya que la acción central pertenece al universo de lo narrado. Una sencilla forma de confirmar esto es preguntarnos, al ver los títulos, ¿a qué historias hacen referencia? Siete de las nueve obras harán referencia directa, desde el título, al tema de la narración, mientras que dos de ellas –*Las Tocadas* y *Vergüenzas*– aluden a las consecuencias de lo relatado sobre los

actantes.

Como ya hemos mencionado antes en este estudio, Sanchis Sinisterra en *Dramaturgia de los textos narrativos* (2003, p. 26) nos habla, al contrario de lo que hacemos en este trabajo, de la potencialidad teatral de las narraciones. En determinado momento de su seminario, el autor explica que se pueden dar distintos tipos de “epicidad” a la hora de enfrentar un texto narrativo a una transformación teatral. Habla de “epicidad pura”, “narradores múltiples” y “narración dentro de la cuarta pared”. Traemos estos conceptos a colación porque se acercan bastante a nuestra clasificación en la que todo o parte de los textos son narración. Si quisiéramos buscar correspondencias, a pesar de que son conceptos que se aplican a la inversa, podríamos asegurar que la “epicidad pura” alude a textos como *Vergüenzas*, en los que nos enfrentamos a un espectáculo donde todo es narrado y no hay necesidad obligada de romper la cuarta pared o recurrir a elementos más allá de la voz. Por otro lado, “narradores múltiples” es una categoría que se puede aplicar a casi todos los textos de Bushby, ya que hace referencia a un hecho escénico que encierra a uno o más narradores que relatan la historia rompiendo la cuarta pared y que pueden intercalar estas rupturas con diálogos entre los personajes. Uno ejemplo muy claro de esto podemos encontrarlo en *1975* o en *Historia de un gol peruano*. Por último, cuando Sanchis Sinisterra habla de “narración dentro de la cuarta pared” se remite a un hecho escénico que postule a personajes contándoles historias a otros personajes. Este caso se ve claramente representando en una obra como *Conrado y Lucrecia*.

Nos pareció importante volver a mencionar esta teoría por encontrarla muy parecida a lo que nosotros proponemos. Si es que no optamos por utilizar los mismos conceptos propuestos por Sanchis Sinisterra, es porque estamos analizando textos concebidos propiamente como teatro, mientras que esta teoría se postuló para analizar textos narrativos llevados al teatro.

## **10. Parte es narración**

Quedan doce obras por analizar del corpus dramático de Bushby. Estas las hemos categorizado en este grupo porque presentan, de manera más marcada y con mayor protagonismo que las nueve obras antes mencionadas, más de una trama y, al menos una, es narrada directa o indirectamente, mientras que las otras sí se muestran como acción en tiempo real.

Dentro de esta categoría podemos encontrar diversos recursos escénicos y veremos dramaturgias que se apoyan enormemente en estrategias narrativas, mientras que otras recurren a ellas de manera más accesoria. Sea cual sea el caso, las doce obras presentan al menos una ERE de las que estamos estudiando. La organización del análisis de cada texto seguirá el mismo

modelo que se ha aplicado en las nueve obras anteriores –resumen de la trama, identificación de la narratividad, análisis de las ERE, mención de temas recurrentes– y el orden en el que se presenten los análisis seguirá la cronología de producción de las obras.

### 10.1. *La dama del laberinto* (1993)

Esta es una de las obras más enrevesadas del autor. Él la resume diciendo que “trata de la develación de un misterio que rodeaba a una casa colonial y a sus habitantes” (Bushby, 2019). Pero la develación de este misterio implica una serie de saltos temporales e historias dentro de otras. Se podría decir que todo lo que sucede en esta obra es narrado o al menos está en un segundo nivel discursivo. Pero la colocamos en esta categoría porque, a diferencia de los otros textos, lo narrado se nos muestra creando un sinfín de niveles y de historias que servirán para develar el misterio antes mencionado. Además, existe claramente una acción en tiempo real que guiará a las demás historias.

Si hacemos un resumen cronológico de los hechos, podemos decir que esta obra trata sobre la revelación del misterio que se esconde detrás de La Casa de las Ánimas. Una narradora –que desde el *dramatis personae* es nombrada “Narradora”– nos acompaña a lo largo de la obra, como si de un documental o programa de entrevistas se tratara, para contarnos cómo es que un tal Rómulo Roca se volvió loco por una casa, incluso escribió una obra de teatro sobre esta y, años después, se suicidó. Dicha *Narradora* logra ofrecernos otros datos de la casa: familias que la habitaron, posibles crímenes que sucedieron ahí, etc. Luego les dará la palabra a los hijos de Rómulo, y será Richard el que tenga el papel más importante, porque, aparentemente, entendió la locura de su padre y el mensaje que quiso darle, y logró develar el misterio detrás de la casa.

Esta obra se presenta desde la acotación inicial como claramente metateatral. Además, revivirá un elemento esencial de la narrativa al nombrar *Narradora* a uno de sus personajes más presentes: esto le otorga un claro cariz de relato al texto y, al mismo tiempo, rompe con la cuarta pared. A diferencia de los textos anteriores, acá lo narrado no debe dejarse a la imaginación del receptor, ya que las intervenciones de la *Narradora* serán interrumpidas por escenificaciones o ejemplificaciones de estas. Este recurso creará al menos tres niveles de realidad dentro de la obra: el que habita el público dramatizado, el de la historia evocada de Rómulo Roca, y el del texto teatral representando. Estos niveles se mezclarán constantemente creando la ilusión de que existen más dimensiones espacio temporales.

La cualidad narrativa de esta obra se da gracias a la constante reconstrucción de hechos del pasado que, además, son presentados de distintas formas. Lo que da como resultado intervenciones que presentan narración pura:

NARRADORA: Hacia mediados del siglo dieciocho, el apogeo del Virreinato del Perú era manifiesto en el esplendor de las iglesias, hospitales y casas solariegas de la ciudad de Lima, formidables ejemplos de la escuela arquitectónica del Barroco. Pronto, sin embargo, dos factores vendrían a cambiar, de súbito, la cara de la capital. La vertiginosa caída de los productos de las minas y obrajes forzaría a hacer las nuevas construcciones más y más austeras. La exuberancia ornamental del Barroco dio paso a los cánones del Rococó, más acordes, además, con los ideales de la Ilustración que llegaban desde Francia. Por otro lado, como si quisiera eliminar toda reliquia del pasado esplendor, el 28 de octubre de 1746, un gran terremoto sacudiría y destruiría más de las tres cuartas partes de la ciudad. Especial papel en la reconstrucción afrancesada de Lima tuvo el virrey Manuel de Amat y Juniet. El catalán, también conocido como el virrey-arquitecto, diseñó y emprendió personalmente la construcción de notables obras, entre las que destacan la iglesia del Corazón de Jesús y el locutorio de planta oval del antiguo Colegio de Santo Toribio. Amat trabajaba en estrecha colaboración con un singular personaje: el arquitecto Juan de la Roca, responsable de obras como la Quinta de la Presa y la Fortaleza del Real Felipe en el Callao. Juan de la Roca diseñó también una hermosa casa solariega en la entonces llamada calle de las Ánimas en el damero central. La casa se convertiría en su propio hogar y, años después, en el de su sobrino, Baltasar de la Roca y Yáñez, oidor de la Audiencia Real. Ya desde sus primeros años, la Casa de las Ánimas, era el asunto de dos extraños rumores. El primero -que resultó ser cierto- decía que Juan de la Roca, en su excentricidad, había hecho construir una intrincada red de pasajes y puertas entre los muros y en el subsuelo de la casa. El segundo rumor se refería a su sobrino Baltasar quien, contaban, había asesinado a su bella esposa, la criolla Hortensia Melgar de la Roca. Este rumor nunca fue confirmado. (2013, p. 72)

La *Narradora* tendrá a su cargo un gran monólogo en el que contextualizará los hechos y, de paso, construirá un relato extradiegético. Si bien la responsabilidad narrativa recae casi en su totalidad en este personaje, es posible encontrar interacciones en las que la *Narradora* intercala su relato con el de alguien más:

NARRADORA (al público): Los últimos años de vida de Rómulo Roca estuvieron ligados de una manera muy peculiar a las historias de una antigua casa solariega del Centro de Lima. Desde mediados de los años sesenta, Roca, ingenuamente, pretendió reclamar derechos de propiedad sobre la casona que fuera conocida en mejores tiempos como "La Casa de las Ánimas".

KARINA (mientras baila): Y, entonces, los jueces, ladrones, corruptos, le pedían plata y plata a mi papi para lo que era su derecho. Y, al final, no le quisieron devolver la casa a mi familia. Pero mi papi nunca se cansó de decirnos de que la

casa era nuestra, de que era nuestra, de que nunca nos teníamos que olvidar. Porque los jueces estaban con el Gobierno; peor que ahora. Ya, al final, ni mis hermanos le hacían caso. Se reían cuando se iba. Se le reían en la cara. Mi mami, me acuerdo, casi se larga de la casa.

NARRADORA: ¿Tú pensabas como ellos?

KARINA (mientras baila): Es que yo estaba bien chiquita. Cuando empezó el juicio, ni había nacido; para que veas lo que duró. Pero bien clarito me acuerdo cómo papi decía que nos habían robado la casa; hasta el final; hasta el último día, hasta que...

NARRADORA: No tienes que contarnos todo, Karina. No te preocupes.

KARINA (mientras baila): ¡Hasta que se mató! Se suicidó. Me acuerdo clarito. Fue cuando el Perú perdió un partido de fútbol. Lo tengo aquí.

NARRADORA: ¿Se mató por el fútbol? ¿Por un partido?

KARINA (mientras baila): Claro que él ya estaba mal; el partido fue - ¿cómo decirte? - el iceberg nada más. Clarito lo tengo. Fue cuando eliminaron al Perú del mundial de Alemania.

NARRADORA: ¿Tu papá tenía momentos de lucidez o todo el día...

KARINA (mientras baila): A veces, tenía sus momentos, pero, en verdad, ya estaba mal, como borracho. Se paseaba por la casa. A veces, me hacía un cariñito en la cabeza. Hablaba solo. Había empezado con lo de los fantasmas hacía años y todos pensaban que estaba loco. Mis hermanos se le reían en la cara. Nunca me voy a olvidar después del partido; "Nos ganaron, nos ganaron, mierda", decía. Perdón. Después escuchamos el disparo. (2013, p. 61-62)

En este fragmento se da un diálogo entre Karina –hija de Rómulo– y la *Narradora*. El relato que forma parte de esta escena será construido a partir de las interacciones entre las dos mujeres quienes, a modo de tándem, irán ofreciendo datos para complementar la historia. Lo mismo sucederá con otros personajes involucrados en la historia, quienes con sus respuestas irán completando las piezas que faltan para conocer la verdad. Bushby, además de la narración directa, propone lo que hemos llamado narración representada:

NARRADORA: Después de sus repetidos fracasos por obtener la Casa de las Ánimas por la vía judicial, la vida de Rómulo Roca cambió precipitadamente.

RÓMULO: Confirmado. Espíritus habitan Casa de las Ánimas.

NARRADORA: En 1968, desde un ya desaparecido diario local, el periodista emprendió una vigorosa e incansable campaña destinada a probar que...

RÓMULO: Gritos se oyen hasta Hacienda. Afirma Ministro.

NARRADORA: ... la casa estaba poblada de almas en pena, que intranquilos, inquietos, cuando no juguetones...

RÓMULO: Espíritus atacan de nuevo.

NARRADORA: ... espíritus la habitaban y se manifestaban...

RÓMULO: ¿Está la CIA tras supuestas manifestaciones?

NARRADORA: ... en las noches.

RÓMULO: ¡Casa de las Ánimas debe desalojarse!

NARRADORA: Por ese entonces, sólo los bajos de la casa estaban ocupados. Un variopinto conglomerado de tiendas y talleres artesanales había establecido sus locales en la planta baja de la casona. Las historias... (2013, p. 62)

El fragmento citado parece mostrarnos un diálogo, pero en realidad nos ofrece la presencia de la *Narradora* dando pie a momentos del relato que serán representados o evocados por Rómulo con sus palabras. Esto crea automáticamente un juego en escena basado en la estrategia narrativa del *metarrelato*. Los receptores de lo que se ve, que en el universo de la *Narradora* son los mismos narratarios, serán testigos de dos líneas temporales.

Bushby en *La dama del laberinto* recurre evidentemente a la ERE que hemos clasificado como “narrador como eje de la acción”. El personaje de la *Narradora* será, sin lugar a duda, *narractor* en esta dramaturgia, pues su labor no se queda en ser un narrador extradiegético, sino que es parte esencial de la acción que se configura en tiempo real. Por tal motivo, sobre ella recaerá no solo un rol de *narractor*, sino tres: *narractor constructor*, *narractor contextualizador* y, sobre todo, *narractor presentador acompañante*.

En un potencial montaje, quien interprete a la *Narradora* también tendrá a su cargo otros personajes. Esto hará que la mujer entre y salga de su rol de *narractor*, pero lo hará de forma muy orgánica.

GABRIEL: ¿A dónde va esta escalera?

HORTENSIA: No preguntes. Y, por mí, del descanso no te muevas.

De misterios y pasillos  
la casa toda está infecta;  
sólo ésta he descubierto,  
pero bóvedas secretas  
laten tras muros y suelos  
de esta casa, por docenas.

(Gabriel termina de entrar. Hortensia cierra la puerta y acomoda la alfombra. Baltasar entra.)

BALTASAR: Aquí estabas. ¿No me oíste?

Te grité desde la huerta.

**(Hortensia se vuelve la Narradora, mientras Baltasar queda inmóvil mirándola. La Narradora se dirige al público.)**

NARRADORA: Con esta acción, empezaba el segundo y último acto del drama histórico "Oigan las generaciones y el entremés de Ángel Bustos", pieza del controversial periodista peruano Rómulo Roca.

(Baltasar se vuelve Rómulo y queda de pie sonriendo al público.)

NARRADORA: La obra fue presentada en única y poco exitosa temporada en Lima, durante el verano de 1972. Fue, además, la última obra que Rómulo Roca escribiera antes de perder paulatinamente la razón y quitarse la vida en agosto de 1973. (2013, p. 60)

La acotación escénica marca de forma directa que la actriz que representa a Hortensia salga de su papel y, realizando un discurso *ad spectatores*, se dirija a la audiencia. Esta estrategia plantea una convención de ruptura muy abrupta, si consideramos que el inicio de la obra propone una escena de un texto de estilo barroco. Poco a poco, el autor introduce más de estos juegos entre niveles de realidad para que el público se vaya adaptando a la convención y, a la vez, les dé la importancia debida a todas las historias. Ninguna es accesoria, todas son piezas de un mismo rompecabezas que, en cierto grado, incluye también al receptor virtual, quien ya hemos dicho será dramatizado. Dicha teatralización del público se resaltaré constantemente no solo desde la acotación que indica que la *Narradora* se dirige al público, sino desde los mismos diálogos de ella:

NARRADORA: Sin embargo, creemos ahora que todos nuestros esfuerzos parecen haber servido de algo. Creemos estar muy cerca de desatar el laberíntico nudo que hasta ahora rodeaba a la Casa de las Ánimas. Si pueden, les pido un poco de paciencia y les agradeceré su presencia en tres minutos, no más de cinco, mientras cumplo con un compromiso. Aquí, en esta misma sala, en tres minutos, destaparemos por fin esta secular alcantarilla. Los espero a todos. (2013, p. 98)

En este fragmento, el personaje le pide a su público que lo espere. Tal pedido se asemeja al de un presentador de televisión que irá a la franja publicitaria. Esta sensación se ve confirmada en la siguiente interacción de la *Narradora* con el público en la que le agradece su espera.

No cabe duda de que, de la mano con la construcción de un *narractor* como el que hemos descrito, este texto presenta claras marcas de acercamiento al receptor a partir de los monólogos. La *Narradora* interactúa con los demás personajes, pero todas esas interacciones están condicionadas a la información que le quiere transmitir a su público, es decir, a los receptores de la obra.

NARRADORA (al público): Los últimos años de vida de Rómulo Roca estuvieron ligados de una manera muy peculiar a las historias de una antigua casa solariega del Centro de Lima. Desde mediados de los años sesenta, Roca, ingenuamente,

pretendió reclamar derechos de propiedad sobre la casona que fuera conocida en mejores tiempos como "La Casa de las Ánimas". (2013, p. 61)

Nos encontraremos con interacciones como la antes citada, en que el personaje solo le hablará al público y, a pesar de no tener nombre para el receptor de un potencial montaje, irá configurando su rol tras cada interacción. Serán sobre todos sus monólogos los que la acerquen más al público. Y así como no existe la presencia de un solo tipo de *narractor*, lo mismo sucederá con los monólogos. Además de recitar monólogos del tipo *constructor* y *narrativo*, este personaje también recurrirá a lo que nombramos *monólogo lúdico*. La Narradora está en constante dinámica de juego con su público dramatizado y creará, incluso, una relación de confidencialidad en la búsqueda de resolver este secreto.

Gracias a la acotación inicial, podemos notar cómo en esta obra Bushby también despliega sutilmente una labor de dirección a la hora de construir sus personajes. Si bien no hay grandes presencias ausentes, la cantidad de personajes logrará que a lo largo de la obra sean confirmados de forma discursiva. Es decir, más necesario que caracterizarlos o definir su carácter a partir del discurso y la narración es reconocer el rol que están llevando a cabo. Dada la acotación inicial veremos que esto implica un reto para un potencial director.

Personajes:

En esta obra, siete actores hacen los papeles de diversos personajes de la siguiente manera: PRIMERA: Hortensia, Narradora

SEGUNDO: Baltasar, Rómulo

TERCERO: Gabriel, Richard

CUARTA: Isabela, Karina, Parasicóloga, Brígida

QUINTO: Juan, Animador, Hutchinson, Bustos

SEXTO: Cirilo, Guardia, Curioso 1, Futbolista peruano, Superior 1, Viajero 1

SÉTIMO: Cipriano, Guardia, Curioso 2, Futbolista chileno, Superior 2, Viajero 2

(2013, p. 57)

Como mencionamos en un inicio, en total este texto cuenta con veintiséis personajes, pero, desde la acotación, Bushby indica que solo se necesitarán siete actores y así los organiza como *dramatis personae*, por lo que no queda lugar para caracterizar a cada uno de los actantes. Estos detalles deben salir del discurso mismo. Al respecto, Sánchez-Piérola comenta que

En La dama del laberinto, tenemos la primera aparición (cronológicamente hablando) de un recurso que volverá a ser usado más adelante en estas obras. Este texto se plantea para siete actores que tendrán que hacer cada uno, por lo menos, dos papeles. Esta desmultiplicación opera en diferentes niveles. Por un lado, revela la tendencia de la época (los noventa) por economizar actores, que se condice con

un clima socio-económico de escasez en que montar una obra con muchos actores en Lima resultaría inviable, especialmente cuando las intervenciones de muchos de los personajes son muy breves. Por otro, así como en las rimas en el caso de la poesía, las equivalencias formales establecidas por este recurso sugieren equivalencias de contenido, de manera que se establecen paralelos y coincidencias entre los personajes representados por el mismo actor. Así Rómulo Roca interpreta a Baltasar en la obra teatral "Oigan las generaciones": ambos son dueños de casa que pretenden tener en sus manos a Hortensia o el tesoro que ella representa. Gabriel (el amante en la obra), es Richard, hijo de Rómulo, quien al fin se queda con el tesoro. Y la Hortensia de la obra se vuelve la Narradora, quien nos lleva, a lo largo de la obra, a descubrir los misterios de la casa. Esto nos permite ver facetas ocultas de los personajes, pues, si bien el espectador podrá entender que son diferentes sujetos, no podrá evitar relacionarlos ya que los cambios son inmediatos. Lo mismo ocurrirá con los otros cuatro actores, que representarán a más de dos personajes. El hecho de que el Animador sea también Juan le permitirá cumplir el mismo rol de enfrentarse a Rómulo en "la vida real" y a Baltasar en la obra teatral haciendo el paso de una a otra de manera inmediata. (2013, p. 26)

Sánchez-Piérola ha logrado sintetizar en este comentario todos los matices que implica una acotación como la propuesta por Bushby. Gran parte del peso dramático y de las relaciones que se confirmarán en escena están planteadas desde esta indicación inicial a la que solo tiene acceso el director –y los actores– mas no el público. Por eso insistimos en la importancia del discurso y de la narración en general para entender cómo se concibe cada actante en escena.

Los diálogos y monólogos que llenan el texto serán variados, el lenguaje al que recurren será pieza clave para diferenciar las distintas historias y la idiosincrasia de los personajes. Por ejemplo, rápidamente quedará clara la convención que indica que son los personajes de la ficción literaria los que hablan en verso, mientras que los “reales” manejan intervenciones cargadas de coloquialismo. Esta ERE sirve para especificar cuál personaje está llevando a cabo un determinado actor, y, a su vez, conocer más al actante en sí. Además, al igual que en otros textos, a partir de lo dicho por unos también sabremos cómo son otros.

KARINA (mientras baila): Es que está loco. Trabajó años como una mula; para mí, que recibía coimas de todos lados. Él era -cómo decirte- un seductor toda la vida; hasta con mis primas. Pero se casó con la Brígida que es fea, coja, hasta estéril es, creo, pero se pudría en plata y estaba envarada con los apristas. De ahí, entre los dos, compraron la casa. ¿Para qué? Para desalojar a esa pobre gente -salió en los periódicos- y venderla ahí mismito. Están locos. Son unas ratas. (2013, p. 67)

En esta breve intervención de Karina podemos identificar información sobre su hermano y su cuñada. La muchacha emite juicios de valor que también reflejan cómo es ella misma. Datos como estos son importantes para un potencial montaje porque, por ejemplo, tenemos una idea clara de cómo debe verse Brígida cuando tenga que intervenir.

La gran cantidad de personajes reales hace que no exista gran necesidad de proponer personajes latentes. Sin embargo, dado el eje del misterio es posible ubicar la categoría de personaje ausente / presente en una fuerza no humana, pero sumamente relevante para la obra: la casa y lo que esconde.

NARRADORA: Pero todas las revelaciones y peripecias de Rómulo Roca en torno a la Casa de las Ánimas no pasarían de ser el fruto de una imaginativa demencia si no fuera por una serie de sucesos ocurridos en 1990. La Casa de las Ánimas, que fuera, en su origen, la vivienda de una sola familia, se había convertido, desde mediados de la década de los setenta, en el hogar de más de cincuenta familias. Un nuevo propietario ganó sobre estas familias un juicio de desahucio que condujo a un violento desalojo. (2013, p. 66)

Gracias a la *Narradora* sabremos mucho sobre la casa. Ella, con sus relatos, nos irá explicando los cambios que este inmueble ha sufrido con el tiempo y, a pesar de que realmente en tiempo real no nos encontramos ahí, en todo momento se remite a este espacio.

Será justamente el aspecto espacio temporal el que más complejidad muestre a lo largo de la obra. Bien podría darse toda la acción en un espacio casi vacío recurriendo solo a ciertos elementos para facilitar la contextualización. Sin embargo, el autor en su acotación inicial solicita lo siguiente:

Escenario: El escenario sugiere una amplia y lujosa sala característica de los inicios del siglo diecinueve en Lima. Sin embargo, el espacio debe ser lo suficientemente abierto como para representar, sin cambio de decoración, otros lugares: una calle, un café-teatro, un estudio, una cancha de fútbol, un sótano, etc. Hay una pequeña puerta en el piso, cubierta por una alfombra. (2013, p. 57)

La indicación es clara, una sala de aspecto decimonónico. Sin embargo, este mismo espacio debe poder ser todos los espacios necesarios a lo largo de la representación. Dicho esto, la acotación inicial de espacio, a diferencia de la de *dramatis personae*, en lugar de ofrecer soluciones escénicas, propone más complicaciones. Esta acotación implica que existan diversos cronotopos y que incluso algunos se presenten de forma simultánea. Sánchez-Piérola, al considerar este texto como una de las obras maestras de Bushby, ha profundizado mucho en su análisis y explica la dinámica espacio temporal que se da a lo largo de la obra.

La superposición temporal consiste básicamente en intercalar o presentar simultáneamente diferentes tiempos y espacios, lo cual se logra gracias al tratamiento que se les da a los personajes. La dama del laberinto empieza con una escena del drama histórico "Oigan las generaciones"; luego, pasamos a las explicaciones y entrevistas de la Narradora; y, más adelante, a una analepsis en que se escenifica la entrada de Rómulo Roca a la mencionada casa. Estos tres cronotopos se irán sucediendo a lo largo de la obra, como si fueran transparencias una sobre otra, lo cual nos permite relacionarlos y darles más sentido a los hechos. Para lograr la simultaneidad, el autor hace uso de la técnica del contrapunto, por la cual se intercalan los discursos de los personajes, cada uno desde su cronotopo. [...] Los parlamentos se intercalan y superponen, añadiendo informaciones que disparan en todas direcciones. Así el receptor se ve obligado a armar en su cabeza la red de datos que van apareciendo, poco a poco, en vez de seguir pasivamente un discurso en que los personajes confrontan sus ideas. (2013, p. 29)

Entonces, podemos afirmar que, desde la acotación inicial que puede percibirse problemática, se están sembrando los cimientos espacio temporales de la obra que afectan la dinámica que se dará entre personajes y que se sostendrá con el público. Y como el potencial espectador no tendrá acceso a la acotación, el personaje de la *Narradora* suministrará información necesaria para que se entienda la complejidad temporal a la que nos vamos a enfrentar.

NARRADORA: La historia de "Oigan las generaciones y el entremés de Ángel Bustos" incurre en gruesos anacronismos y licencias con respecto a los reales acontecimientos. Mas, no por ello, se puede decir que Rómulo Roca dejara de hacer una entusiasta investigación sobre la historia de la casa y sus habitantes antes de reclamar derechos de propiedad, crear cuentos de aparecidos y escribir el drama. (2013, p. 75)

La cita anterior es claramente autorreferencial. Al mencionar los anacronismos y licencias del texto aludido, indirectamente se hace un guiño a la realidad, pues la obra *La dama del laberinto* presenta también una serie de juegos temporales que podrían considerarse anacronismo por la forma en que se cuentan. Por otro lado, las acotaciones también ofrecerán marcas de cambios de cronotopos que serán confirmadas discursivamente para que el público las entienda:

La Narradora saca un control remoto de un bolsillo y toca un botón. De inmediato, Rómulo entra levantando los brazos y saludando alrededor. Es seguido por el Animador, el Curioso 1 y el Curioso 2. El Animador tiene un micrófono en la mano y le habla a una cámara imaginaria. Los Curiosos miran hacia la "cámara"; saludan y hacen gestos obscenos de cuando en cuando. (2013, p. 64)

De esta forma, la obra está llena de saltos temporales, aunque el formato donde se mueve

*Narradora* manifiesta cierta linealidad. Es el nivel de realidad más amplio y en el que se conecta directamente con los receptores a los que quiere revelarse el misterio. Todos los niveles de realidad –que hemos indicado son al menos tres– estarán condicionados a estrategias metateatrales en sus cuatro formas:

- 1) Habla de una obra de teatro, “Oigan las generaciones y el entremés de Ángel Bustos”.
- 2) Presenta escena de esta misma obra de teatro.
- 3) Juega constantemente con la estrategia del fingimiento –la Narradora se hará pasar por alguien más para sacarle información a Richard.
- 4) Hay constantes rupturas de la cuarta pared.

El texto inicia y termina con fragmentos de la ficticia obra de Rómulo Roca. Dicha obra merece todo un análisis aparte, pero por el momento no se profundizará en ella, solo vale decir que es un texto que supuestamente se escribió cerca de los años 70 y que tiene gran influencia del Barroco y del costumbrismo. Hay enredos de enamorados, personajes costumbristas, uso del disfraz, etc. Además, el lenguaje expresa conocimiento de estas tendencias, pero está escrito a propósito de manera cliché para entender mejor al personaje que es su autor. Lo que importa más que el contenido de esta *metaobra* en sí es la razón por la que se encuentra. Nos enfrentamos nuevamente a Bushby planteando un discurso sobre el teatro mismo y mostrando su conocimiento de diversas técnicas dramáticas, puesto que esta obra en realidad son dos obras, aunque incompletas. Y esta estrategia está al servicio de otra constante de su dramaturgia: la develación de un misterio. Como receptores se nos ofrece un viaje narrativo que debe tener como fin el descubrimiento de algo desconocido y para ello se nos llevará de una historia a otra.

Para entender mejor este trayecto vale resumir las breves tramas presentes dentro de la obra y así entender el mensaje en su totalidad y, de paso, comprender los niveles de realidad. Por un lado, tenemos el nivel más pequeño que es el de la obra escrita por Rómulo Roca que trata sobre la época de la independencia del Perú y lo que encierra la peculiar casa. En un nivel más amplio, encontramos varias historias a la vez: Rómulo Roca pasando la noche en La Casa de las Ánimas, Richard Roca interesado en la casa, Karina Roca y su relación familiar, Ángel Bustos y sus conductas sospechosas, la familia Angelat y su huida del Perú, y el suicidio de Rómulo que coincide con un partido en el que Perú perdió su clasificación al mundial. Todas estas historias se presentarán a modo de *collage* y cada vez se irán mezclando más a lo largo de la trama. Veremos cómo la *Narradora* irá reconstruyendo todo el misterio a través de la recolección y muestra de estas diversas historias. Todas estas escenas nos ofrecerán diversos temas que son muy típicos de la dramaturgia de Bushby: veremos erotismo, locura, fútbol, cultura popular, referentes históricos, entre otros.

Quizá sea la mención al fútbol o la carga erótica con la que se caracteriza a los personajes femeninos –por presencia o ausencia de esta– lo que nos lleva a reconocer a *La dama del laberinto* como un texto propio de la construcción dramática de Bushby. Tal vez por ello es por lo que Sánchez-Piérola la considera, tal como dijimos, una de sus obras maestras, pues conjuga con destreza una variedad de recursos y estímulos temáticos, que claramente beben de diversas vertientes. Fernando Iriarte llega a reconocer vestigios brechtianos en la producción de Bushby y resalta la manera en la que funcionan en esta obra en particular

Por su parte, los personajes [...] nos indican el marco en el cual se inscribe su concepción y su tratamiento: un paradigma contemporáneo que se alimenta de las propuestas teatrales de Bertolt Brecht. En ese sentido, el hecho de presentar en *La dama del laberinto* siete actores para más de doce [...] señala la intención de un teatro que explicita los signos de su artificio. Esta intención, como lo prueba la historia del teatro, no es gratuita, y obedece a la propuesta del teatro épico brechtiano: "El hecho de que el actor actúe en el escenario con un doble aspecto (...) que el Laughton que representa no desaparezca en el Galileo representado (...) significa que el proceso real, profano, no queda oculto: en el escenario está verdaderamente Laughton y muestra cómo representa a Galileo". (2005)

Lo que queda claro luego de leer y analizar una obra como esta es que el autor no se contuvo a la hora de desplegar diversas herramientas lo que facilita para nosotros la identificación de estrategias de representación escénica y, por supuesto, la narratividad constitutiva del texto.

## **10.2. *Perro muerto* (1994)**

Se podría decir que esta obra nos presenta la develación de un misterio. En palabras del autor “trata sobre la fascinación de una adolescente por una secta y el descubrimiento del fraude que constituía” (Bushby, 2019). Considero que esta síntesis deja de lado muchas aristas importantes de un texto que, si bien es de los que está más dotado de acción, presenta una serie de niveles de realidad que van armando una historia mientras develan un misterio. Es esta una de las obras que más *estrategias de representación escénica* ofrece a lo largo de todo el texto.

En contraste con otros de los textos de Bushby, *Perro muerto* es una de sus obras menos narrativa: si bien nos cuentan cosas, muchas solo se muestran como piezas que arman el rompecabezas de una misma historia. Lo que se construye “narrativamente” es una verdad que se está buscando a lo largo de toda la acción que implica la búsqueda de una verdad.

*Perro muerto* trata sobre una adolescente llamada Micaela que desarrolla fascinación por un estudio antropológico escrito por Catalina. Esto la llevará a profundizar lo más posible en el tema y, en el camino, encontrar a mucha gente del pasado de Catalina. Finalmente, gracias a un

trabajo casi detectivesco, logrará descubrir que todo el estudio fue siempre una farsa.

En el camino que hace Micaela, se encontrará con personas que reconstruirán de manera diegética momentos del pasado de Catalina. En algunos casos, estos momentos serán representados y mostrados a través de la acción, en otras ocasiones serán solo narrados. Lo mismo sucede con ciertos saltos temporales de la vida de la misma Micaela. Algunas veces sabremos de estos porque ella los rememora, otras porque se escenifican. Esta manera de tratar los *flashbacks* hará que la historia esté construida a modo de *collage* y presente muchos saltos temporales y sucesos intercalados, incluso las realidades se mezclarán estratégicamente.

En resumen, la obra no solo nos hablará del descubrimiento hecho por Micaela. Aprovechará un formato casi epistolar para relacionar a las dos protagonistas, mientras que, en otro plano, veremos cómo se va configurando la realidad creada por Catalina, la que Micaela revelará como falsa. Dicha realidad tiene un peso importante por sí misma, porque es una ficción bien construida que encierra una mirada sobre el cristianismo. El tema que envuelve a la secta pudo ser de cualquier tipo, ya que se basa en una mentira, pero consideramos que no es gratuito que Bushby haya optado por traer a colación una mirada algo radical de la religión.

Será justamente en la creación de la secta donde se despliegue la mayor cantidad de técnicas narrativas que guarda la obra. Ya mencionamos que en escena suceden diversas situaciones a lo largo de cambios temporales, pero al ser la secta una farsa, una invención, es necesario crear todo su universo discursivamente. No nos encontraremos con la figura de un narrador tradicional, pero el formato epistolar ofrecerá un protagonismo al discurso discursivo dado desde distintos ángulos.

MICAELA: Primero: una canción que sólo pondrían en la hora del recuerdo; segundo: Constantino, el emperador romano; tercero: la cantidad de mendigos salpicados por las calles de Lima. Si ayer no más alguien me preguntaba qué tenían que ver todas esas cosas, yo habría tenido que decirle, oye, ¿qué te picó a ti? ¿Estás loco? Pero acabo de terminar de leer su libro, doctora, y ahora me doy cuenta de que, en nuestro país, cualquier locura se pasea como Juan por su casa. Decirle que estoy excitadísima con el asunto de los mendicantes sería poco. Con decirle que es el primer libro que me despacho completo en mi vida. Y si alguien me pregunta ahorita, oye, ¿por qué le estás escribiendo a la doctora? ¿Estás loca? Tampoco sabría qué contestarle. Es que no sabía qué hacer, doctora. Tito, mi enamorado, es inteligente pero no sabe francés, el pobre. A mis papás qué les va a interesar el asunto. Y a usted qué le importarán mis problemas, ¿no? Debo parecerle una impertinente, ¿no? Escribirle sin que me conozca ni en pelea de perros. Pero es que tenía que compartirlo con alguien, esta cosa que se me ha

venido tan rápido que el cuerpo no me basta; esta felicidad, este miedo, pero un miedo rico; no sé si me entiende. No sé si alguna vez me recupere del revolcón.  
(2013, p. 109)

En el fragmento anterior, Micaela recita en voz alta lo que le está escribiendo en su primera carta a Catalina. Este monólogo nos ofrecerá una serie de datos sobre el relato que se irá descubriendo y también sobre la relación entre los protagonistas. Con este recurso Bushby opta por contar antes que mostrar y así resume todo un momento extradiegético que incluye a Micaela descubriendo el libro y fascinándose por él. Por otro lado, también se construye diégesis en los diálogos. Si bien todo diálogo recurre de una u otra manera a referentes del pasado y narra ciertos eventos, y no por eso se cataloga como narrativo, en el caso que mostraremos a continuación veremos una conversación que se centra solo en entender un hecho del pasado y relatar cómo se dio.

HOMBRE: Empecemos con una duda que no me ha dejado en paz, doctora Campana. En su libro usted sostiene que los mendicantes forman una secta secreta. ¿Cómo, entonces, obtuvo tanta información sobre ellos? ¿Cómo los descubrió?

CATALINA: Ah, es que usted no ha leído la introducción...

HOMBRE: La verdad... El tiempo... No pude...

CATALINA: Ahí explico cómo el primer contacto con Matías fue puramente casual. Yo era estudiante y, como parte de un curso, hacía encuestas sobre las diversas manifestaciones de creencias cristianas en la capital de mi país. Un buen día, hablando con un mendigo, hice, por pura casualidad, un gesto con la mano que resultó ser parte de un código de reconocimiento que tienen, secreto.

HOMBRE: No me diga.

CATALINA: Dos o tres frases que intercambié con Matías me hicieron sospechar que había algo detrás, que había mucho.

HOMBRE: ¿Ése fue el mendigo que le contó todo?

CATALINA: Al principio, no. Hablar iba contra una línea fundamental de sus convicciones y principios. Fue muy difícil convencer a Matías de que mis intenciones eran inocentes, buenas.

MUCHACHO: Muy buenas, sí.

HOMBRE: Matías. Entonces, así se llama el mendigo.

CATALINA: Como explico en el libro, "Matías" es el nombre ficticio que le he dado mi informante para ocultar su identidad y, en cierta forma, para protegerlo. Lo habrá leído en el libro.

HOMBRE: Sí, sí, ya recuerdo. Si me permite, doctora: una pregunta algo indiscreta. Ese gesto con la mano del que nos habla, ¿cómo es? ¿Se puede saber?

CATALINA: No lo puedo decir. Es parte del acuerdo que tengo con Matías. Sólo yo sé quién es. Yo lo veo con regularidad; voy a Lima dos veces por año, más o menos.

HOMBRE: ¿Cuántos mendicantes hay? ¿Se sabe eso? ¿Se puede calcular?

CATALINA: El carácter clandestino de la secta hace muy difícil precisar su número. Pero un estimado bastante libre nos ha dado la cifra de entre ochocientos y mil sectarios, sólo en Lima. Se sabe que su número va en aumento. (2013, pp. 114-115)

Más adelante, este diálogo llevará a una acción concreta en escena –una discusión entre los panelistas–, pero la mayor parte de su contenido consiste en relatar la fábula que le interesa a la acción presente, aunque en este caso Catalina haga mención de un universo completamente inventado por ella.

Es gracias al formato epistolar que hemos descrito que podemos identificar una figura equivalente a la de un narrador. Claramente nos enfrentamos en Catalina, y más en Micaela, a un *narrador*. Catalina será *narrador constructor* porque creará un universo inexistente a partir de su discurso. Mientras que Micaela, motivada por esta farsa, será *narrador contextualizador* en la mayoría de los casos. El uso de esta ERE será aprovechado de una forma muy dinámica cuando se intercalen los discursos de ambas mujeres para crear una ilusión de conversación, pero que en realidad encierran relatos alternados en cronotopos diferentes.

CATALINA: Es por ello que los Cristianos de Lima aborrecen el nombre de Constantino y no pierden la ocasión para maldecirlo tachándolo de animal, perro o, más frecuentemente, de perro muerto. Es él, según su concepción, el responsable directo de la Gran Corrupción de los Fieles. Es también por ello que los miembros de la secta buscan recrear la ilegalidad y clandestinidad originales. Pese a que, hoy por hoy, nadie los persigue, los Cristianos de Lima forman una sociedad secreta y oculta a la que sus miembros siempre niegan pertenencia y filiación. Muchas gracias.

MICAELA: No, doctora, no es que quiera estar todas las semanas como un chicle, pero tenía que contarle del tremendo volteretazo que su libro ha causado en ésta, su servidora. Con decirle que ya es la segunda vez que me lo leo; todo, con los agradecimientos y todo. Cómo le explico. Aquí está empezando el invierno pero, lo que es por mí, cada día siento que hay luz más temprano. Cada día siento que quiero más a todos, a Tito, al mundo. Y otra vez no sabría decirle con seguridad por qué le estoy escribiendo. Pero de una cosa estoy segura: ahora siento que puedo hacer una barbaridad de cosas que antes, ni loca. Como en una película.

CATALINA: ¿Qué piensas hacer ahora, Micaela?

MICAELA: Jueves, 2 de mayo de 1990. Ciudad de Lima. Llego del colegio. Tres de la tarde aproximadamente. Mi señora madre me pregunta cómo me fue. Le digo que bien. Mi señora madre me pregunta si voy a salir esa tarde. Le digo que no sé. Mi señora madre me dice, oye, a propósito, te llegó una postal de Francia ahora. Unos segundos de silencio y después... ¡Pum! ¿Qué fue eso? ¿Coche-bomba? ¡Cuerpo a tierra! Ahí mismo, supe que se trataba de usted y mi corazón saltó hasta el cielo. Gracias, un millón de gracias, doctora, por tomarse el trabajo de contestarme; usted, que debe estar tan llena de trabajo. Qué linda la foto de la playa. Qué envidia. Aquí está haciendo un frío. Y para colmo, ya les prometí a mis papás que voy a estudiar el próximo verano para entrar a la universidad. Chau, Punta Hermosa. ¿Qué se tiene que estudiar para estudiar a los mendicantes? Le tengo que hacer una confesión, doctora: mendigo que me encuentro en la calle, mendigo al que interrogo sobre la secta. Ya sé, ya sé que tienen prohibido hablar. Pero igual, por si acaso, ¿no? Una nunca sabe, ¿no? (2013, pp. 111-112)

En el fragmento anterior vemos lo que parece ser un diálogo entre Micaela y Catalina, pero en realidad, por más que ambas se encuentren en escena, no están interactuando directamente. El fragmento comienza con Catalina explicando el origen de los Mendicantes, secta que ella ha inventado. Por otro lado, Micaela enuncia una respuesta que pretende darle por correspondencia a su mentora en la que le cuenta cómo le cambió la vida. La siguiente intervención de Catalina es breve y no parece tener sentido, pero será una apuesta que haga el autor que luego pagará. La mujer le pregunta a la muchacha qué piensa hacer; este parlamento pertenece a otro momento en el tiempo, cuando Catalina sepa que Micaela ha descubierto su mentira. Sin embargo, la siguiente intervención muestra cómo Micaela sigue contando su vida, su fascinación por la doctora y dando datos importantes del contexto en el que se encuentra. Casi la totalidad de la obra se verá enmarcada por la dinámica epistolar entre las protagonistas, lo que hará que, como receptores de la obra, sintamos que estamos presenciando un aspecto íntimo de las mujeres.

CATALINA: Querida Micaelita: Adjunto a la presente tres artículos que escribí hace ya algunos años: "La Gran Corrupción de los Fieles", "Constantino o los canales de la ira" y "Nueva Babilonia". Son trabajos que preparé al terminar mi tesis de Bachiller y que nunca publiqué a raíz de lo del perro muerto. No fue por miedo. Lo que pasó fue que, después de escuchar la grabación, decidí suspender todo lo que estaba haciendo. Estaba en un ritmo aceleradísimo y necesitaba pensar en muchas cosas. La grabación me ayudó a reflexionar sobre muchas cosas que, por la novedad, había pasado por alto. Es más, yo estaba encantadísima con que los mendicantes se estuvieran comunicando conmigo, aunque fuera de una forma, digamos, algo cruda. Así que tienes en tus manos tres artículos que sólo tú y unos

pocos conocen. Bueno, me voy a aprovechar los últimos días de vacaciones que me quedan. Un besote. (2013, p. 118)

La forma en la que son enunciadas las cartas funciona como monólogo interior, porque no se oyen como voz *en off* mientras una lee la carta de la otra. Bushby indica que ellas mismas digan estos parlamentos y que en otro lugar del escenario se vea a la remitente leyendo la carta. Esta dinámica ofrece desde el texto mismo un gran juego escénico.

Es posible, entonces, considerar estos largos parlamentos epistolares como monólogos. La capacidad que tengan de acercar al receptor va a radicar más en la dirección que en el texto mismo, por lo que no hay un uso directo de la ERE que implica esta herramienta. Sin embargo, desde el discurso de otros personajes sí se propondrán diversas dinámicas que pueden acercar al espectador.

HOMBRE: Damas, damas, damas y caballeros, es ahora un gratísimo placer para mí presentarles a una de las más refrescantes promesas del rocanrol peruano en esta refrescante década...

MICAELA: Señora Catalina Campana Wharton.

HOMBRE: ... a una gratísima revelación que -qué duda nos cabe dará mucho de qué hablar en el futuro. Me refiero a Adorizzio, quien nos interpreta un tema de su propia inspiración titulado "Un mendrugo de amor".

MICAELA: Querida Catalina.

HOMBRE: A ver el aplauso para Adorizzio.

(Se escucha una música de nueva ola grabada mientras el Muchacho hace como si tocara la guitarra.) (2013, p. 108)

Esta intervención se da casi al inicio de la obra y presenta a un personaje, al que solo llaman Hombre, actuando como si fuera el presentador de un programa. Este recurso es una constante en la dramaturgia de Bushby. Y, a pesar de que no marca un discurso *ad spectatores* de forma directa, la propuesta en sí permite jugar con la posibilidad de romper con la cuarta pared. Por ejemplo, cuando el Hombre pide aplausos para Adorizzio, se espera recibir los aplausos y bien podrían ser reales de un público dramatizado.

La estrategia de representación escénica que sí es muy evidente en este texto es la configuración de personajes a través del discurso. Una de las figuras centrales de esta historia recae sobre los "mendicantes", miembros de la secta secreta que sirve de tema para el falso estudio de Catalina. Estos personajes, junto con "Matías", serán los personajes ausentes/presentes de la obra. La obsesión de la protagonista gira en torno a estos para darse cuenta al final de que no solo no están, sino que no existen.

Tanto Micaela como Catalina construirán con sus palabras esta figura tan fuerte que damos casi por existente. Los mendicantes no solo son ausentes, sino que nunca han sido una realidad, pero el poder del discurso y del relato que maneja Catalina ha logrado engañar no solo a un profesor, sino a toda una comunidad académica. Detrás de la construcción de esta presencia ausente, existe toda una investigación para darle sustento, ya que su creadora es consciente de estar inventando una farsa, por lo que necesita todas las herramientas posibles para sostener dicha mentira. Se supone que se está evidenciado una manera extrema de vivir el cristianismo. Los mendicantes pertenecen a una sociedad secreta, casi sectaria y fanática que desprecia todo lo material y odia a Constantino, el emperador romano, ya que este representa la perdición del hombre. Es el carácter de “secreto” lo que permite que Catalina continúe con su farsa, al menos hasta que Micaela se obsesione lo suficiente con el tema como para descubrir, sin querer, la verdad detrás.

Por otro lado, no solo se construyen las ausencias de forma discursiva. Sabemos mucho de los personajes que sí aparecen en escena gracias a lo que se dicen de ello, puesto que la acotación inicial no es muy reveladora y, por el contrario, nos enfrenta nuevamente a un juego actoral que puede confundir al espectador:

Personajes:

MICAELA: 17 años, vestida con uniforme escolar

CATALINA: 35 años, vestida con traje de baño y una bata o toalla que se pondrá alrededor del cuerpo

HOMBRE: 40 años, vestido de mendigo

MUCHACHO: 20 años, vestido de mendigo

MUJER: 50 años, vestida de mendiga

El Hombre, el Muchacho y la Mujer cumplen diversos papeles en esta obra.

Mientras no estén en otro papel, deambulan por el escenario buscando entre la basura o se dirigen al público en actitud suplicante.

Todos los actores están en todo momento en escena. (2013, p. 107)

Esta presentación de *dramatis personae* es muy interesante por dos motivos principalmente. Primero, los únicos personajes claramente reconocidos desde este listado son solo las protagonistas. Los otros están presentados de forma genérica, pero se nos da a entender que durante el texto serán muchos. Bushby recurre a un juego similar al que usó en *La dama del laberinto*, aunque a la inversa, es decir, no nos indica el nombre de cada una de las presencias que se darán en escena –que en el caso de esa obra eran veintiséis– sino que solicita la presencia de dos hombres y una mujer con ciertas características que luego en el texto tomarán el rol que les corresponde. Sabremos quién es quién gracias al discurso, no porque se enuncie el nombre

del personaje a modo de acotación. Sánchez-Piérola explica muy bien esta dinámica:

El mismo recurso aparece en *Perro muerto*, obra para cinco actores. Los personajes de Micaela y Catalina les corresponden a sendas actrices, pero los otros tres actores, vestidos de mendigos, representan cada uno, por lo menos, dos papeles, algunos menos definidos y otros muy concretos como Tito (el enamorado de Micaela), Javier Zuloaga (el profesor), Rosa María (la amiga de Catalina) y Timoteo Suárez (la pareja de Catalina). El hecho de que estos tres actores estén vestidos de mendigos indica el estado de todos los personajes que representan: se vuelven símbolo de los habitantes de una ciudad decadente. (2013, p. 26)

Por ejemplo, sabremos que el Muchacho es Tito gracias a la dinámica que tiene con Micaela y lo mismo sucederá con los demás personajes. Tal estrategia implica que la lectura de la obra sea compleja y el reto de dirección también, pero ofrece un juego actoral que puede ser muy bien aprovechado. El propio autor ofrece datos escondidos en el discurso de los personajes para crear una imagen de cómo debe ser cada una de estas personas que es representada por los actores comodín.

MICAELA: No es que me pase todo el día correteando mendigos. No te preocupes. Es sólo de vez en cuando, cuando me cruzo con uno o lo veo al otro lado de la calle. Ahí viene la loca, dirán. A veces, le tengo que decir a Tito que vaya. Pobre. Tienes que verlo; es tímido. Él es un pollo hervido de lo blanco que es y se pone camarón camarón cuando les habla; se le hace una pepa en la garganta que provoca decir: cúbranse, cúbranse, cuerpo a tierra que ahorita se destrozan los vidrios (2013, p. 113)

Por ejemplo, en la intervención de Micaela, explicará cómo es Tito, lo que puede servir para el juego de doblete que propone el autor. Por otro lado, las protagonistas que, en teoría, son los personajes mejor contruidos también serán descritos desde el discurso de otros:

HOMBRE: Miento, mento. Rosa María, la amiga de Cata, estaba simpática también. Si me preguntas, no sabría qué decirte. Eran distintos tipos de encanto. Cata era más fina, calladita. Cómo explicarte... Esa Rosa María hablaba hasta por los codos; eso resta un poco de encanto, ¿no? (2013, p. 116)

Dicho recurso nos ofrece nuevamente la posibilidad de ampliar la construcción del personaje, herramienta que es de utilidad sobre todo para la actriz que interprete a Catalina. Además, los constantes juegos propuestos por el autor y el hecho de que una de las protagonistas haya construido su reputación sobre una mentira y se vea obligada a mentir, hace que esta obra sea metateatral. Se notará sobre todo en aquellos personajes que están constantemente representando diversos papeles.

Un aspecto que supone más análisis aun que la forma en que se construyen personajes es la construcción del espacio y tiempo. Esta obra presenta tres niveles espaciotemporales que deben ser analizados de forma independiente y que serán construidos de forma diegética. Para comprenderlos es importante analizar brevemente la propuesta del espacio escénico.

Escenario: El escenario está totalmente cubierto por basura. Hay varios montículos de desperdicios de donde los actores recogerán los distintos elementos que necesiten para la representación y donde se sentarán o recostarán. Lo que más debe destacar entre la basura es la presencia de un perro muerto. (2013, p. 107)

Bushby vuelve a recurrir a un escenario no mimético y muy sugerente. Solo acota la presencia de basura haciendo énfasis en el perro muerto. También indica que en esta “basura” se encontrarán los elementos que los actores necesiten para poder representar varios papeles. Es decir, desde esta indicación se propone una solución al doblete de personajes. Tal descripción del espacio encierra, aunque en principio no sea evidente, las referencias necesarias para construir o evocar los tres referentes espacios temporales mencionados.

El primer cronotopo que vale la pena mencionar es aquel que se representa menos en escena: el contexto de los mendicantes. No hay acción directa ligada a este universo, porque no existe. Sin embargo, Bushby al proponer la presencia de basura en todo el espacio quiere aludir directamente a esta filosofía de vida inventada por Catalina. Los hechos que suceden en escena, es decir, las acciones ejecutadas por los actores, poco tienen que ver con estar en un basural. Todo lo contrario, veremos espacios como un estudio de televisión, el cuarto de Micaela, una calle, una oficina, etc.

Serán estos espacios los que construyan el segundo cronotopo, el universo real de la acción que será edificado a través de saltos temporales y espaciales que están continuamente creando subniveles de realidad. Todo este juego está enmarcado por el universo epistolar creado entre las protagonistas. Sánchez-Piérola propone un análisis de estos juegos temporales a partir de ejemplos claves:

Hay un uso extensivo de la analepsis (*flashback*) y la prolepsis (*flashforward*), así como del contrapunto. Destacaremos dos de las técnicas utilizadas por ser buenos ejemplos de la habilidad compositiva de nuestro autor. Una de ellas es la que aparece hacia el principio del segundo acto. Se nos muestra al mendigo "Hombre" como Timoteo Suárez (Adorizzio) siendo entrevistado por Micaela, sin embargo, la que aparece en lugar de Micaela es la mendiga "Mujer". Pero ella no está haciendo de Micaela sino de Rosa María (la amiga de Catalina) siendo entrevistada por Micaela. [...] No sabemos lo que dice Micaela en las entrevistas,

pero lo intuimos por las respuestas de los otros. Así se condensan ambas entrevistas en una sola escena a la vez que se requiere de la participación del espectador para comprender el juego que se establece.

La otra técnica es no menos interesante. En el acto uno aparece una escena en que Micaela y Tito (su enamorado) encuentran un perro muerto. Este fragmento en realidad vendría a ser la segunda y tercera partes de una escena mayor. [...] Así el espectador se encuentra con la versión completa de una escena que ya vio en el acto uno. Cada uno de estos saltos temporales nos remite a una información previamente adquirida, lo cual hace que podamos relacionarlas y que nuestro pensamiento esté siempre operando, pues para asimilar nuevas informaciones debemos referirlas a nuestros conocimientos previos. (2013, p. 30)

De esta forma, gracias a la presentación de un entramado de escenas es que se irá configurando la realidad que estamos presenciando. Bushby recurre a diálogos intercalados y superpuestos, datos escondidos y la propuesta de una escena a modo de telaraña para construir una historia que requiere de la atención constante del espectador. Este texto se aleja enormemente de ser aristotélico, a pesar de poder resumir su trama de una forma lineal. Veremos las dinámicas mencionadas tanto en texto como en acotación.

Micaela está sentada leyendo un libro mientras Catalina termina de aplicarse bronceador al cuerpo y se recuesta para tomar sol. El Hombre, el Muchacho y la Mujer buscan cosas en los montículos de basura. El Hombre encuentra un objeto que sugiere un micrófono. El Muchacho encuentra una vieja guitarra e intenta afinarla. Micaela termina de leer el libro, lo cierra y se levanta. (2013, p. 108)

Esta es la primera acotación en el texto; aquí se nos ofrece ya la presencia simultánea de distintos cronotopos que veremos luego, gracias al diálogo, funcionar como un gran engranaje.

CATALINA: ¿Perdón? ¿Qué dice?

MUCHACHO: Hable usted primero. Ya tendré mi oportunidad.

HOMBRE: Creo que este es un buen momento para ir a comerciales. Volvemos con más preguntas para la doctora Wharton.

(Catalina, el Hombre y el Muchacho se levantan. Micaela se acerca al Hombre.)

HOMBRE: ¿Campana?

MICAELA: La doctora Campana. ¿No se acuerda?

HOMBRE: ¿Campana?

MICAELA: Cómo no se va a acordar, profesor. Fue su alumna aquí hace un montón de años.

HOMBRE: Campana... Talán... Talán...

MICAELA: Los mendicantes. ¿Se acuerda?

HOMBRE: ¿Mendicantes? ¡Ah, pues, Cata! Claro. Claro que me acuerdo. Me dices "Campana" y a mí ni me suena. Cata; por supuesto que me acuerdo. ¿Tú eres su amiga? ¿Cómo está Cata? (2013, p. 116)

En esta interacción apreciamos cómo funciona la estrategia de presentar escenas de forma simultánea –recordemos que Bushby indica que los actores estén siempre en escena y deben, por lo tanto, estar haciendo algo– y cómo es que no solo se dan saltos espaciales, sino también temporales gracias a la transformación de un solo actor. El Hombre en las primeras líneas cumple el rol de investigador, pero basta un movimiento escénico para que ese mismo actor que hace de Hombre cumpla ahora el rol del profesor al que Micaela va a buscar para pedirle información sobre Catalina.

Por último, es importante analizar el peso del tercer referente espacio temporal que ofrece la obra. Este será más sutil y requiere de un receptor ideal para ser comprendido en su totalidad. Nos referimos al contexto real al que se hace referencia y que es ajeno al mundo de la representación. Esta ficción se va a construir con muchos referentes históricos reales, porque son “producidos” por una académica especialista en el tema y de esta forma le da más verdad al asunto. En la construcción de esta secta ficticia y secreta habrá desde menciones de emperadores romanos hasta pasajes de la Biblia y toda una filosofía de vida bien estructurada. Se hará énfasis en la corrupción del mundo y será la imagen que da título a la obra la que lo represente: el perro muerto. Este signo aparecerá y será mencionado en más de una ocasión a lo largo de la historia.

Es pertinente mencionar que, para la sociedad peruana, la imagen del “perro muerto” tiene una gran relación con la época del terrorismo, época en la que aparecieron, tal y como se da en la obra, perros muertos colgados en distintas partes de la capital para dar un mensaje. Si bien este tema no está ligado a la obra, el signo tiene una fuerte carga semiótica detrás de cara al contexto en el que se sitúa y se produce la obra, por lo que no es gratuita su sutil presencia.

*Perro muerto* se ambienta en una Lima depauperada que sufre el conflicto armado entre el estado y Sendero Luminoso y recibe una ingente migración de las provincias. El drama focaliza la labor de una joven investigadora que avanza su carrera estudiando una emergente secta clandestina cuyos adeptos acogen la práctica de la pobreza extrema y la vida mendicante. El estudio resulta ser un ardid de la estudiosa para abrirse paso en el mundo académico. Sin tesis ni análisis del conflicto armado, Bushby articula una crítica velada a la fascinación con la otredad como objeto del conocimiento que connota como modo de mercantilizar la diferencia y de desertar la responsabilidad hacia el otro. (Irizarry, 2013)

Guillermo Irizarry también reconoce esta relación con el contexto del terrorismo en el Perú y reconoce que esta sombra del referente histórico tiene un valor que se relaciona con la otredad, idea que confirma también Carmela Zanelli<sup>76</sup>:

En *Perro muerto*, me animo a pensar, desde las pautas de la literatura del absurdo, cómo se construyen los grupos humanos, las sociedades secretas, incluso los grupos subversivos. El perro muerto, que habita la basura recuerda a aquellos canes sacrificados por Sendero Luminoso, incapaces en esos años de entender la insania de un grupo capaz de hacer tales cosas. (2013)

No solo será el perro muerto lo que aluda a este contexto, gracias a menciones que hace Micaela –como nombrar un “coche bomba” o fechar su carta en 1990– el receptor que conoce la historia del Perú automáticamente tendrá que relacionar los hechos dados en escena con el contexto histórico. La obra no sucede en cualquier lugar o en cualquier tiempo; Bushby se esfuerza en ubicar claramente la historia que está creando dentro de una historia más grande y real.

Hemos descrito ya cómo es que en *Perro muerto* aparecen de forma bastante clara las estrategias de representación escénica que venimos estudiando. Ahora, es importante detenernos a analizar los temas recurrentes que se encuentran velados tras de la historia entre Catalina y Micaela. Detrás de todo este discurso, la obra es una crítica a diversos aspectos. Por un lado, criticará el mundo académico y, por eso, tenemos a estas dos mujeres que se presentan como contrarias: la académica aclamada que vive en el extranjero versus la colegiala caprichosa que parece no saber qué hacer con su vida. Lo curioso es que será la segunda quien “vencerá” a la primera. Ella logrará lo que muchos otros no han logrado y, gracias a su búsqueda por saber más, develará una verdad que no sabía que estaba ahí.

Por otro lado, también habrá una crítica al aprovechamiento de las clases populares. El discurso de cómo los privilegiados sacan beneficio de los menos favorecidos estará en la boca de uno de los tantos personajes desdoblados, pero también estará detrás de todo el constructo falso de la secta. Pero quizá la crítica más evidente será a la religión, específicamente al fanatismo que puede estar ligado a esta. La falsa secta de los mendicantes se volvió un asunto creíble, porque se vive en una sociedad donde un hecho como tal es posible, a pesar de lo absurdo que parezca. En síntesis, la obra es una gran crítica a la sociedad y Juan Carlos Ubilluz coincide en este punto.

*Perro muerto* parece dar crédito al saber de los ideólogos del mercado de que el

---

<sup>76</sup> Discurso de presentación del libro *La dama del Laberinto. Perro Muerto. Historia de un gol peruano* el 25 de agosto de 2013. (Anexo 4)

hombre es y siempre ha sido un ser egoísta. Tanto el amor como la nación y la religión no serían más que simulacros que velan la cruda ambición del individuo. O para decirlo en argot psicoanalítico, la estructura de estas obras tiende a afirmar que el gran Otro (la ficción social que da sentido a nuestras vidas) no existe. (2008, p. 8)

En contraste con otras obras de Bushby, el erotismo y la sexualidad cobrarán mucho menos protagonismo, pero no estarán del todo ausentes. Micaela recurrirá a su sexualidad para alcanzar lo que busca, aunque sin éxito. Además, veremos un personaje, el Profesor, que será descrito indirectamente como un viejo loco al que le gusta mirar de más a las alumnas.

Lo mismo sucede con el lenguaje, que parece tener menos protagonismo. Sin embargo, ayuda a construir la realidad evocada. El lenguaje a lo largo de la obra será coloquial y muy relacionado al contexto donde ocurren los hechos, porque en esta obra estos están claramente situados. Todo sucede en Lima, con excepción de saltos que se dan en ciudades francesas. Los únicos momentos en los que el lenguaje se alejará de lo coloquial serán cuando Catalina exponga un discurso académico o cuando aparezcan en escena momentos musicales. De hecho, parte de la develación del misterio está ligada a la canción “Un mendrugo de amor” y, por otro lado, al grupo Akatanka. Estas serán piezas de ese rompecabezas que se va armando sin querer.

En conclusión, a pesar de que este texto no se construye de una forma narrativa directa, todos los recursos propuestos por el autor –cambios de personajes en escena, variedad de monólogos, constante fingimiento, existencia de diversos niveles de realidad, entre otros– generarán que importe tanto el universo evocado como la realidad representada. Por otro lado, la poca presencia de acotaciones a lo largo del texto y el constante uso de ERE escondidos dentro del texto propone un reto para la dirección y la actuación, pero, al mismo tiempo, construye un texto claramente espectacular desde su misma lectura.

### **10.3. *El joven calvo* (2006)**

De todos los textos de Bushby, es este uno de los más complicados de clasificar incluso dentro de las dos amplias categorías propuestas. El autor dice que la obra “trata sobre dos fantasías femeninas de un muchacho que toman consciencia de su condición de fantasías e intentan liberarse de su soñador” (Bushby, 2019). Lo abstracto de este texto se evidencia desde este resumen: trata de dos fantasías femeninas. No trata de algo, trata de “alguien”. A lo largo de la obra nos enfrentaremos a la construcción de dos personajes que irán descubriéndose a ellas mismas mientras intentan descubrir su entorno. Entonces, ¿*El joven calvo* cuenta una historia? ¿En esta obra suceden cosas? Sí y no.

Lo que vemos en tiempo real, la acción en escena es la de dos mujeres: Mina y Lidia, que parecen estar encerradas sin entender muy bien las circunstancias. En su afán por entender lo que sucede, irán postulando diversas alternativas a su realidad con la intención de hallar la mejor opción de escapar a ella. Pero finalmente dan a entender que son, aparentemente, un producto de la imaginación o una fantasía de la figura masculina siempre mencionada.

El inicio de la obra se da en un formato muy performativo. Las mujeres fingen ser parte de un programa concurso sobre fútbol holandés<sup>77</sup>, porque supuestamente las ayudará a saber lo que ignoran. Sin embargo, esta estrategia no sirve para hallar las respuestas que buscan por lo que empiezan a lanzar diversas hipótesis y, en todos los casos, mencionan constantemente al “Joven Calvo”. Existe una autoconsciencia teatral, tal como propone Irizarry (2013) que se evidencia en diversos parlamentos, como cuando Lidia se preguntan “¿es que estamos atrapadas en la ficción de algún torpe sádico? ¿Es acaso una película?” (2013, p. 298).

La obra es claramente discursiva, pero no explota demasiado el recurso de la narración. Sin embargo, el universo propuesto se apoya en una tesis largamente tratada en la literatura – claramente identificable en Borges o Cortázar– que es la del *soñador soñado*. Sobre esta idea, Fernando Araya dice que

tal postulado sostiene que lo real no es independiente del observador, que la realidad se origina en el acto de observar del observador, con lo cual el universo existe porque existimos nosotros quienes lo soñamos. A esto se le conoce como *principio antrópico* (2018)

Lidia y Mina son el universo que se percibe –o al menos se sospecha– como soñado. Por otro lado, el “soñador” de este universo es el Joven Calvo, que, a su vez, también es constructo de otra mente creadora: la del autor. Las dos protagonistas debatirán e incluso filosofarán acerca de esta posibilidad de su existencia, y será en estos debates y dinámicas para encontrar su verdad que puede atisbarse una marca de narratividad. Por eso, podemos considerar esta obra como parte narración, porque la historia que nos interesa sucede en tiempo real y solo nos cuentan momentos que sirven para conocer a los personajes.

MINA: Nada. Nada más... Nunca vamos a saber nada más.

LIDIA: Mucho más, Mina: también sabemos que estamos encerradas. Sabemos que estamos desnudas y que hay insectos extraños que se meten por algún lado,

---

<sup>77</sup> Nuevamente el fútbol toma un rol importante dentro de la dramaturgia del autor para configurar la personalidad de sus personajes. A pesar de que solo *Historia de un gol peruano* hace referencia clara y directa al fútbol, es válido afirmar que este tema es una constante en la obra de Bushby y será usado con distintos fines como contextualizar, crear metáforas de nación o manifestar una obsesión.

que parecen cucarachas, pero no son cucarachas, que tienen algo de escarabajos pero no... Y que nunca hay más de uno en cualquier momento dado... que han perdido la vergüenza y que no son venenosos... A uno lo aplastaste; otro desapareció. Tenemos aquí a un tercero... (2013, p. 292)

En el diálogo anterior, Lidia enuncia todo lo que se supone que las rodea y cómo se encuentran. Además, proporciona cierta información de sucesos que han pasado. Este recurso será usado un par de veces para completar con el relato lo que no aparece en escena ni se da en la acción. Por otro lado, la mayoría de los diálogos de Mina y Lidia van a girar en torno a las hipótesis de su existencia y origen, por lo que constantemente se irán postulando alternativas. Estas, más que acercarse a la realidad, constantemente están construyendo una farsa –una ficción– que es sumamente necesaria para sobrevivir.

Entonces, nuevamente nos enfrentamos a una obra en la que la acción está sostenida en el discurso. Si bien la dirección podría plantear un montaje muy físico para una obra como esta, el texto no ofrece mayores acotaciones, y sí mucho diálogo para construir la atmósfera y la tensión entre las protagonistas. ¿Interesa lo que nos cuentan? Sí y no. A diferencia de otras obras de Bushby en la que lo contado es la acción que llama la atención principal del receptor, esta obra no nos mostrará a las protagonistas contándonos hechos lineales y concretos que construyan una narrativa pasada. Sin embargo, gracias a su discurso, podemos ir construyendo la identidad y ciertas facetas del pasado de cada una hasta el punto de suponer la relación familiar que hay entre estas dos: parecen ser suegra y nuera. Además, será muy patente la necesidad por descubrir su origen, por lo que nos ofrecerán diversas opciones.

MINA: De acuerdo, de acuerdo. Pactemos que no estamos locas, pero con la condición no negociable de que estamos en Irlanda. ¿De acuerdo?

LIDIA: De acuerdo. Y que no es un sueño.

MINA: De acuerdo.

LIDIA: Y que no estamos en el Infierno...

MINA: Ni el Purgatorio ni el Paraíso...

LIDIA: Y que estamos desnudas.

MINA: Pero sólo el joven calvo puede verlo sobre el verde.

LIDIA: Y debemos hacer algo.

MINA: De acuerdo.

LIDIA: ¿Pero qué?

MINA: No sé. ¿Qué querría que hiciéramos el joven calvo?

LIDIA: No sé, Mina.

MINA: Yo menos.

LIDIA: Yo menos que menos.

MINA: Volvamos al concurso, Lidia. No podemos perder nada. (2013, p. 301)

Diálogos como el anterior servirán para que no solo ellas se ubiquen, sino que le contarán al receptor la realidad que las rodea. No hay narración lineal, más si existe una construcción diegética de los hechos, pero, sobre todo la poca acción es articulada por el discurso. Por tal motivo, podríamos considerar a Lidia y Mina como narradores. La convicción con la que plantean sus opciones de vida parece acercarlas a la función de *narrador comentarista de lo extradiegético*; sin embargo, sabemos que ellas no tienen noción del universo fuera de lo que están viviendo, por lo que dicha narración estará para, probablemente, construir una gran ficción. Por ello, una categoría más certera es la de *narrador constructor*, aunque en este caso el papel de narratorio recaiga en ellas mismas más que en los receptores finales del texto.

Para poder entender mejor el uso de las restantes ERE es importante mencionar que esta es una de las obras que más influencia del teatro del absurdo presenta. La ilación de los diálogos y los saltos temáticos entre las conversaciones de las mujeres dan un cariz de absurdo a la dramaturgia que se asemeja mucho al teatro que trabajaba Beckett. Si bien Lidia y Mina no llegan al ser del todo personajes a-dramáticos como plantearía Esslin (1964, p. 315), sí vemos que en el desarrollo de otros aspectos del texto hay varias características típicas del teatro del absurdo como la circularidad. Entonces, dentro de esta dinámica se van a desplegar muy pocas estrategias de acercamiento al receptor. No hay ruptura de la cuarta pared porque las protagonistas están tan encerradas que sería contradictorio apelar a esa convención. Por otro lado, los pocos monólogos presentes en la obra se dan dentro de la dinámica del “programa concurso”. Es decir, Lidia y Mina, como jugando, interactúan como si una de ellas fuera una concursante y la otra la presentadora de un programa. Esta será la mejor excusa para justificar los largos discursos sobre temas que le interesan al Joven Calvo.

MINA: Y estamos aquí nuevamente con nuestra amiga Lidia quien, esta vez, concursante con el tema: "La selección holandesa de fútbol del Mundial de Alemania de 1974". ¿Está usted lista?

LIDIA: Sí.

MINA: Por cien libras, responda usted: ¿quiénes ocupaban los puestos de puntero izquierdo y puntero derecho en dicho equipo?

LIDIA: La pregunta, de por sí, delata una ignorancia patética con respecto a la revolución futbolística de aquella selección de los Países Bajos, ya que, si bien, en ese entonces, era común jugar con dos punteros, uno por la izquierda y uno por la derecha, precisamente, Rinus Michael, seleccionador holandés, rompió, de una vez y para siempre, con ese estático esquema, de manera que sería impreciso si no absurdo atribuir una posición fija a cualquiera de los jugadores de dicha oncena, a menos que nos atengamos a los anticuados documentos que exigían que se llenara

con el nombre de un jugador una posición preestablecida, en cuyo caso tendría que responder, aun cuando fuera contra todos mis principios, que dichas, llamémoslas, posiciones eran ocupadas por Johnny Rep y Russ Rensenbrinck, respectivamente. (2013, p. 290)

Tales interacciones, como Mina diciendo a un público ficticio “Y estamos aquí nuevamente”, pueden acercar a las protagonistas al uso de un *monólogo lúdico*. Sin embargo, el público al que se dirigen no debe ser el público de una potencial representación. Ellas no buscan dramatizar al espectador, lo que quieren es evocar una presencia dentro de su universo que legitime el juego de roles.

A pesar de que es significativa esta evocación de un público, la verdadera presencia ausente que importará será justamente el Joven Calvo. De todos los personajes de esta categoría en la dramaturgia bushbiana es este el que tiene mayor fuerza, puesto que se configura como una Godot moderno. Ellas están encerradas, esperando a ser convocadas por él a pesar de querer huir. Por momentos se reconoce cierto placer al estar en su presencia, a pesar de la repulsión que en general este les causa. Los receptores no podemos afirmar con certeza que el Joven Calvo existe; sin embargo, es posible clasificarlo –bajo los conceptos de García Barrientos– como un personaje *latente*. El Joven Calvo, así como sucede con Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba*, condicionará la conducta y la relación que se da entre estas mujeres. La coincidencia entre estos dos personajes –el de Bushby y el de García Lorca– se ve reforzada con la motivación sexual que se esconde detrás de la relación con las protagonistas.

Otro concepto muy vanguardista presente en esta obra es la idea de control y poder. Esto se verá en otras obras del autor. El Joven Calvo parece ser un ente que está observando constantemente a las mujeres, pero ellas no son del todo conscientes de esto. Es como si él habitara un panóptico y ellas fueran las reclusas. La idea desarrollada por Foucault (1975, p. 190) de individuos en un continuo estado de vigilancia se ve reflejada sutilmente en este texto. Mina y Lidia no solo nos darán datos de este demiurgo a partir de sus palabras, sus acciones también lo configuran como un guardián ausente o incluso un amo al que le deben respeto. Ellas mencionan que son “convocadas” cada cierto tiempo e interactúan con el Joven Calvo; a modo de nuevas Sherezade, se dedicarán a entretener a este hombre para justificar su existencia, a pesar de volver siempre al mismo encierro.

Lo interesante es que llega un punto en el que podemos pensar que estas mujeres son vigiladas constantemente por el joven porque se encuentran en su mente (de hecho, esta idea es confirmada por la forma en que el propio autor resume su obra), ya que ellas manejan casi la mismos datos que el Joven Calvo conoce sobre los nueve temas que lo obsesionan. Ellas

quieren escudriñar en la información que les ha sido proporcionada por medio del Joven Calvo hasta poder descubrir el origen de su propia naturaleza. Este afán es de suma importancia porque no solo ellas no saben quiénes son, sino que el receptor del texto –lector o espectador – tampoco cuenta con muchos datos de su existencia a partir de cómo son presentadas:

Personajes:

LIDIA: 40 años de edad.

MINA: 20 años de edad.

Ambas visten trajes verdes. (2013, p. 289)

Esto es lo único que se acota en la presentación del *dramatis personae*; lo que más llama la atención es que ambas vistan de verde. Sin embargo, son fantasías, según el autor. Pero ¿qué tipo de fantasías? Son dos mujeres de edades diferentes que dicen sentirse desnudas porque visten de verde y sobre ellas se puede proyectar cualquier imagen y, por lo tanto, cualquier deseo. En algún momento se preguntan si son putas.

MINA: ¿Y estas ropas? ¿Son transparentes?

LIDIA: Peor, son verdes. Y, con el verde, puedes proyectar lo que quieras encima.

Para quien nos vea y tenga la imaginación, la voluntad y la tecnología necesarias, es como si estuviéramos desnudas.

MINA: Imaginación, voluntad y tecnología... ¡El joven calvo! (2013, p. 292)

Cuentan que son convocadas en diversas ocasiones por el joven. Con Lidia conversa, con Mina canta y baila. A veces las convoca varias veces. Es interesante el verbo que usan: convocar. No es gratuito, no son llamadas o solicitadas. Es como si aparecieran frente a un deseo; por eso, son fantasías, porque pueden interpretarse como un deseo masturbatorio. Representan a dos mujeres muy diferentes.

MINA: ¿Por qué me hacen esto? ¿Por qué te pones de su lado? Tú, más que ninguna, deberías entenderme; deberíamos ser aliadas, no enemigas. Antes de todo esto, yo tenía una carrera; estaba en lo mejor de mi carrera. Todos me conocían. Firmaba autógrafos a todos... Hasta que me trajeron aquí...

LIDIA: ¿Y crees que yo no tenía una vida antes de esto? Mi esposo era la persona más respetada de toda...

MINA: Irlanda.

LIDIA: Era el hombre más bueno y valiente... Y lo mataron, lo mataron brutalmente... mataron a todos mis hijos varones. Mi hijo mayor, el más valiente... Arrastraron su cuerpo... ¡Y qué habrán hecho con mis hijas! Y ahora estoy a merced de un muchacho horrible... horrible... Cómo puedes creer que soy parte de su plan. Yo era una señora decente. (2013, p. 295)

Gracias a que las mujeres comparten información de su vida es que el lector se hará una idea de cómo deben ser, dato que es de mucha utilidad para un potencial montaje. Lidia es un ama de casa que ha perdido a su marido y a sus hijos, y Mina es una joven mujer en la mejor etapa de su vida. Por otro lado, gracias al discurso también sabremos cómo es –o al menos cómo se ve– el hombre que las tiene encerradas. El Joven Calvo es descrito de una forma grotesca y muy fálica: es calvo, grasiento, redondo, su aspecto físico es muy similar al de un miembro viril.

MINA: Déjame ver... A ver... El personaje es joven... Tendrá unos veintiún años; tal vez, menos; tal vez, un poco más. Tiene una calvicie prematura y fea... Porque hay calvicies atractivas... Pero la de él es fea, horrible, asimétrica, grasosa... También tiene la cara grasosa; tiene como una película de grasa sobre toda la piel... Flaco... Retaco... Jorobado... Sonríe forzosamente...

LIDIA: ¿Es irlandés?

MINA: Sí, pero no puede sostener mucho la sonrisa; siempre es fingida, y la mueca se le congela en un gesto horrible que parece una calavera por lo flaco que es... A mí me da miedo...

LIDIA: A mí me da pena...

MINA: Y asco... (2013, p. 295)

Las dos mujeres irán compartiendo información para configurar esta presencia ausente tan importante. Si a esta descripción le sumamos que ellas parecen ser fantasías masturbatorias o proyecciones eróticas dentro de la mente de este hombre, es posible considerar que el Joven Calvo sea un referente fálico ante el que ellas se encuentran cada vez que las requieren.

Quizá sea dicha dinámica la que las hace perderse una y otra vez en la búsqueda de su identidad. En el fragmento anterior hemos visto que son conscientes de su identidad. Sin embargo, a lo largo de la obra, irán postulando opciones para responder a la misma pregunta y estarán relacionadas con los temas que obsesionan al Joven Calvo.

LIDIA: Qué tanta obsesión por que nos hayan sacado de Irlanda. Además, ¿cómo sabes que eres irlandesa? Dime, ¿cómo sabes que vivimos en Irlanda? ¿Que vivíamos en Irlanda? ¿Cómo puedes estar tan segura?

MINA: No sé... Por el acento.

LIDIA: ¡Cuál acento! Ni siquiera sabemos en qué idioma estamos hablando. Apenas puedo pronunciar este balbuceo con tantas eres y eles que terminas atorándote, escupiéndote...

MINA: Debe ser gaélico. Sí. Estamos en Irlanda. Somos irlandesas y, al menos, yo estoy orgullosa de ser irlandesa y de hablar el idioma de mi nación. Y, para estar orgullosa de ser irlandesa, ¿cuál es la primera condición? Ser irlandesa. Quedó, pues, demostrado. (2013, p. 294)

Finalmente, el constante diálogo entre estas dos mujeres les va a revelar al receptor y a ellas mismas que parece que están emparentadas y que desearían que existiera una tercera para poder dividir responsabilidades. Es como si, al final de toda la perorata, sintieran pena por el Joven Calvo y por el destino que les ha tocado vivir, e intentan justificarlo para poder seguir sobreviviendo y esto las vaya a hundir nuevamente en el mismo círculo en el que se hallaban a un inicio. Lo que ellas necesitan es hablar para sobrevivir, así sea que la conversación que han tenido no las haya llevado a ningún lado. En este afán, propondrán una serie de juegos metateatrales que aportan más a la circularidad de su existencia, la que se ve resaltada en el carácter ritual presente desde la acotación inicial.

La relación de esta obra con el teatro del absurdo no solo se da en el plano de los personajes. El tiempo y el espacio al que alude esta virtual representación también tiende a esta vertiente. Las mujeres están obsesionadas con el lugar en el que se encuentran. Es sobre todo Mina la que desea hallarse en Irlanda y se aferra a esta realidad para poder sobrevivir al encierro.

LIDIA: No, definitivamente, no son irlandeses. Nos han sacado de Irlanda...

MINA: ¡Te dije que no volvieras a decir eso!

LIDIA: Hay que considerar todas las posibilidades. Tú dijiste...

MINA: Todas menos ésa. Estamos en Irlanda y se acabó. Acordamos eso.

LIDIA: Lo único que acordamos fue lo del sueño.

MINA: Lo del sueño y lo de Irlanda. Tenemos que tener un punto de partida, si no, cómo... Estamos en Irlanda y muy despiertas.

LIDIA: ¿Qué más? (2013, p. 292)

El juego al que recurren sirve para autoconvencerse de algo tan esencial como dónde se encuentran, para saber qué hay fuera de ese espacio que las tiene encerradas. Gracias a ello, los receptores también irán construyendo el universo que las rodea, puesto que en la acotación de escenario el autor solo menciona que es “un cuadrado de luz de unos dos metros de lado en el piso” (2013, p. 289). Serán Lidia y Mina las que construirán discursivamente todo el universo, ya que escenográficamente no existe nada.

Este encierro es interpretado a lo largo de la obra de diversas formas: sueño, locura, muerte como infierno/purgatorio/cielo, etc. Ellas intentarán encontrar la respuesta correcta a las preguntas ¿qué hacen ahí? ¿quiénes son? La primera estrategia que usarán es el juego.

LIDIA: Tú misma dijiste que no podía ser el Infierno ni el Purgatorio porque éramos bonitas...

MINA: Eso lo dijiste tú...

LIDIA: Y, en el Infierno, todas son feas. Y en el Purgatorio no creen los protestantes, y nosotras no habíamos decidido aún si había algo contra lo cual protestar. Acuérdate.

MINA: Pero te dije que podía ser el Paraíso. Y esos insectos que aparecen y desaparecen, y tú te los comes para jugar a que estás en una película...

LIDIA: ¡Y tú los aplastas!

MINA: ... esos insectos pueden ser ángeles de un dios que vienen a decirnos algo, a recibirnos. Y tú los comes como si fueran... (2013, p. 296)

Mina y Lidia tendrán conversaciones como la anterior que, por momentos, rozan con el diálogo del absurdo. Las dos mujeres tienen más certeza de lo que no están experimentando que de lo que sí. Esto nos lleva a confirmar que hay al menos dos niveles de realidad: lo que sucede con estas dos mujeres mientras hablan y la realidad que están intentando descubrir. Por otro lado, los hechos suceden de manera lineal en tiempo real, pero los personajes no sienten de esta misma forma el pasar del tiempo.

MINA: Sí, también. Pero no hemos estado más de diez minutos...

LIDIA: Cincuenta años...

MINA: Dos minutos...

LIDIA: Ciento veinte años...

MINA: Medio segundo...

LIDIA: ¡Trescientos cincuenta mil millones de años!

MINA: Acabamos de llegar.

LIDIA: ¡Siempre! MINA: ¡Nunca! ¡Nunca! ¡Nunca! (2013, p. 298)

Se habla del tiempo como un concepto abstracto que bien puede valer minutos como años. Y esta misma desvalorización de sentido se le da al lenguaje cuando se habla del inglés y el efecto que causa al ser pronunciado, cuando claramente las palabras están en español. Se desarrolla el tema del lenguaje desde un enfoque de la crítica que hace el teatro del absurdo de este, muy parecida al que Ionesco hizo en *La lección* (1950). Lidia y Mina confirmarán la inutilidad del idioma. Por un lado, al hablar siempre en español, pero asegurar que por momentos es inglés. Pero, esto se dará sobre todo cuando confirmen una y otra vez que todo lo que están construyendo con lenguaje les es completamente inútil para poder alcanzar su objetivo. Solo existen en función del Joven Calvo<sup>78</sup> y solo pueden construir su discurso –y, por lo tanto, su universo– a partir de lo que él sabe.

---

<sup>78</sup> Vale la pena mencionar que con la presencia del Joven Calvo se confirma lo que Lobato (2002, p. 39) refiere sobre el “grado cero de personalidad”. Este hombre carece de un nombre propio; es designado a partir de una característica.

La dependencia de las mujeres se da en el plano de lo erótico y lo sexual –otra constante de esta dramaturgia– a pesar de que, a diferencia de otras obras, no se menciona directamente el tema tantas veces. La carga erótica existe desde que Mina y Lidia se reconocen como fantasías de las que no saben cómo escapar, porque en el fondo puede ser que no sean reales, sino proyecciones que, desde un enfoque psicoanalítico, revelan más del Joven Calvo que de ellas mismas. Las dos mujeres son materialización de las carencias y necesidades del personaje ausente: por un lado, una figura materna que recae en Lidia y, por otro, una figura al servicio del placer que es Mina.

En síntesis, *El Joven Calvo* es un texto en el que se despliegan claramente dos estrategias de representación escénica que venimos analizando: construcción del personaje a través del discurso y construcción diegética del espacio y tiempo. Y, a pesar de que la narración no es tan notoria, podemos identificar que gracias a los relatos expuestos de forma fragmentada el texto sí manifiesta cierto cariz narrativo que sirve para configurar las ERE ya mencionadas.

#### **10.4. Dominante de si bemol (2006)**

Se ha optado por colocar esta obra en esta categoría porque presenta una acción considerable en escena en tiempo real, además de la gran cantidad de momentos evocados. Pero es importante reconocer que ha sido difícil no considerar que el relato contado dentro de la obra es la que encierra la historia central y que, por lo tanto, este texto merecería hallarse dentro de la primera clasificación. Esto incluso es algo que se vislumbra desde la forma en la que el propio autor resume su texto: “trata sobre cómo una pareja intenta curar las heridas de una infidelidad **recreando** y ritualizando ese momento” (Bushby, 2019). Al utilizar el verbo “recrear” nos indica que hay más de un nivel de realidad al que nos enfrentamos y, por lo tanto, más de una linealidad narrativa. Pero ¿cuál es la historia que atrapa al receptor? ¿Son los sucesos que ocurren en escena o los hechos que recuerdan los personajes?

Probablemente las respuestas a estas preguntas tengan un matiz muy subjetivo, pero de cualquier forma es importante entender los dos niveles a los que nos enfrentamos. Por un lado, el personaje de José parece animar un programa televisivo en la propia sala de su casa con la ayuda de dos muchachas. Nos daremos cuenta de que el objetivo de este programa es revelar el misterio detrás de una conocida canción que involucra a una misteriosa mujer, que resulta ser su esposa Alicia. Esta dinámica generará que los potenciales receptores del texto, es decir, el público, hagan de ellos mismos en un posible montaje, puesto que, desde el inicio, se rompe con la cuarta pared. Además, hay mucho juego de roles a lo largo de la historia que es interrumpido por el único personaje que parece estar fuera de la trama: Eleazar, el hijo de la pareja. Alicia sufre, la pasa mal. Judith, una de las muchachas, empatiza con ella. Eleazar se preocupa. José se muestra violento. Jackie, la otra muchacha, por ratos es indiferente. Esta es la realidad que

vemos y que en tiempo real nos irá atrapando. No sabemos cuál es el fin de todas las acciones de José en escena. ¿Por qué este hombre finge conducir un programa televisivo en la sala de su casa? ¿Quiénes son Judith y Jackie? ¿Por qué Eleazar no puede ver a su madre? ¿Por qué Alicia está tan descompuesta? Todas estas interrogantes se irán resolviendo gracias a los recuerdos que irá construyendo José con ayuda de Alicia al revivir tres encuentros con el autor de la canción “Amar es amar a Chichi”. Entonces, todo lo que vemos en escena es realmente una consecuencia de la fábula que se reconstruirá; todo lo que pasa en escena ha sido provocado de una u otra forma por sucesos extradiegéticos.

El texto de Bushby alberga no solo dos historias paralelas, sino también una serie de referentes entrelazados que nos hablarán de música, cultura popular, relaciones maritales, entre otros. Rohner, en la reseña escrita con motivo de la primera publicación de esta obra, resume no solo la trama sino los puntos resaltantes y los juegos teatrales –y literarios– presentes en este texto de una manera precisa:

José, el personaje principal de *Dominante de si bemol*, así como los amigos de Conrado y Lucrecia, intenta también reconstruir la realidad en el plano de la ficción y, a partir de ella, comprender el pasado de su esposa Alicia y la relación que mantuvo con el gran Kambul Mondragón, el compositor del hit "Amar es amar a Chichi". La parodia de un programa televisivo de concursos en la sala de una casa sitúa al lector-espectador como un *vouyer* que presencia la confesión de una mujer a su esposo y los juegos psicológicos y sexuales que este dirige. La metateatralidad de esta obra nos hace reflexionar, nuevamente, sobre la relación entre ficción y realidad, unida íntimamente a la idea del desengaño. La cotidianidad, los recuerdos y el pasado del hombre pueden ser, finalmente, un *sketch* televisivo. *Dominante de si bemol* combina la coloquialidad del discurso con una metrificacón, en algunos pasajes, que nos hace pensar en las obras del teatro clásico español. Bushby parece seguir, incluso, las pautas que propone Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, pues en los extensos diálogos entre Alicia y José, en los que se recrean y narran los encuentros entre esta y el Kambul, recurre al romance. (2009)

La clave para entender la narratividad presente en el texto radica en lo que Rohner describe como “reconstruir la realidad en el plano de la ficción”. Dicha reconstrucción se manifestará a partir de la acción, pero siempre acompañada de un relato que le dé contexto. Lo que percibe el receptor del discurso son escenas producto de la reconstrucción de una fábula, pero también será testigo de momentos “reales” que sirven para interrumpir la ilusión que se está construyendo y, de esa forma, resaltan los niveles de realidad y la artificialidad de los hechos.

Entonces, con *Dominante de si bemol* nos enfrentamos a un texto en el cual parte es narración, pero los sucesos que se dan en escena, en tiempo real, son consecuencia de la fábula que se construye diegéticamente. Además, no solo encontramos evocación del pasado, también se creará a partir del discurso una farsa, es decir, una situación ficticia, una mentira. José recrea en la sala de su casa un programa concurso que no existe, es esta la farsa que dará pie a que se revele la verdad sobre “Chichi”.

La complejidad del texto hará que se recurra al recurso de la narración de distintas formas. La forma más presente es la de largos parlamentos que pueden considerarse monólogos.

ALICIA: ¡Pero cómo, cómo cree  
que José no iba a enterarse!  
Desde entonces, no me siente...  
Se lo dije y se arruinaron  
las mañanas, los ayeres...  
Al principio, fue violento;  
se ensañó contra los muebles,  
rompió en llanto y se marchó.  
Volvió al cabo de unas siete  
u ocho horas. Se reía  
con espasmos y entre dientes...  
Y me dijo comprender  
que eran bromas, sí, sandeces  
con que yo jugaba, porque,  
ni en el sueño con más fiebre,  
yo podría ser aquella...  
Se reía. Y, nuevamente,  
se marchó. Volvió con rosas.  
De rodillas, con voz tenue,  
me pidió que lo ayudara  
a tragarse el agrio aceite  
de que él había sido,  
tantos años -más de veinte  
el marido de esa Chichi  
con quien todos se adormecen. (2013, p. 323)

El fragmento anterior corresponde a la representación del momento en que Alicia le responde a Kambul. Ella le cuenta cómo es que su esposo ha llegado a sospechar de la identidad de Chichi, porque a ella han empezado a llegarle cheques con los pagos por los derechos de la canción. Ahora, su marido quiere que lo ayude a superar este evento y la forma en que buscará hacerlo es

a partir del juego de roles casi enfermizo que estamos presenciando. Es importante detenernos un momento para observar una particularidad de este parlamento: el verso. Ya Rohner explicaba lo interesante de este recurso. Bushby echa mano de un gran conocimiento poético y musical en esta obra y aprovecha los momentos evocados para plasmar en verso lo que los personajes se están diciendo en el pasado. Esta es una muestra clara que separa los niveles de realidad en la obra, es la señal para saber que estamos presenciando los recuerdos entre Alicia y Kambul.

Además de las largas intervenciones en verso que van construyendo el relato, también es posible encontrar una forma más dinámica de hacerlo. Así como se vio en obras anteriores, veremos momentos en los que se configura el relato a partir de la interacción entre dos personajes. Este recurso es más evidente dentro de los juegos de roles entre los esposos.

(José, con la bufanda amarrada a la cabeza, está tendido boca abajo en el piso con la guitarra al lado. Alicia, con el pañuelo amarrado a su pelo, se acerca al borde del escenario. José la mira. Judith, apartada, mira a ambos. Sólo están los tres en el escenario y no está la proyección del Kambul sobre la pared. José se levanta y se acerca a Alicia sin que ésta lo vea.)

ALICIA: Vuelo al mar, al mar, al mar...

¡Qué más da! ¿Quién me lo impide?

JOSÉ: Niña, aléjese del borde,  
que ese suelo no es muy firme.

ALICIA: ¿Qué pretende usted conmigo?

JOSÉ: Tal vez, niña, necesite  
de una mano que la tenga.

ALICIA: ¡No me toque! ¡No me mire!

¿Qué pretende?

JOSÉ: Venga, niña.

ALICIA: ¿Niña? Déjeme advertirle  
que cumplí, hace meses, veinte.

Vieja estoy para infantiles  
sutilezas con extraños.

JOSÉ: Señorita, sólo dije que se aleje del abismo.

ALICIA: ¡No me toque! Puede irse...

(José se empieza a alejar.)

ALICIA: Ni siquiera sé su nombre.

JOSÉ: Eleazar García... Quite

el "García" y llene el hueco

con el nombre que le sigue:

"Mondragón", el de mi madre...

Mas "Kambul" es lo más simple,  
que es el ave que he elegido  
para el público y sus chismes.  
ALICIA: ¿Para qué cambió su nombre?  
¿Es culpable de algún crimen?  
JOSÉ: De ser músico... Mecánico,  
si las horas son difíciles;  
si es que hay días como hoy...  
¡Por ser "vano e incompatible",  
me expulsaron de "Los Tántalos",  
una banda de mandriles  
sin oído o corazón! (2013, p. 332)

El fragmento anterior corresponde a un diálogo evocado con el que inicia el segundo acto. José pretende ser Kambul y Alicia es ella cuando joven. En una sola interacción nos enfrentamos a dos temporalidades. En primer lugar, lo representado corresponde al momento evocado a modo de catarsis. En segundo lugar, Kambul –representado en José– le contará a Alicia parte de su pasado. Estos momentos son útiles para reconstruir la historia.

Es pertinente mencionar que en la obra también se dan momentos que, si bien no son directamente narrativos, promueven el relato. Veremos a los personajes buscando que la historia continúe o se ofrezcan más datos. Este hecho nos recuerda constantemente que estamos enfrentándonos como receptores a una construcción dentro de otra, en esencia, resalta la metateatralidad de los hechos.

JOSÉ: Es que la historia que nos cuenta es algo inverosímil, doña Alicia. ¿Nos quiere hacer creer que, después de sostener aquel diálogo con el Kambul Mondragón, en el que usted se caricaturiza como la gestora y madre de la canción, me va a decir que, después de todas esas confidencias con un desconocido, no pasó nada más? ¿Me va a decir que se dieron la mano y cada quien a su casa? (2013, p. 338)

La evidente carga narrativa nos ayuda a ubicar de forma más sencilla las ERE que venimos estudiando. En primer lugar, el narrador como eje de la acción es esencial para el análisis de esta obra. Nos enfrentaremos a dos tipos de narrador en este texto: *narrador constructor* y *narrador presentador acompañante*. Este último se va a intercalar entre los personajes de José, Jackie y Judith, siendo el primero quien lo tendrá durante más tiempo. Por su parte, las dos muchachas, si bien aportan al relato, cumplen una función de facilitadoras, ayudan a motivar la narración de José o la complementarán. Si bien el narratorio del relato es el público ficticio, ellas también lo son. De hecho, a partir de las interacciones –que poco a poco sabremos que no

son espontáneas sino casi pautadas— podemos afirmar que son narratarios ideales.

JOSÉ: ¿Quién supo de la terrible agonía de esa mujer durante la cual un cruel padre o padrastro, con inverosímiles pretextos e intenciones insondables, impidió que un hijo la viera? Terrible... Desde entonces, nunca más fue Eleazar García Mondragón; desde entonces y para siempre, fue el Kambul Mondragón, autor e intérprete de nuestra eternísima "Amar es amar a Chichi"... Niñas, ¿qué sigue? Se nos van las horas.

JACKIE: El primero...

JUDITH: Contexto del primer encuentro.

JOSÉ: El primero. Esto, tal vez, desintoxique a doña Alicia. Niñas, contexto.

(José se amarra una bufanda a la cabeza. Toma una guitarra y se tiende boca abajo en el piso.)

JACKIE: Es una noche de enero de 1966. Un joven, aunque ya no tan joven, músico ha llegado al Parque la Marina. Las tinieblas que lo rodean no hacen sino incrementar su desazón y ansiedad. Se ha tendido en la grama y ahí aguarda, acecha... acecha... (2013, p. 320)

Gracias a estas mujeres, la farsa de José puede funcionar. Ellas han sido contratadas especialmente para eso. Por su parte, José se ha autoconvencido de su ficción; él cree realmente que necesita llevar a cabo una performance en la que sea un presentador y, como tal, se debe a su público.

JUDITH: ¿No sería mejor dejarlo para otro día? La señora Chichi no se siente bien...

JOSÉ: ¡Nada de otro día! Los martes son los martes. Éstas son las contingencias que nos ocurren a quienes hacemos las cosas en vivo... Efectivamente, por más que le reviente el hígado a quien le reviente, ésta que tienen aquí es la más deseada y la más buscada, la más gloriosa y relamida de las mujeres de nuestra patria y este vasto continente: ¡Chichi! (2013, p. 317)

Jackie y Judith no estarán tan convencidas del juego como lo está el protagonista. En más de una ocasión pondrán en duda la dinámica, lo que motivará no solo la ruptura de la ilusión, sino salir momentáneamente del tiempo y espacio de lo relatado. Pero José siempre sabrá cómo volver a la dinámica establecida, incluso, logrará crear sutiles encadenamientos entre los hechos reales y los narrados a partir de su discurso.

JOSÉ: Eleazar, Eleazar, Eleazar... Terrible momento aquel en que fuera expulsado de la casa familiar, casa a la que no volvería jamás. Y poco o nada sabemos de su vida desde entonces hasta que, más de veinte años después, apareciera una noche, solitario, en el Parque la Marina, donde se encontraría con una mujer joven,

demasiado joven... ¿Qué fue de su vida en ese lapso? ¿Habrá cumplido su sueño de una playa en Trinidad? (2013, p. 327)

El ejemplo anterior corresponde al instante en que Eleazar, el hijo de Alicia, ha dejado escena luego de discutir con José en un momento en el que se rompe la ilusión del “programa”. Va a ser necesario encadenar este momento con el de la farsa construida, por lo que José aprovechará el nombre “Eleazar” para hacer la conexión y de paso contarnos más datos de la vida de Kambul, que son muy similares a los de su hijo. En esta ocasión José no solo es *narractor presentador acompañante*, también será *narractor constructor*. Sobre Alicia recaerá este rol en más de una ocasión, finalmente ella ha sido la única testigo real de los hechos que se quieren reconstruir en el presente.

ALICIA: ¡Deje ya de envanecerse!  
Yo ahora soy la rica.  
Hace sólo un par de meses,  
empezó a llover dinero;  
cheques, cheques y más cheques,  
a mi nombre y a mi puerta;  
cantidades indecentes...  
Mi marido los veía.  
Le expliqué que, algunas veces,  
hay errores en los bancos.  
Mas yo supe desde siempre  
del origen del prodigio. (2013, p. 322)

En este ejemplo la vemos nuevamente narrando en verso. Esto sitúa a Alicia como *narractor* en más de un nivel de realidad, pero con el mismo objetivo: construir la ficción que su marido necesita. A pesar de que en este texto no hay carencia de acotación, es gracias a estos momentos narrativos que se puede identificar más de un elemento claramente espectacular que debe tenerse en cuenta en un potencial montaje.

La segunda ERE identificada de forma clara en esta obra es el uso del monólogo como estrategia de acercamiento al receptor. La farsa del programa de televisión que José ha armado en su sala será la principal excusa para recurrir a dichos monólogos. En ejemplos anteriores se ha hecho evidente que es posible enfrentarnos, según nuestra clasificación, a *monólogos constructores* –cuando se crea la ficción–, *monólogos literarios* –los compuestos en verso– e incluso *monólogos testimoniales* –cuando Alicia cuenta sus vivencias–. Pero el uso que más resaltar en la búsqueda del acercamiento al receptor será el *monólogo lúdico*.

JUDITH: ¡Ole, ole, don José!

JACKIE: Fidelísimo público nuestro, gracias por su espera y bienvenido. Bienvenidos y bienvenidas; damas impecables y arduos caballeros, público nuestro y leal de éste, su programa de doce a tres y de siempre...

JUDITH: "Ole, ole, don José".

JACKIE: ... que hoy, como todos los martes, llegará a ustedes y a todos nuestros compatriotas, por las pantallas vivas de sus televisores, con la pasión, la razón y el anfitrión de toda la vida para develar otro impronunciable misterio. Y aquí está con ustedes...

JUDITH: Ole, ole, don José...

(José entra saludando al público por la primera puerta a interiores. José sacará de sus bolsillos aparatos de control remoto con los que controlará los sonidos y otros efectos.)

JOSÉ: Gracias, muchas gracias. Gracias, Jackie; usted siempre tan fresca y provocativa. Nuestra niña más leal. Y muchas gracias a usted también... (2013, p. 312)

El fragmento anterior se da al comienzo de la obra; es casi lo primero a lo que se enfrenta el público que será automáticamente dramatizado cuando Judith y Jackie se dirijan a él. Si bien en esta interacción no nos estamos enfrentando a un monólogo en su forma convencional –textos extensos sin interrupción– sí identificamos interacciones con un destinatario ausente en escena o, como ya se explicó al definir el tipo de monólogo, a interacciones dialogadas dirigidas de forma exclusiva al público. José confirmará la utilidad del recurso en variadas ocasiones al romper la cuarta pared y reafirmar la teatralización del espectador.

JOSÉ: Nuestras disculpas a nuestro leal público de doce a tres, horas mágicas en que quién no preferiría comer y sestar para espantar las espinas de la pasión y el calor. Nuestro agradecimiento por su perseverancia y nuestro estado de perpetua apología por los exabruptos en que pueda incurrir doña Alicia... ¿O acaso prefiere que le digamos "Chichi"? (2013, p. 317)

José le habla a un público que parece conocer, en un virtual montaje se estaría dirigiendo directamente al espectador. La audiencia formaría parte del nivel de realidad inventado por la obsesión del protagonista. Además, da a entender que sería un público de presencia constante – cada martes de doce a tres– lo que resalta el carácter ritual que el propio Bushby reconoce en esta obra.

Finalmente, dentro de la categoría de *monólogo lúdico* también encontraremos interacciones extensas en las que se crea una relación muy personal con el público ficticio.

(Alicia sale corriendo por la primera puerta a interiores.)

JOSÉ: Doña Alicia... ¡Alicia! Usted, distraiga al público.

JUDITH: ¿Pero cuál público?

[...]

JUDITH: Bueno, mi público de "Ole, ole, don José", su programa de los martes, de doce a tres y de siempre... ¿Qué quieren que haga? Les puedo hacer el baile de las danesas... No, para eso necesito a Jackie o a alguien... ¿O quieren que les lea más cartas? Hay algunas bien graciosas. O les canto... Sí... La parte que más me gusta es esa de... (Cantando) No mire así; sea gentil, suave Chichi. Esos, sus ojos, me pueden partir más que los filos que rasgan mi carne color carmesí... (Deja de cantar) Mejor, las cartas... (Lee) "Chichi es el nombre que el Kambul Mondragón le da al órgano sexual femenino. Así le dicen vulgarmente al órgano sexual femenino en algunos países. Lo que el Kambul estaba diciendo es que el amor está en el órgano sexual femenino. Eso es lo que dicen las chicas danesas, sólo que lo llaman "Giggi" y no "Chichi": "Si no es con Giggi, no es...", como cuando bailan. Además, "yi" en inglés significa la letra "ge"; o sea, cuando dicen "Giggi" están diciendo "ge" "ge"; o sea, son dos puntos "ge", que se tocan." Interesante lo que nos dice el amigo. Vamos a ver otra... Creo que ésta ya... (Lee) "Chichi es mi mujer." (2013, p. 328)

Judith, ante la ausencia de José en escena continuará con la dinámica del programa. Lo hace a pesar de que ella solo se deja llevar por el juego, pero no concibe al público ficticio que el protagonista sí. Estará tan inmersa en su personaje que continuará actuando en una sala que ella asume vacía y, aun así, reafirmando la dramatización de la audiencia. El público de un potencial montaje será, entonces, una presencia que se asume verdadera por algunos personajes, pero que para la realidad de la historia es solo una fantasía.

La tercera ERE que nos compete, justamente la que hace referencia a ausencias y presencias, será un aspecto por analizar de forma extensa en *Dominante de si bemol*. La construcción diegética de los personajes será una constante a lo largo de la historia y veremos aplicar la narratividad en formas diferentes para lograrlo. Tres de los cinco personajes patentes se construyen a partir de lo que se dice de ellos. Además, aparecen dos personajes latentes que tienen un rol importante: Kambul y Chichi.

En la presentación de los *dramatis personae* sí se plantean más detalles que en otros textos de Bushby, pero es importante recalcar que las referencias en esta acotación son reafirmadas a partir del discurso.

Personajes:

ALICIA: 46 años. Viste con una fina bata turquesa.

JOSÉ: 46 años. Viste con un elegante y oscuro frac.

JACKIE: 20 años. Viste como modelo de televisión, con tonalidades rojas.

JUDITH: 20 años. Viste como modelo de televisión, con tonalidades rojas.

ELEAZAR: 17 años; mulato. Viste y luce de manera desaliñada y sucia. (2013, p. 311)

Como siempre, el autor es muy específico con la edad de sus personajes, a pesar de que pocas veces este dato se reafirma en escena. Sin embargo, lo que sí se recalca en el texto, como se mencionó, será la forma en la que visten Alicia y José. La elegancia del traje del hombre contrasta enormemente con el ligero vestuario de su esposa, elemento que sirve para recalcar el choque constante de realidades: nadie iría a un programa concurso en un bata, mientras que es muy raro que un hombre decida vestir frac para estar en su sala.

ELEAZAR: Esas ropas... ¿Qué está pasando aquí? ¡Mamá!

JOSÉ: Yo estoy preso aquí. No puedo salir; quién se quedaría con su madre. Pero, si quiere saberlo, sí, yo necesito creer que salgo. Necesito jugar a que estoy afuera rodeado de gente y música y aire de mar. El juego, el disfraz me levantan el ánimo. Y, con mis ánimos arriba, puedo levantar los de su madre. Vivimos presos. Y sólo nos queda este juego.

ELEAZAR: Sí, papá. Perdóneme, papá. (2013, p. 319)

Eleazar reconoce la actitud extraña de su padre detrás de su vestimenta, pero él tiene una respuesta para excusarse. Veremos que los personajes no solo son performativos desde el inicio al fingir ser parte de un programa concurso, sino que tendremos más de una manifestación de metateatralidad. José hablará sobre la necesidad que tiene de fingir y de disfrazarse para poder sentirse bien. Lo mismo dirá Alicia dentro de una representación. Estos dos van a revivir los recuerdos entre Chichi y Mondragón. Finalmente, veremos que todo el tiempo hubo un constante fingimiento entre la pareja. Se habla de teatro, se representa y se finge. Tal metateatralidad permite un juego de desmultiplicación de personajes, tema que comenta Sánchez-Piérola en su análisis de la obra:

En *Dominante de si bemol*, tenemos tres personajes femeninos y dos masculinos. Las prostitutas pueden ser considerados personajes secundarios, mientras que Alicia, José y Eleazar serán los protagonistas, envueltos en un juego de falsas identidades. El juego con los personajes, en esta obra, es particular, puesto que si existiera cierto nivel de desmultiplicación en que un mismo actor representa varios personajes, serían los casos de Alicia, que se representa a sí misma en el pasado, y, por supuesto, de José, que representa al Kambul Mondragón en el pasado. Acá la desmultiplicación es parte de la trama misma de la obra, pues estos personajes se ven obligados a representar a otros para poder mantener su relación. Serán ellos mismos en tanto que asuman otros roles, y así su identidad dependerá de su

capacidad de ser otros. Este hábil juego con los personajes, que se va develando conforme progresa la trama, contribuye así al replanteamiento de la instancia del sujeto en estas obras. (2013, p. 28)

José quiere saber qué ha pasado porque sus celos e inseguridades no lo dejan vivir tranquilo, y utiliza la relación con el público como excusa para develar un misterio casi nacional: ¿Quién es Chichi? Esta dinámica mostrará un gran despliegue de cultura popular y musical. De hecho, a lo largo de toda la obra se notará que los personajes, sobre todo Alicia, saben mucho de música y están muy informados sobre los temas de los que hablan, y el tema principal es Kambul Mondragón, que evidentemente es el personaje ausente/presente de la obra. Es un personaje que es evocado de una forma casi mesiánica, así como será descrita también Chichi, evocación que contrastará enormemente con el personaje de Alicia, quien es la verdadera Chichi, cuando entre y sea vea a una mujer muy decadente.

JOSÉ: Usted nos definió de un golpe y para siempre el amor. ¡Pero vaya tremenda la incógnita que nos dejó dentro! Ya sabemos qué es amar; pero ¿quién es Chichi? Niñas...

JUDITH: Hemos sido abrumados por sus respuestas, por las decenas...

JOSÉ: ¡Miles!

JUDITH: ... miles de cartas...

JOSÉ: ¡Decenas de miles!

JUDITH: Es lo que decía... decenas de miles de cartas que nos han enviado...

JOSÉ: ¡Todos se equivocan! Todos. Niñas...

JUDITH (lee): "Chichi es Sor Judea Chávez Checa. Era una vecina del Kambul Mondragón cuya madre le prohibió hablarse con él por prejuicios; él era negro. La muchacha se internó en un convento y, hasta ahora, vive ahí en estricta clausura."

JOSÉ: No. Si van a plagiar, por lo menos, háganlo bien. Otra...

JUDITH (lee): "¿No se dan cuenta de que Chichi no es una persona real? Es un nombre cualquiera que representa a la amada y cuyo sonido era adecuado al propósito eufónico de la canción. Punto."

JOSÉ: No, no, no...

JACKIE: ¡Oiga! Me tocaba a mí.

JUDITH: Perdóneme, Jackie.

JOSÉ: Chichi, la representación de la mujer amada; Chichi a la voluntad y capricho de cada quien; no. ¡Qué fácil! No, señor. Chichi es Chichi es Chichi...

Otra... (2013, pp. 315-316)

En los parlamentos anteriores vemos cómo, antes de que sepamos que Chichi es Alicia, se intenta descubrir su identidad y al hacerlo la van construyendo de forma idealizada y enigmática, a pesar de que José sabe que se refiere a su mujer. Tal hecho se ve ironizado con la

siguiente interacción:

JUDITH (lee): "Chichi es mi mujer..."

JOSÉ: ¡Pobre hombre!

JUDITH (lee): "No la busquen más. Suficientes golpes tengo ya. Son treinta años.

Ayúdenme. No lo soporto. ¿Tienen idea de nuestra frustración..."

JOSÉ: ¡Aquí está! ¡Ahí la tienen! ¡Chichi!

(José enciende nuevamente la música; se escucha la versión "danesa" de la canción. Alicia entra sujetada por Jackie por la primera puerta a interiores. A Alicia se le ve demacrada; camina con torpeza.) (2013, p. 316)

Entre las cartas que recibe del supuesto público, leen una en el que se confiesa que Chichi es la esposa del remitente y se expresa la frustración que esto ha traído. Más adelante nos encontraremos con que esa es la situación que el propio José vive, es decir, él encaja con el remitente ficticio de la carta. Por otro lado, a pesar de que sea una acotación escénica la que nos ofrezca la información, es importante notar cómo rápidamente se mellará en la construcción idealizada de Chichi al presentar a una Alicia demacrada y que camina torpemente. A pesar de esto, en las interacciones siguiente se obligará a Alicia a llenar las expectativas que Chichi dejó y así es martirizada constantemente. La mujer no se reconoce dentro de tal descripción idealizada, pero esto no les importa a su marido ni a las muchachas. Ubilluz reconoce la compleja situación de este personaje que solo puede ser a partir de una ilusión.

Alicia, por su parte, sólo podrá ser mujer y madre identificándose con Chichi: es como si, para ser ella misma, Alicia debiese moldearse de acuerdo al personaje ficticio del cual ella es la modelo real. Volvemos a encontrarnos con la tesis de que el discurso popular no es un escape de la realidad sino una ficción simbólica que produce una nueva. (2010, p. 28)

Otro personaje que se construye de forma enigmática dentro de lo que Ubilluz define como "discurso popular" es Kambul, la presencia ausente más importante de toda la historia. Toda la obsesión de José girará en torno a este hombre en una especie de pugna por confirmar su superioridad. No es gratuito que sea él quien lo represente durante los momentos metateatrales. Tales momentos serán la mejor forma de construir al personaje ausente presente, pero no la única.

(José toca un botón de un control remoto y se proyecta en una pared una gran imagen que muestra al Kambul en un concierto.)

JOSÉ: ¡Quién no recuerda sus funerales! ¡Quién aquí tan insensible que, hace sólo un mes, no asistiera a ese masivo testimonio de afecto sin condiciones una y otra vez! ¡Quién! ¡Quién tan resentido y hepático! (2013, p. 313)

En el ejemplo anterior será una acotación escénica y no la diégesis lo que nos ayudará a formarnos una idea de Kambul. Se indica que se proyecte una gran imagen del personaje en un concierto –bien podría ser una imagen de cerca que lo identifique claramente o una panorámica que solo evoque el evento en sí–, pero la elección de esta imagen debe ser acorde a la construcción diegética hecha de él de forma discursiva. Es decir, en un montaje esta proyección ayudará al receptor a “conocer” mejor a Kambul, pero realmente no será objeto de nueva información sobre el sujeto.

Por otro lado, más allá de construir toda una ilusión alrededor del ídolo musical, subyace también la intención de revelar su identidad, pues esto será clave para comprender el origen de “Chichi”.

JOSÉ (al público): Eleazar, Eleazar. ¿Quién entre ustedes, mi fidelísimo, quién, hasta este día, sabía que ése era el nombre de nuestro Kambul Mondragón?

JUDITH: No, yo no sabía.

JOSÉ: Eleazar Mondragón, Eleazar García Mondragón. Pero todos lo conocimos y lo amamos como "Kambul". (2013, p. 319)

La interacción anterior se da también luego de una interrupción del hijo, por lo que José volverá a aprovechar el nombre común para hacer la conexión. Pero esto no es meramente anecdótico. Gracias a otros momentos de la obra, entenderemos que Eleazar no es realmente hijo de José, sino de Kambul. Y, a pesar de aparentar saber la verdad sobre el pasado de Alicia desde hace poco, su marido siempre lo supo, porque fue consciente de que nombraban al hijo como su verdadero padre. Este nombre será motivo de intriga para el muchacho que no entiende de dónde salió y no sospecha, tal y como plantea Torres Vilar, que “tiene una identidad complicada representada en su nombre, ya que es nombrado a partir de un amante de la madre, nombre que se le da con conocimiento del padre” (2010, p. 111).

La última ERE que queda por analizar es la construcción diegética de espacio y tiempo. Ya hemos identificado la metateatralidad de la obra que posibilita la existencia de al menos tres niveles de realidad. Cada nivel de realidad debe aludir a un cronotopo determinado, pero como receptores reales nos enfrentamos físicamente a solo uno de ellos que es el acotado desde el inicio.

Escenario: El escenario representa la sala de una casa que puede representar el estudio de un programa familiar de televisión. Hay dos puertas que dan a interiores y otra que da al exterior. (2013, p. 311)

Bushby vuelve a dejar bastante abierta la posibilidad de reconstrucción de este escenario. Solicita la sala de una casa, pero a su vez que pueda representar un estudio, no que también lo

sea. Desde la descripción del escenario el autor nos zambulle en el juego de realidades alternadas que va a estar presente en toda la obra. El doble significado del mismo espacio se dará en simultáneo. La sala de la casa de Alicia y José nunca deja de ser un espacio en una casa cuando la usan como estudio de un programa. De plantear un montaje en el que se rompa esta constante, se rompería también con la dinámica central de la obra: el juego de roles en el ámbito de lo doméstico. Es posible que los personajes echen mano de elementos cotidianos para fingir y resaltar la locación evocada, pero nunca dejarán de estar en la sala. El discurso ayudará a entender que debemos asumir que José se ubica en un espacio ficticio y en un tiempo determinado. De forma discursiva, gracias a la diégesis, también se van a configurar los cronotopos del recuerdo revivido. Los hechos dados en escena en tiempo real son lineales, pero la rememoración de hechos pasados no se presenta cronológicamente. Hay muchos saltos temporales marcados por el ritmo que ofrece el relato. Sánchez-Piérola reconoce que la utilidad de tales cambios en el tiempo va más allá de una construcción de cronotopos:

En *Dominante de si bemol*, los saltos en el tiempo también son parte de la diégesis, por ello la obra en realidad es lineal, pero, a pesar de ello, es una de las mejor construidas, pues es sólo hacia el final que comprendemos que dicho juego no ha sido planteado por el autor sino por los mismos personajes. Los encuentros en que Alicia hace de Chichi y José hace del Kambul no sólo funcionan como saltos estructurales al pasado sino como momentos necesarios para la configuración de los personajes. (2013, p. 32)

¿Cuál es el tiempo de lo representado y cuál es el tiempo de lo narrado? Si nos basamos en que más de una vez se menciona que el programa se da “martes entre las doce y las tres”, podemos identificar la temporalidad que debería tener lo escenificado. Mientras que lo diegético abarca un tiempo mucho más amplio, al menos treinta años.

JOSÉ: Suculenta... Hoy, justamente hoy, se cumplen treinta años desde que la inmortal tonada del Kambul Mondragón viera la luz. Por eso, esta misma tarde recrearemos algunos pasajes de la vida de nuestro gran músico. Su difícil adolescencia. Terrible. ¡Lo amamos, Kambul! ¡Siempre estará entre nosotros, siempre merodeará en nuestras almas, tanto que ya a nadie sorprendería verlo encarnarse, y entrar y salir por esa puerta como Juan por su casa! (2013, p. 314)

La famosa canción está inspirada en Chichi y parte del relato reproduce el momento en que Alicia y Kambul se conocieron. Entonces, debido a que sabemos que la canción cumple treinta años, podemos saber que al menos ha pasado esa cantidad de tiempo desde dicho encuentro. Además, en distintos parlamentos se mencionará un año determinado para marcar claramente el paso del tiempo, recurso que sirve no solo para ubicar la realidad narrada, sino también la

representada.

JACKIE: Es una madrugada de setiembre de este año; 1996. Hace unos meses, nuestro gran músico patrio, Kambul Mondragón, fue diagnosticado con leucemia. Ningún tratamiento en el extranjero ha sido exitoso... Por ello, nuestro Kambul ha decidido pasar sus últimos momentos aquí, en nuestra capital.

JUDITH: Corren rumores de que, en su convalecencia, el Kambul confunde a las enfermeras que lo asisten con la mujer que inspirara su gran composición... (2013, p. 320)

Por ejemplo, Jackie nos ubica en el año 1996 para contarnos que Kambul murió. Este parlamento ya nos ofrece una construcción del paso del tiempo. Pero no solo eso, parte de su narración también nos da información sobre la ubicación del sujeto ausente presente: está en un hospital de la capital. De la misma forma, en otros diálogos se darán datos precisos de dónde han ocurrido otros momentos del juego de roles que será representado.

JUDITH: Hace calor. Es martes. Una mujer de treinta años, doña Alicia Aimar de Uitz, ha llegado a la suite de un lujoso hotel de nuestra capital. El día anterior, recibió en la calle, de manos de una desconocida, un extraño mensaje que decía: "La espero mañana a mediodía en la habitación 1002 del Sheraton. Será más cómodo y seguro que el Parque la Marina." (2013, p. 340)

Con este parlamento, Judith no solo ubica la historia en un lujoso hotel, también reafirma que el primer encuentro fue en Parque de la Marina. Ambas escenas serán escenificadas por José y Alicia en el espacio real de la sala de la casa, pero gracias a lo dicho es posible evocar el lugar en el que se encuentran.

Finalmente, no podemos cerrar el tema de la construcción del espacio y tiempo sin mencionar el carácter ritual de esta obra. Sabemos gracias a ciertos diálogos que, al parecer, esta no es la primera vez que José lleva a cabo este juego enfermizo y que, al parecer, Alicia poco a poco ha ido cediendo a la dinámica. José necesita revivir constantemente los encuentros de su mujer con el cantante, hay una necesidad de escuchar estas historias, la infidelidad y todo lo que trae consigo para poder "avanzar". Este juego se vuelve como un ritual catártico circular. No se sabe cuándo acabará ni cuál es su objetivo final. Por momentos parece que, al descubrir que Eleazar es realmente hijo de Mondragón, quisiera recrear la vida de este último en la del hijo. Poco a poco, la misma Alicia irá involucrándose más activamente en la dinámica de las representaciones. Estas serán interrumpidas en más de una ocasión por Eleazar, para finalmente revelar la verdad ante él. Pero parece ser que el único que ignoraba la verdad era él. El único secreto aparente que ha quedado en el tintero es que quizá Alicia fue violada por el cantante

cuando era joven, pero ni eso queda del todo claro. Lo que se puede intuir es que esta dinámica es una catarsis para la pareja y ambos la necesitan para purgar sus propios fantasmas. El juego se vuelve la única forma de desahogarse y poder reconciliarse y, a la vez, sugiere una circularidad que, como espectadores, nos puede llevar a preguntar cuántas veces llevan haciéndolo.

*Dominante de si bemol* es un texto muy complejo en cuanto a recursos y recurre de forma variada a las diversas estrategias de representación escénica. Dichas ERE no solo facilitan los signos para un posible montaje; también existen para resaltar los temas que el autor quiere expresar en su obra. En este caso, Bushby parece entrar en un juego casi del absurdo pero que detrás esconde diversas críticas y temas recurrentes de su dramaturgia.

Como en la mayoría de las obras de Bushby, la sexualidad es un tema muy presente en este texto. Los tres personajes femeninos son entes sexualizados, cada cual a su manera. Se sugiere que Jackie y Judith son prostitutas, y a Alicia se la juzga de la misma forma por lo que dice la canción de ella y por lo que cuenta en sus recuerdos. Incluso, los encuentros que se describen (y representan) entre Alicia y Mondragón llegan a estar marcados por una gran carga sexual que es observada con mucha atención por las muchachas, sobre todo Judith. Y luego estos encuentros serán puestos a juicio, porque la sexualidad de una mujer no se puede vivir de la misma manera que la de un hombre.

Por otro lado, la musicalidad, tan ligada a la poesía, no es una simple excusa para darle título a la obra. Como ya se mencionó antes, este texto evidencia un conocimiento de acordes y lenguajes musicales y no solo poéticos. Más allá de los referentes culturales y musicales latinoamericanos que se mencionarán una y otra vez, este texto también nos habla de los típicos casos en los que se dan esos éxitos musicales únicos y nada más. Pasan a la historia de una forma abrumadora, incluso con monumentos y poesías, pero sin mayor trascendencia que un solo tema musical. Entonces, esta obra no solo nos enfrenta al drama de Alicia y José, sino también al drama del propio Mondragón y su fracaso en la música.

Gran parte de la obra se va a dedicar a analizar el mensaje detrás de la canción, como si la respuesta al misterio se hallará en la letra misma. Es muy natural aceptar esta dinámica porque no se aleja de la realidad, Ubilluz menciona cómo la representación de esta canción ofrece más que solo la excusa para el accionar de un hombre despechado.

Una dignificación similar de la cultura popular se puede observar en *Dominante de si bemol*, donde los personajes de una nación caribeña le adjudican al *hit* "Amar es amar a Chichi" una verdad sobre el amor y la mujer. El procedimiento modernista consistiría en denunciar paródicamente que la canción deforma esa verdad a través

de una estética comercial que se esmera en agradar a las masas. La obra de Bushby –por el contrario– parte del presupuesto posmoderno de que no hay verdades universales y que amar es adherirse a un texto pre-existente sobre el amor. Un posmoderno no le diría nunca a una mujer que la ama sin antes ponerlo entre comillas. Tendría que decirle entonces: "Como le dijo Saint Preux a Julie en la novela de Rousseau, "Te amo". Sin embargo, la pieza de Bushby da un paso más en la relación entre el afecto singular y el texto amoroso. En vez de simplemente homogenizar o reducir la singularidad del encuentro amoroso, la canción de amor es el medio imperfecto que lo posibilita. (2008, p. 11)

Según esto, se confirma el carácter de posmodernista de la obra de Bushby y se plantea toda una filosofía detrás de lo que es el amor. El autor no solo ha compuesto la obra *Dominante de si bemol*; también ha tenido que crear toda la ficción en torno a “Amar es amar a Chichi”, por lo que la canción, que será presentada continuamente en la obra, merece su propio análisis.

En resumen, la obra analizada es claro ejemplo del uso de las ERE estudiadas y presenta narratividad en diversas formas. Cabe recalcar que tanto la narratividad como el uso de las estrategias se debe a una motivación que suele ser también una constante en la dramaturgia bushbiana: develar un misterio.

ELEAZAR: ¿Qué está ocurriendo en esta casa, papá? Es todo lo que quiero saber. Mi madre y usted... ¿De dónde sacan el dinero? ¿Por qué esas miradas? Usted casi no me habla. Mi madre se refugia en su cuarto; me evita... No van a trabajar. ¿De dónde sacan el dinero? ¿Y esas ropas, papá? Por favor, no vuelva a inventarme otro cuento. (2013, p. 325)

Así como Eleazar se plantea todas esas interrogantes, *Dominante de si bemol* logrará que no solo el resto de los personajes, sino también el receptor –narratario, público dramatizado–, quiera descubrir qué se esconde detrás del enigma de una canción para luego querer saber qué se oculta detrás de un amorío.

### **10.5. *Maribel dice los pieses* (2009)**

A lo largo de la dramaturgia de Alfredo Bushby, serán varios los temas recurrentes, además del uso de la estrategia de la narratividad, y en esta obra se juntan varios de sus tópicos más repetidos. El autor resume su obra diciendo que “tres personajes muy distintos entre sí son encerrados y forzados a **crear un argumento** para una entidad superior a la que nunca ven” (Bushby, 2019). La síntesis que el propio autor hace de la obra parece no decir mucho sobre esta, pero pone especial interés en resaltar la presencia de una entidad superior ausente y en la facultad creativa de sus personajes. Estos serán los dos puntos centrales que darán sustento a

toda la historia.

Aurelio, Begonia y Charlie son tres personajes que parecen estar encerrados y tienen una tarea que cumplir para poder salir de este encierro. Aparentemente, la tarea está relacionada con la creación de un argumento que configure un lugar común para que un ente superior, Gutiérrez, pueda referirse a esta frase cuando le sea necesario. Parece una tarea sencilla, el problema es que hay una serie de reglas y dinámicas que deben cumplir que evidencian que están sometidos a mucho control y, a su vez, le dan un matiz bastante metateatral a la obra.

En un primer momento vemos que la motivación de los personajes es crear una narrativa útil para salir de este encierro, pero poco a poco la obra se irá convirtiendo en un juego de roles que irá develando un misterio: ¿quién es Maribel? ¿qué pasó con ella? ¿por qué dice “los pieses”? Gracias a esto, se irá descubriendo la relación entre los personajes que se encargarán de narrar y actuar diversos momentos relacionados con este argumento para llegar a configurar una historia coherente. Esto los lleva a revelar sus orígenes y verdaderas intenciones.

En este texto muchísimo es narración; de hecho, la historia o acción relacionada a la frase que da título a la obra solo la conocemos a nivel diegético. Pero, a pesar de eso, hemos optado por incluir este texto dentro de esta segunda categoría porque sí suceden acciones en escena y en tiempo real, que, si bien están condicionadas a la historia que se nos irá narrando, tienen una importancia igual de grande. El carácter metateatral presente a lo largo de todo el texto configura el relato y, a su vez, la dinámica de los personajes encerrados; así crea dos niveles de realidad.

La narración que se construye parece, en un inicio, que es la invención de una historia o una farsa, pero luego sabremos que revela hechos pasados. La inspiración en la realidad de la historia de Maribel no solo la hace más trascendente de cara al receptor, sino que también ofrece una serie de datos relevantes para entender la dinámica entre los personajes. Primero parece ser solo una excusa. Aurelio, Begonia y Charlie deben ponerse de acuerdo para poder salir de su encierro y, para ello, necesitan crear un relato.

AURELIO: Entonces, Gutiérrez podrá usar el argumento para ilustrar tanto el abuso de autoridad como la discriminación en la educación. Es perfecta. Cada vez que Gutiérrez se tope con una situación de injusticia, por ejemplo, cuando vea a un pobre niño en la calle pidiendo dinero, podrá decir Maribel dice los pieses. Y, con eso, va a querer decir que...

BEGONIA: Y con eso Gutiérrez tendrá su argumento para limpiarse la conciencia ya que aparecerá como el tipo sensible que critica a la patrona mala que se burla de

la pobre Maribel. No, no me gusta. Muy obvio. Sigo insistiendo en que debe ser un hombre, un muchacho enamorado... (2013, p. 364)

Crear tal relato no es tan sencillo, los tres personajes deben estar en sintonía y luego satisfacer la necesidad de un ente superior que debe validar su historia y hallarle un uso. Será así como, a pesar de que como receptores estamos enfrentados a la realidad de tres personas encerradas, realmente seremos testigo de la historia de Maribel gracias a la construcción diegética. Si bien vemos en todo momento a Aurelio, Begonia y Charlie, con quien probablemente empaticemos sea con Maribel, que es enamorada del primero, empleada de la segunda e hija del tercero. Dichas relaciones las conoceremos gracias al discurso y se irán develando poco a poco. Esta estrategia provoca que la obra nuevamente consista en un misterio que se va descubriendo sin saber siquiera de su existencia.

Al ser tan narrativa, el uso de la ERE que propone al narrador como eje de la acción será esencial. Dado que desde un inicio pensamos que la historia de Maribel parte de una ficción, nos enfrentamos a un *narractor constructor*. Pero, gracias a los juegos metateatrales, podemos concluir que la construcción aparente no es solo eso, es también testimonio de vida y, por lo tanto, también nos enfrentamos a un *narractor testigo*.

El rol del *narractor* recaerá en la misma medida en los tres personajes y estará condicionado a una acotación indirecta que se da en todo el texto. Los personajes siempre deben hablar respetando sus turnos: Aurelio, Begonia y Charlie. Deben respetar la fórmula ABC, tan típica de la escritura teatral antes de que los personajes tengan nombre. Se argumenta que de esta manera se asegura un trato democrático entre ellos, pero ellos se quejarán porque no disfrutan de seguir la regla. Esperar a que le den a uno el “pie” correcto para poder hablar es muy limitante, pero es la condición impuesta por una presencia superior. Gracias a ello y a las ansias por cumplir con su objetivo, los tres personajes van a aportar en igual medida a la construcción del relato. Estas dos situaciones son señales de su conciencia sobre ellos mismos y que los receptores conoceremos también gracias al discurso.

AURELIO: Me pueden decir de qué sirve tanto trabajo si nos vamos a pelear.  
¿Qué importa, por el momento, si es un hombre o una mujer quien lo dice? Por lo menos, ya tenemos por dónde empezar el argumento. ¿Todos de acuerdo?

BEGONIA: De acuerdo.

CHARLIE: De acuerdo... por el momento. Pero vas a tener que hablar después.

AURELIO: Llama a Gutiérrez, Begonia.

BEGONIA: Siempre yo... Cobardes...

CHARLIE: Llámalo, Begonia.

AURELIO: Ya es casi medianoche. Llámalo.

BEGONIA: Un momento, un momento. Ya estamos de acuerdo: Maribel dice los pieses. Pero tenemos que jurar que, ahora sí, nos vamos a atener a las consecuencias y no como la otra vez...

CHARLIE: La última vez fue Aurelio el que no quiso seguir... Se quedó dormido.

AURELIO: Pero la anterior vez, fuiste tú, Charlie (2013, p. 361)

En la interacción anterior, los personajes no solo reconocen la importancia de construir un argumento. Además de esto, reconocen y nos cuentan que llevan algún tiempo en ello. Ya han fracasado otras veces, por lo que es posible inferir que el encierro no es reciente. Otro aporte de una interacción como esta es la acotación escénica escondida. Begonia tendrá que hacer una llamada, por lo que el texto en sí marca no solo una acción, sino un elemento de la utilería. Como este ejemplo, veremos muchos más a lo largo de toda la obra.

Como narradores, los personajes van a configurar partes de la historia en solitario o en tándem con los demás. Gracias a esto, en un principio se crea la impresión de que cada quien aporta algo de inventado, pero luego se confirmará que todo lo dicho por cada uno tiene su base en la realidad y es parte de la misma historia de vida.

CHARLIE: Entonces, un día, la patrona mala concibe un plan para librarse de Maribel. Ha querido despedirla, pero el marido de la patrona ha defendido a Maribel, porque, como vimos, ya ha empezado a mirar a Maribel con ojos de deseo... **Desgraciado**... Y la patrona obliga a Maribel a limpiar las ventanas del tercer piso... Un trabajo peligrosísimo... Maribel no tiene dónde poner los pieses... No hay ni siquiera una cornisa donde... (2013, p. 367)

Charlie, en este ejemplo, propone una justificación para la primera idea de argumento que ha ofrecido Aurelio –que la frase es dicha por una mujer que es patrona de Maribel– en la que explicará que la mujer tiene celos de Maribel, quien se queja porque le duelen los pies. A simple vista esta intervención del narrador parece meramente constructora, pero hemos resaltado la palabra que Bushby inserta cual apuesta para el receptor: “desgraciado”. Esta interjección no es parte del argumento, sino parte de lo que siente Charlie como padre de Maribel, es su apreciación como testigo de los hechos. Tal interpretación se ve confirmada con lo que se acote luego, que es un llanto desconsolado por parte de este personaje.

Así como se van sembrando pistas para conocer la verdadera identidad de Charlie, lo mismo se hará con los otros personajes y cada vez de formas más directas

BEGONIA: Gracias. ¿En qué estábamos? Ah, sí. Entonces, el muchacho enamorado no puede presentar a Maribel a sus padres. Pese a que no se lleva bien con su familia, todavía le queda un toquecito de familia decente y no quiere

someterse a las burlas de las que será objeto si, en una de éstas, a Maribel se le ocurre hablar de sus pieses.

CHARLIE: ¿Por qué? ¿Le apestan?

AURELIO: Es la mujer más limpia del mundo...

BEGONIA: Tampoco la puede presentar a sus amigos, que son todos unos que se creen intelectuales, porque esa palabrita puede, si aparece por ahí, puede causar que sea centro de malas miradas y burlas. ¿No es cierto, Aurelio? ¿No es cierto? Charlie, di algo para que éste pueda responder.

CHARLIE (cantando): Maribel, Maribel...

AURELIO: ¡No! No es cierto. No es cierto en lo más mínimo. El muchacho enamorado no tiene ninguna vergüenza de Maribel. (2013, p. 368)

En la interacción anterior, Begonia da su versión del argumento y describe una situación que luego sabremos corresponde a la realidad de Aurelio; él es el muchacho al que se refiere. Con esto Begonia no solo aporta al desarrollo de la acción, sino también ofrece datos importantes sobre la construcción del personaje. Los dos parlamentos de Aurelio funcionan de la misma manera que la interjección del ejemplo anterior dicha por Charlie; nos enfrentamos a él mismo opinando sobre los hechos y no simplemente aportando a un argumento ficticio.

Las dos versiones de la frase “Maribel dice los pieses” pertenecen, sin que lo sepamos aún, a una misma realidad. Será Charlie quien propondrá unirla y, con ello, facilitará el desarrollo del resto de la creación diegética de la obra: “Escuchen: La Maribel de la patrona mala puede perfectamente ser la misma Maribel del muchacho avergonzado. ¿O no?” (2013, p. 369).

A partir de este momento, los narradores de la obra recurrirán cada vez más al uso del monólogo. A pesar de la metateatralidad de esta obra, no hay ruptura de la cuarta pared en ningún momento. Sin embargo, el uso de esta ERE que combina el *monólogo constructor* y el *monólogo testimonial* sirven para explotar la posibilidad de identificación con los personajes. Si bien cada monólogo tiene como narratario principal a los otros personajes, el público también ocupa el lugar de la confesión que se está haciendo. Esto cobrará un valor aún más profundo cuando confirmemos que lo dicho es parte de una historia común.

Son tres los monólogos más importantes en la obra. Serán estrategia de representación escénica no solo por su capacidad de acercamiento al receptor, sino también porque se dan a partir del juego de roles. Seremos testigos del discurso de la patrona –que se supone es Begonia– del muchacho –Aurelio– y del padre –Charlie–; sin embargo, cada monólogo será recitado por otro personaje, no por quien corresponde. Entonces, desde el discurso mismo se sugiere, o acota, una corporalidad y escenificación específica para que funcione tal juego.

CHARLIE (como "la patrona"): Yo soy la patrona de Maribel. Ya tengo treinta y cinco años, y veo cómo mi piel va cambiando de color en algunas partes. Es demasiado blanca mi piel. En poco tiempo me llenaré de manchas. Yo, yo que he sido la de la piel más tersa, la que todos querían acariciar, condenada a ver como esta jovencita de piel oscura viene y atrae todas las miradas. Cada vez que la miro, no puedo evitarlo; quiero destruirla, quiero que sufra. Ha conquistado a todos, la muy sinvergüenza que se hace la inocente paloma. Hasta mi marido ha empezado a mirarla con esos ojos de... Desgraciado... Y cree que no me doy cuenta. Cree que no me doy cuenta de cómo la mira, de cómo entrecierra los ojos mientras me toma a mí seguramente para imaginarse que soy ella, de cómo nubla su vista para no ver estas manchas e imaginarse una piel cobriza, impoluta, plena... Maribel... Hasta hay un muchacho, de esos que se creen muy inteligentes, que ronda la casa con el afán de verla: un chibolo del barrio que antes daba vueltas para mirarme a mí. Sí, yo salía al balcón recién levantada, con mi bata, y ahí estaba el chibolo, tratando de mirarme las tetas y las piernas, haciéndose el que no miraba. Yo hacía experimentos: cada vez, me ajustaba menos la bata; cada vez, dejaba ver un poco más; un día me estiré y la bata se me cayó, y como duermo desnuda... El muchacho casi se desmaya. Qué risa. Pero un día dejó de venir a verme. Y empezó a venir los martes y los jueves, los días en que viene Maribel. Él también; hasta un chibolo de mierda se pajea más por Maribel que por mí. Pero no me importa. ¿Saben por qué? Porque un día la escuché, un día escuché a esa jovencuela hablar con mi marido. Él le había regalado un par de zapatos por su cumpleaños... Desgraciado... ¿Y saben lo que ella le dijo? Gracias, señor, pero yo prefiero estar sin zapatos, porque, si no, me duelen los pieses. Me duelen los pieses dijo. ¡Qué risa! Ése es mi consuelo cuando trato de quedarme dormida en las noches. Ésa es mi venganza: a Maribel le duelen los pieses... (2013, p. 370)

Charlie en este monólogo nos cuenta cuál es la historia de Maribel desde la perspectiva de la patrona. Ofrece una serie de datos y detalles a partir de la narración que sirven para construir el universo donde habita la muchacha. Además, está describiendo no solo a Maribel, sino también a Begonia. Este discurso construye la forma de ser y de verse del personaje. Lo mismo sucederá con los otros dos monólogos. Cuando Begonia presente su monólogo y actúe como el muchacho –es decir, Aurelio–, nos contará cómo se enamoró de Maribel, quien limpiaba su casa, y cómo esto lo avergonzaba. Por su parte, Aurelio actuará del padre –Charlie– y recitará el monólogo más sentido de todos, porque se da casi al final, cuando ya conocemos la realidad de los hechos, y el final de Maribel: cayó de muy alto y quedo inválida. El monólogo de Aurelio servirá para saber más de la historia de la muchacha, de su origen, y sobre todo de Charlie y cómo se siente.

AURELIO (como "el padre"): Yo soy el padre de Maribel, pintor de casas. Nueve hijos; Maribel es la última. No podía mantenerlos a todos. Además, los Pérez, unos miserables vecinos de la quinta, hacían correr la voz de que en realidad no eran mis hijos, de que eran hijos de mi hermano. ¡Miserables! Pero, por lo menos, me consta que Maribel es mi hija. Mi hermano había dejado de visitar a mi mujer porque ya estaba vieja. ¡Maribel es mía! [...] (2013, p. 381)

Es evidente la importancia de los monólogos en esta obra. Gracias a ellos se van a configurar no solo las ausencias, sino también las presencias. Esto es de suma utilidad, puesto que la presentación de los *dramatis personae* solo nos indica la edad de los personajes –20, 35 y 50 años– y la forma en la que están vestidos: Aurelio lleva jeans y polo algo sucios; Begonia, una bata pulcra y elegante; y Charlie, un atuendo de trabajo de pintor. Será gracias a la construcción discursiva que entenderemos los matices de dichos personajes.

La obra, entonces, nos enfrenta, por un lado, a tres personas que intentan cumplir una labor; pero, por otro lado, los tres individuos exorcizan sus propios demonios y las culpas que llevan dentro. Para esto, el autor construirá a los personajes basándose en estereotipos de la sociedad: Begonia es una mujer en la treintena muy sexual y presumida; Aurelio es un joven universitario que cree saber mucho; Charlie es un obrero de clase baja que no sabe que está mal decir “pieses”. La configuración de los personajes y la manera en la que van soltando sus verdades servirá para que esta obra también nos hable de una serie de características de cualquier sociedad: la desigualdad, el control del pueblo, las relaciones entre clases sociales, la imagen de la mujer, etc.

Bushby hará que sus personajes se vuelvan actores y se interpreten entre ellos mismos. Esta estrategia metateatral no solo servirá para aligerar la historia dándole varios toques de humor, sino que será útil para conocer mejor a los protagonistas, ya que este juego revelará sus verdaderas historias, las cuales han querido ignorar durante toda la acción. Se intercambiarán los roles y unos actuarán de otros de una forma paródica e intentando revelar lo más posible la naturaleza de cada uno.

CHARLIE: No se adelanten. Tenemos que presentarle algo a Gutiérrez esta noche.

Hagamos de los personajes: uno hace de la patrona, otro hace del muchacho...

AURELIO: Y otro hace del padre de Maribel...

BEGONIA: ¿El padre? ¿De dónde salió el padre?

CHARLIE: No le hagas caso, está molesto por lo del muchacho enamorado, avergonzado, resentido... Yo hago de la patrona mala.

AURELIO: Y yo soy... No sé...

BEGONIA: Yo soy el muchacho. Empieza tú, Charlie (2013, p. 369)

El fragmento anterior corresponde al momento en que acuerdan el juego de roles para construir el argumento y exponer cada uno un monólogo, dinámica que, además, reconoce abiertamente la metateatralidad de la obra. Lo problemático de este acuerdo es que lo que expondrá cada personaje tocará temas delicados. Esto causará conflictos entre los personajes que se sentirán ofendidos. Será así como el receptor del texto irá hilando los hechos y descubriendo las verdaderas identidades detrás de todo esto.

AURELIO: Yo pensé que iba a ser otra cosa. No que uno iba a hablar tanto diciendo todo lo que siente, sino que los tres íbamos a conversar sin decir lo que sentimos, que lo que sentimos sólo se viera indirectamente, no que sea tan obvio. Yo no sé qué siente Maribel, no sé qué sentirá su padre. Yo no puedo hacer eso. (2013, p. 371)

Aurelio responde esto luego de que Begonia interpreta al muchacho. En este momento de la obra, es evidente para el receptor que la historia “inventada” es en realidad reflejo de las vivencias de los personajes. Será así como los niveles de realidad construidos diegéticamente se confundirán ante los ojos de los narratarios, mientras se va configurando la personalidad de los tres personajes patentes. De una manera similar, se configuran los personajes que García Barrientos calificaría como latentes: Gutiérrez, Maribel y los Pérez.

Desde el inicio de la obra se deja claro que la presencia que vigila o a la que le rinden cuentas es Gutiérrez. Entonces, en la figura de Gutiérrez vemos nuevamente la noción de panóptico, de ente vigilante constantemente, tal y como se vio en *El Joven Calvo*. Bushby es capaz de desarrollar con sutileza el poder que un solo nombre o el creer que uno está siendo observado causa en un grupo de gente. Nunca nos explica por qué está gente está encerrada ahí o cuál es el verdadero objetivo detrás de todo este ritual, solo entendemos, por ciertos diálogos, que llevan tiempo haciendo lo mismo. Desde un inicio, entramos en la convención y respetamos la imagen ausente del poderoso que los observa. La diferencia en la construcción de Gutiérrez con *ausencias presentes* de otras obras es que los personajes patentes tienen “acceso” directo a él. Al parecer, tal personaje se encuentra en un espacio contiguo y lo sabemos no solo porque los observa, sino porque pueden llamarlo por teléfono e interactuar con él.

BEGONIA (al teléfono): ¿Aló? ¿Doctor Gutiérrez? Buenas noches, habla con Begonia... Begonia... La de la casa de las rejas... No, no, la del Olivar, ¿se acuerda? La de las rejas. Con el balcón que... Sí, sí, ésa... Igualmente... Doctor Gutiérrez: Maribel dice los pieses... Los pieses, sí... ¿En serio? Qué bien... Sí, justamente, estábamos aquí hablando con Charlie y Aurelio... ¿Qué? Están bien. Le mandan sus saludos y respetos... Se lo diré. Justamente, estábamos hablando con ellos... ¿Qué?... Maribel es una muchacha del pueblo, joven, llena de vida... Sí,

claro, muy bella también... Y, precisamente, un joven de clase alta se ha enamorado de ella, perdidamente enamorado...

CHARLIE: Así no era.

AURELIO: La patrona. Dile lo de la patrona mala.

BEGONIA (a Aurelio y Charlie): Shhh.... (Al teléfono) No, no es por usted, doctor Gutiérrez. Qué ocurrencia. Es que me estaban interrumpiendo... (A Aurelio y Charlie) Dice que no me interrumpan... (Al teléfono) Entonces, le decía: el joven está perdidamente enamorado de Maribel. Pero, como le decía, es un joven educado, universitario... Sí de esos. Y tiene este gran problema de que la mujer que adora dice los pieses, y la vergüenza que siente cuando... No sé... Es que todavía no hemos terminado el argumento pero queríamos comunicarle los avances... Claro, frente a su familia, sus amigos. Imagínese cómo se siente cuando la otra sale con lo de los pieses... (2013, p. 365)

Begonia será la primera en llamar a Gutiérrez porque parece ser la que menos miedo le tiene o la que más influencia puede causar sobre él. En el fragmento anterior, la mujer tendrá el control de la conversación y podemos inferir ciertas respuestas que le da su interlocutor. Además, deja al descubierto datos importantes sobre la historia que serán como piezas que, poco a poco, los receptores irán armando para descubrir qué es realmente lo que están observando. Directamente no nos dirán mucho sobre las características de este personaje, sabremos cómo es gracias a las reacciones de los actantes. Sánchez-Piérola identifica que es una constante en la construcción de este tipo de personajes en la dramaturgia bushbiana.

Cuando el personaje ausente es un hombre, se le asigna un rol dominante y hasta omnipotente, al punto que, en el caso de *El joven calvo* y *Maribel dice los pieses*, asume el rol de demiurgo o dios que juzga y vigila a los personajes presentes. Tanto el joven calvo como el doctor Gutiérrez establecen tal poder sobre los personajes que todas sus acciones están orientadas a complacerlos o seguir su ley, ya sea representando un concurso o cantando versiones de su canción favorita como manteniendo un orden en las intervenciones o modificando argumentos. (2013, p. 14)

Gutiérrez es un hombre que tiene poder sobre los tres personajes. Ellos solo podrán soñar o intentar romper la dinámica de poder y, para ello, recurrirán a la historia en común que comparten.

AURELIO (al teléfono): ¿Qué? No... No, no, no... ¿Por qué?... Ya se lo dije, porque estamos hartos de que... No... Es que... Si, sí, sí, cómo se le ocurre que... ¡No!... Es que nadie entiende por qué usted... Claro... Pero si yo... Está bien... Entiendo, gracias; sí, entiendo...

BEGONIA: Qué rápido se le acabó la emoción.

CHARLIE: No te dejes, Aurelio; por favor. Por Maribel...

AURELIO (al teléfono): Le pido mil disculpas por mi exabrupto... Sí, le juro que entiendo, papá... Sí, papá... (2013, p. 380)

Aurelio intenta enfrentarse a Gutiérrez, se muestra en un principio empoderado y es apoyado por sus compañeros. Pero la furia acaba pronto para dar paso a la sumisión y evidenciar que es hijo del hombre con el que habla. Será la relación padre-hijo la que lo domine. Aurelio no puede ir en contra de su padre; todo lo contrario, debe continuar dispuesto a que su juego enfermizo siga adelante. Lo mismo sucederá con Charlie y Begonia. El primero es el hermano fracasado que recibe algunos favores para subsistir. Ella, en algún momento de la realidad extradiegética, ha sido su mujer. Todos están ligados a la figura que los domina,

AURELIO: Quién no es hijo de Gutiérrez, Charlie...

BEGONIA: Y quién no es mujer de Gutiérrez...

CHARLIE: Quién no es hermano de Gutiérrez... Todos somos Gutiérrez... (2013, p. 380)

Reconocen que la relación con la figura vigilante es ineludible, y que, a su vez, es parte de ellos mismos. No solo se relacionan con Gutiérrez, todo son él en cierto momento. Tal confesión, que se da casi al final de la obra, nos lleva a pensar que este texto encierra una reflexión de carácter filosófico sobre la existencia humana. Somos presos y captores a la vez de nosotros mismos. La única que parece escapar de tal dinámica es Maribel, quien sí será descrita de forma más directa y extensa. Ella será presentada como contraparte a este ausente/presente que impone miedo. También es un personaje ausente/presente sobre el cual se construirá todo el discurso.

CHARLIE: ¿Y quién es esa Maribel de la que tanto me hablan?

AURELIO: Muchacha de nuestro pueblo. Joven. Llena de vida. Espontánea. Representante de nuestra mujer.

BEGONIA: ¿Qué quieren que haga?

CHARLIE: Aurelio.

AURELIO: Begonia tiene que decir en sus propias palabras las ideas que yo estoy soltando. Tú hablas bien, Begonia. Tú sabes cómo hablarle Gutiérrez. Yo doy las ideas, tú les das forma y Charlie vuelve a preguntar.

BEGONIA: Doctor Gutiérrez, la tal Maribel no es otra que la mujer representativa de nuestra nación. Joven, llena de vida, con todo un mundo por delante.

CHARLIE: ¿Y qué pasa con sus pises? ¿Por qué dice los pises?

AURELIO: Problemas del sistema. Educación elitista que olvida a los más necesitados. Sistema obsoleto.

BEGONIA: No, no. Mejor... Por fastidiar a sus padres y maestros. Es una joven rebelde que se niega a seguir las convenciones y quiere poner su propia norma en el mundo. (2013, p. 363)

Así es como la presentan por primera vez y, luego, la obra hablará de ella en todo momento, aunque nunca aparece en escena. Después de esta presentación inicial, ella será descrita de muchas formas para finalmente concluir en que es mejor que todos ellos y que ellos la echaron a perder. Pero ¿qué representa Maribel? Los mismos personajes intentan darle diversos significados. Ella es una metáfora de muchos elementos ligados a la sociedad y a la historia de cada uno de ellos. Gracias a como se irán dando los sucesos, sabremos que Maribel es hija de Charlie, que trabajó en la casa de Begonia y que Aurelio estuvo enamorado de ella, todo esto antes de que ella sufriera un accidente por el cual los tres se sienten culpables. Pero lo que de verdad importa es su carácter simbólico. Maribel sintetiza la vergüenza, el arrepentimiento y la culpa de los protagonistas, pero, al mismo tiempo, aporta una pequeña esperanza.

De esta forma, la obra construirá dos A/P claramente definidos y le otorgará un valor simbólico a cada uno. Por un lado, uno de los personajes limita, por otro lado, la otra intenta liberar. Pero existe en el texto una tercera construcción que puede pasar desapercibida, pero es relevante: los Pérez. Esta familia será mencionada en repetidas ocasiones sin que se diga mucho de ellos. Sin embargo, su simple mención viene acompañada de una acotación que solicita que se escuche bulla en escena.

CHARLIE: ¿Pero qué tanto problema, qué tanta vergüenza hay sólo con que diga los piseses? Ustedes ya parecen los Pérez.

(Cuando dice "los Pérez", se escuchan ruidos como de una turba acercándose. Los tres oyen los ruidos hasta que se éstos se desvanecen.) (2013, p. 368)

Claramente esta no es una construcción diegética, porque el valor de "turba" que debe recaer en los Pérez se dará a entender con sonidos y no a partir del discurso. Sin embargo, en un momento de la obra en el que Charlie se atreve a hablar con Gutiérrez, revelará más información sobre ellos que, en un inicio, parece invento del momento pero que luego sabremos que es real.

CHARLIE (al teléfono): Hola... Sí, perdón... Los Pérez son unos vecinos que viven en la misma quinta... Sí... Es que son unos chismosos los hijos de la gran... unos envidiosos. No tienen ni para el té y se creen los grandes señores, porque antes tenían plata... Claro, claro... Entonces, se burlan de la desgracia de la familia de Maribel que sí es decente; pobre pero honrada. Pero ya van a ver... Sí, sí; usted lo ha dicho: una sinécdoque... ¿En serio?... Sí... Gracias, gracias... A las doce, entonces... Que le vaya bien. Saludos a los chicos y a... (A Aurelio y Begonia) Colgó. (2013, p. 373)

Este personaje colectivo latente tomará relevancia al final de la obra. El texto tiene un final abierto. Luego de tener que descartar el argumento de “Maribel” por haberse dejado llevar por sus emociones y no seguir las reglas, quieren revelarse contra Gutiérrez, pero fracasan en el intento, y se desata una pelea que culminará con un breve debate sobre la palabra “monstruo” y la manera correcta de decirlo. Esto inspira un nuevo argumento bastante más débil que el anterior, pero que les da a los personajes el empuje para salir por el balcón y enfrentarse, aparentemente, a la presencia de “Los Pérez”, que –a diferencia de Maribel, que simboliza la esperanza y la bondad, y Gutiérrez, el poder y la opresión– simbolizan el prejuicio colectivo, el qué dirán.

La cuarta ERE presente en *Maribel dice los pises* –construcción diegética del espacio y el tiempo– es menos relevante que la anterior, pero se presenta muy ligada a la construcción de personajes, los cuales se encuentran en un espacio real claramente delimitado desde la acotación inicial.

Escenario: Una sala de espera como de una dependencia pública: sillones deteriorados, mesitas, revistas ajadas, etc. Hay una única puerta que da a un balcón; no hay más puertas o ventanas. Un viejo teléfono destaca en un lugar central. (2013, p. 359)

Parece que están en una sala de espera, pero para fines del discurso no importa realmente dónde se encuentren siempre y cuando se sienta que están en un encierro. Nada del texto requiere del ambiente acotado inicialmente más allá de la presencia de un teléfono y un lugar donde sentarse. Por otro lado, la temporalidad de los hechos visibles es clara. La acción dura lo que dura la obra, es decir, la dinámica de búsqueda de un argumento por parte de los personajes. La temporalidad de la historia que sucede en tiempo real es lineal y sabemos que no es reciente. Será la historia construida narrativamente la que presentará saltos constantes, puesto que el relato se va armando a partir de la intervención y el punto de vista de los personajes. Es como si el tiempo de la historia de Maribel fuera construido a partir de tres diversos narradores y ninguno de ellos es confiable. Los escenarios y los tiempos en los que se mueve Maribel los conoceremos sobre todo a partir de los tres grandes monólogos, que, además, nos indican cuáles han sido los cronotopos habitados en el pasado por los personajes que ahora están encerrados.

A pesar de que como público somos testigos de un tiempo y espacio concreto, la manera en la que se explota la metateatralidad en esta obra, unida al discurso narrativo, creará diversos niveles de realidad –hay al menos seis niveles de realidad diferente que hacia el final de la obra se resumirán y serán solo tres– que causan la sensación de ser testigo de más de un solo espacio. Como receptores de este texto nos vamos a preguntar constantemente donde se encuentran

realmente Aurelio, Begonia y Charlie. ¿Están en una sala de espera? ¿están en una cárcel? ¿son, como en el *Joven Calvo*, construcciones mentales de Gutiérrez? Poco nos aporta la claridad del espacio que vemos si constantemente los personajes con discurso se encargan de negarlo indirectamente. La autoconsciencia ficcional que desarrollan los personajes será mencionada en todo momento, de esta manera el receptor –lector o espectador– no olvida nunca que son parte de un juego.

AURELIO: ¿Dónde escuché qué? (Hay un silencio. Aurelio y Charlie miran a Begonia con impaciencia.)

BEGONIA: Ah, perdón... Un, dos, tres... Un, dos tres... (2013, p. 360)

Primero nos ofrecen pequeñas pistas de que algo sucede en su interacción. Luego Bushby consigue explicarle al espectador la convención que rige la relación entre los personajes para que entremos en ella.

BEGONIA: Dijo que tuviéramos cuidado con lo de los turnos. Lo mismo de siempre: que es la única forma de asegurar que todos puedan tener una oportunidad de participar; que es lo más democrático y popular; que, si no, uno puede acaparar la conversación; o, peor, dos pueden confabularse para no dejar hablar a un tercero, lo de siempre; que siempre hay que esperar el pie para hablar... Pero no me dijo nada sobre el último salto de turno. No se deben haber dado cuenta. (2013, p. 366)

El hecho de que deban hablar en turno no solo es señal del poder que Gutiérrez tiene sobre ellos; también es un guiño a la teatralidad que se esconde detrás. A su vez, esta regla marca la dinámica en tiempo real de los personajes que vemos y ellos pueden aprovecharlo.

CHARLIE: No vamos a salir mañana. Vamos a salir cuando yo quiera. Puedo quedarme callado las veces que me dé la gana y nos quedamos hasta el fin del mundo. El chibolo siempre habla en sueños. Está bien: usa sus pesadillas para insultarme. Basta que yo empiece a hablar para que no puedas seguir... a menos que quieras quedarte para siempre aquí. ¿Qué dices, Begonia? ¿Te digo dónde esconde los antihistamínicos? Siempre me han llamado la atención las mujeres de mi hermano. Siempre he querido saber lo que es tenerlas. ¿Quieres antihistamínicos? Ya sabes lo que tienes que hacer... (2013, p. 377)

El afán democrático detrás de la dinámica impuesta por Gutiérrez puede ser usada para un efecto contrario. Tal y como dice Charlie, si él no deja de hablar y Aurelio se queda callado, Begonia está obligada a guardar silencio.

CHARLIE: La vez anterior fue Begonia que rompió el turno. Con el pretexto de que no tenía suficientes antihistamínicos, se saltó tu pie y tuvimos que empezar de cero. (2013, p. 361)

Hay un castigo tácito en saltarse los turnos: se debe comenzar el trabajo desde cero. Ahora han conseguido construir un argumento que puede llevarlos a salir del encierro, si se equivocan todo el trabajo será en vano. De hecho, esto es lo que sucede al final, cuando, hartos de la dinámica, hablarán sin respetar el orden y Gutiérrez les indicará que la historia de Maribel ya no sirve más.

La otra forma en la que se manifiesta la autoconsciencia teatral de los personajes es cuando entre ellos se produce una mini dinámica escénica. Es decir, enunciarán abiertamente la intención de representar y se distribuirán los roles como si de una obra de teatro se tratase. Primero se da de forma sutil al planear la primera llamada que harán a Gutiérrez para contarle sobre la historia de Maribel.

AURELIO: ¡Estoy haciendo de él! Cuando digo: ¿Y quién es esa Maribel?, estoy anticipando lo que va a preguntar Gutiérrez. Acuérdate de lo que te pasó la otra vez, Begonia. Te empezó a bombardear de preguntas y no sabías qué decir y todo otra vez de cero...

BEGONIA: Ustedes me dejaron sola, chibolo. Gutiérrez me empezaba a preguntar y ustedes se metieron bajo de la mesa.

CHARLIE: Aurelio, dile algo, por favor.

AURELIO: Justamente, para que no vuelva a pasar, tenemos que anticipar las preguntas de Gutiérrez. Tú, Begonia, vas a decir Maribel dice los pieses. Charlie y yo te vamos a preguntar como si fuéramos Gutiérrez. A ver, Begonia: Maribel dice los pieses. (2013, p. 362)

Claramente hay una intención de representar algo e, incluso, un guion establecido detrás de la dinámica. Esto tomará más fuerza cuando decidan representar la historia de Maribel para poder construirla de forma más fluida. De hecho, Charlie dice: “¿Y si lo actuamos? La patrona, el muchacho avergonzado...” (2013, p. 369). Luego de esto, se repartirán los roles y los personajes que no estén “actuando” serán el público legitimador de lo representado.

Ya hemos mencionado que *Maribel dice los pieses* no es una obra en la que haya ruptura de la cuarta pared, por lo que no se presenta una conexión directa con el público. Sin embargo, temáticamente la obra ofrece un sinfín de matices que sí le hablan al público. Y lo interesante es que, a pesar de que en el discurso encontremos algunas menciones precisas de tiempo o lugar, la obra se da en un universo que puede corresponder a casi cualquier realidad espacio temporal. Es decir, los temas tratados son tan amplios y ligados a la naturaleza humana que le confieren un carácter universal a la obra.

Por un lado, la obra plantea una crítica social a partir de un comentario sobre el lenguaje. Desde que nos presenta a tres personajes diferentes entre sí y de orígenes distintos, sabemos que nos enfrentaremos a un choque de clases. Begonia y Aurelio representan dos formas de ser de la clase media o alta, mientras que Charlie se construye como un hombre de clase baja. El encierro parece llevarlos al mismo nivel a los tres; sin embargo, esto no será así y causará parte del conflicto.

CHARLIE: Ustedes se han estado burlando todo el tiempo. Siempre se estuvieron burlando, desde el comienzo.

AURELIO: ¿De quién nos hemos burlado?

BEGONIA: Qué risa...

CHARLIE: De mí, de Maribel. Los pieses... Claro, como ustedes son los grandes patrones que fueron al colegio y la universidad, eso les da derecho a burlarse de nosotros. Son peor que los Pérez... [...]

CHARLIE: Miserables. Van a ver, cuando los que decimos los pieses nos juntemos, nos vamos a matar de risa de ustedes, de los desgraciados miserables que dicen los pies. Somos más, les apuesto lo que quieran que somos más. Van a ver cuando nos organicemos. (2013, p. 375)

Charlie interpreta mal la situación. Él nunca entendió que la frase “Maribel dice los pieses” era peculiar por la forma en que decía “pies” en plural. Cuando lo descifra, piensa que todo el tiempo se han burlado de él y llega a hacer un llamamiento popular al dejar en claro que los que “dicen pieses” son más y que ninguna crítica podrá con ellos si es que se organizan.

Ligada a la crítica social también aparecerá la figura, ya mencionada, del panóptico. Así como en la teoría de Foucault (1975, p. 282), los tres personajes de esta obra habrán naturalizado la presencia de un ente vigilante, de una especie de “gran hermano” al que le deben respeto y obediencia.

AURELIO: ¡No! ¡Begonia, era mi turno! No te di el pie.

BEGONIA: Perdón.

CHARLIE: Listo, se acabó, todo se volvió a ir a cero. Nos están escuchando. Deben estar ahora cagándose de risa de cómo la volvimos a embarrar. A empezar de cero. Carajo.

AURELIO: Me voy a dormir. Así, nunca vamos a acabar.

BEGONIA: No, por favor, Aurelio, no te duermas otra vez. ¿Y si no nos escucharon? Es casi medianoche.

CHARLIE: Esos escuchan todo el día.

AURELIO: Vamos a hacer como si no hubiera pasado nada. Vamos a ver si nos escucharon o no. (2013, p. 365)

Los tres personajes se saben constantemente vigilados y deben respetar las normas. El tipo de normas propuestas será uno de los elementos que ocasione la metateatralidad del texto. El sentirse observados nos puede hacer pensar que son parte de una ficción o están en la mente de un demiurgo, que son controlados por un “autor” al que le deben dar una idea. Aurelio, Begonia y Charlie son lo opuesto a los seis personajes de Pirandello. Mientras que las figuras de la obra italiana carecen de autor, pero tienen historia, en la obra de Bushby vemos a tres personajes que se deben claramente a una figura de autor, pero les falta la historia y, además, desean alejarse de este “creador”.

Finalmente, un tercer tema que vale la pena mencionar por ser una constante en la dramaturgia de Bushby es el discurso que se emite en torno a la sexualidad y al erotismo ligado, sobre todo, a los personajes femeninos. Mientras que Maribel es descrita casi como una *donna angelicata*, Begonia se configura de forma opuesta.

BEGONIA: Ya. Estoy desnuda, Charlie. ¿Satisfecho? Mírame todo lo que quieras pero dime dónde están esos antihistamínicos. Por favor, ya es casi medianoche... Por favor....

CHARLIE: Pero no me vas a dejar con las ganas, Begonia. Di la verdad: tú también lo quieres. ¿O no? ¿O no te gustaría vengarte de Gutiérrez de la forma más cruel posible? ¿No te gustaría hacerle probar sus propias humillaciones? Sé cómo te trata, cómo te desprecia, cómo te ignora. ¿Estás segura de que no quieres una pequeña represalia? Aquí estoy para ti; tómate como sólo un medio para humillar de una vez por todas a ese miserable de Gutiérrez... ¿Crees que no sé de sus golpes y tus moretones? (2013, p. 377)

Maribel no ha sido objeto de deseos, sino de admiración y amor. Begonia sí se muestra como un objeto sexual y se le da valor a partir de eso. Aurelio, Charlie y Gutiérrez han sentido deseo carnal por ella, mientras que Maribel ha despertado una fascinación diferente, que parece merecerle más respeto.

En resumen, *Maribel dice los pieses* es un texto cargado de significados que sugiere un carácter espectacular desde el texto mismo. Parte del efecto de la obra radica en proyectar una imagen virtual de cómo es la dinámica de estos personajes, por lo que la narratividad cobraría un valor especial sobre las tablas. Bushby recurre a las cuatro estrategias de representación escénica para construir, desde un texto casi en su totalidad plagado de diálogo y monólogo, una serie de acciones claras y sugerentes muy útiles para un potencial montaje.

#### **10.6. *Solanum Trifidae* (2010)**

Existe una obra muy poco conocida de Alfredo Bushby. *Solanum Trifidae* no se encuentra

compendiada en ninguna de las antologías del autor<sup>79</sup> y él mismo ha renegado un poco de ella en algún momento. Pero eso no niega la existencia de este texto que, por mucho que el autor quizá quiera negarlo, es extremadamente bushbiano. El dramaturgo resume la historia diciendo que “un hombre se obsesiona tanto con la falta de agua (y alimentos) en el mundo que eso lleva a emociones y actos que causarán su propia destrucción”. Así tal cual, esta explicación es más bien vaga y deja de lado una serie de elementos de suma importancia que se detallarán a continuación.

Esta obra cuenta la historia de Johnny, un hombre que, tal y como lo resume el propio autor, está obsesionado con la falta de agua. Pero ¿realmente la historia trata solo sobre su obsesión? También está el personaje de su hermana, Vicky, que parece querer deshacerse de él. Tal como sucede en muchas obras vistas, este texto es desarrollado de forma fragmentaria y con saltos temporales, pero si intentamos reconstruir la historia de forma lineal, podríamos decir que todo comienza con un aparente plan entre Vicky y un hombre por engañar a Johnny. Ella, luego de enterrar a su padre, procura la ocasión para acercarse a las lomas de Lachay, lugar muy relacionado con la madre ausente. Johnny en este lugar conoce a un tal Paulo y comparten sus obsesiones, lo que lo lleva a creer que existe una agrupación que piensa como él y que podrá reconocerlo por las barbas.

Es importante detenernos un momento para explicar la peculiaridad del personaje principal; de esta forma, se entenderá mejor el proceder de los hechos. Johnny es construido como un personaje neuroatípico, parece que se encuentra en algún espectro del autismo. Es literal, obsesivo y muy inocente en sus interacciones. Todo esto posibilita que los hechos se den tal y como se dan.

Volviendo a la historia, luego de este encuentro con Paulo, Johnny empieza a buscar a la agrupación de “los cuñados de las aguas”, llega a encontrarlos y se vuelve miembro de este grupo más parecido a una secta. Nos enteramos de que los cuatro miembros buscan formas de conseguir que haya más agua en el mundo y terminan eligiendo al propio Johnny como líder.

En el interín, Vicky se enterará de los hechos, pero, a su vez, parece ser la que los propicia, como si todo fuera un plan para que su hermano se aleje adrede de ella. Al final, Johnny termina autocastigándose y obligándose a no beber agua y solo comer un tubérculo que lleva el nombre

---

<sup>79</sup> Trece de las veintiún obras de Alfredo Bushby han sido publicadas en el 2013 bajo el título de *Cuerpos Callosos* –antes de esto seis de estos textos fueron publicados en dos libros separados–. Por otro lado, existe otro compendio que incluye siete de sus obras dramáticas llamado *Descastados*, pero aún sin publicar. *Solanum Trifidae* se publicó en solitario en el 2010.

de la obra, el cual es, aparentemente, tóxico. De esta forma consigue una muerte lenta y pública que no fue detenida por nadie. Finalmente, Vicky se libra del hermano (que es su mellizo) y parece que se une a la agrupación.

El final es algo confuso y no solo por ser abierto, realmente no queda claro si “los cuñados de las aguas” eran un grupo real o una artimaña; lo único que queda claro es que han jugado con Johnny hasta su final buscando no sentir aparente culpa por esto.

De todas las obras estudiadas, esta quizá sea una de las menos narrativas. De hecho, es difícil identificar en qué nivel radica la narratividad de este texto. Son pocos los diálogos que se dedican a narrar sucesos, no más de los que cualquier obra de otra categoría. Sin afán de forzar este texto para que se ajuste al criterio, nos atreveremos a señalar que la narratividad radica en la estructura: el hecho de plantear un texto fragmentado crea la, quizá falsa, sensación de que se está reconstruyendo una narración hasta el final, que será cuando nos enteremos de todos los pormenores.

La historia central no solo es la obsesión del protagonista, es la reconstrucción del plan que busca deshacerse de él. Pero lo interesante de esta obra se da a nivel forma. Es un texto, como se dijo antes, muy fragmentado. Hay una constante división entre escenas marcadas por apagones que en momentos parecen regresar a la misma. Sánchez-Piérola reconoce también tal particularidad en el texto:

La única excepción sería *Solanum trifidae*, en que la carga narrativa es mucho menor, y la explicación de los acontecimientos que no ocurren en escena se inserta en los diálogos sin quitarles la carga dramática. Esto se debería a dos factores. Por un lado, la división en cuadros contribuye, en este caso, a privilegiar la presentación directa de la acción frente a las otras obras que, al no tener cortes, deben recurrir a la narración para transmitir lo que no aparece en escena. Por otro lado, la intervención de los personajes ausentes (el padre y la madre) en el desarrollo de la acción en *Solanum trifidae* es menor, puesto que su influencia en los personajes de Johnny y Vicky se da más bien a nivel psicológico o interno.  
(2013)

Desde la acotación se busca que no haya realismo y hay más de un momento metateatral en que los personajes interpretarán a otros de manera poco mimética. Las acotaciones a lo largo de todo el texto le confieren un carácter casi ritual, como si todo fuera una *performance* muy bien armada que busca marcar el distanciamiento con el público. El único personaje que escapa de esto es Johnny, el más real de todos.

Entonces, a partir de lo mencionado es evidente reconocer que esta obra será la que menos

recurra a las ERE estudiadas. Podemos identificar el uso de tales estrategias de forma muy sutil y tan solo rozando la excusa narrativa. Por ejemplo, el narrador en *Solanum Trifidae* no será el eje de la acción, pero sí es posible identificar breves momentos en los que algún personaje toma el rol del narrador. Un caso en el que se puede apreciar esto es cuando se remite a hechos pasados solo para evocar recuerdos de la madre o del padre

VICKY: Una sola interrupción y regresamos a Lima. Muy bien. Tienes que tratar de entender, Johnny: mamá se fue; no se perdió, se fue. Hace veinte años. Los dos teníamos diez años o un poco más. Nos dejó; dejó a papá. No va a regresar. Se fue a emborracharse o a bailar, con una nueva familia o un idiota amante. Es como si se hubiera muerto; como papá. Peor que papá, porque, al menos, a él pudimos enterrarlo en Lagunas como él quería, a pesar de que las primas no querían. (2010, p. 14)

En este fragmento Vicky cumple el rol de *narrador contextualizador*, puesto que ofrecerá información necesaria para entender el antecedente de la historia. Ella le explicará a su hermano la ausencia de su madre luego de haber enterrado a su padre. Esta última información también nos la hace llegar Vicky cuando dice: “es momento de recordar a papá. Lo acabamos de enterrar en Lagunas. Piensa, Johnny, ¿qué quería él que hiciéramos?” (2010, p. 10).

Pero, además, Vicky en su rol de narrador también será *comentarista de lo extradiegético*, aunque sin explotar la posibilidad al máximo.

VICKY: Ahora le tengo que pedir que se retire de mi casa, señor. Aparte de causar que no se afeite, ahora no quiere bañarse. Si realmente quieren ahorrar agua, ¿por qué no dejan de tomar agua? Ahí está; ésa es una buena idea: no tomen agua, saquen toda el agua de sus solanáceas o de la neblina a ver cómo terminan y a ver si se les pasa la idiotez. (2010, p. 37)

En el ejemplo anterior, se nos informa que Johnny lleva tiempo sin bañarse ni afeitarse. Estos son hechos que no se han mostrado en escena, solo se mencionarán. También hay casos en los que los personajes mencionan cosas que reemplazan el uso de una acotación a la vez que dan a conocer eventos que no suceden completamente en escena, como cuando Richard –disfrazado de mujer– dice sobre Johnny: “Está hablando. ¡¿Cuánto más va a resistir?! Desde el domingo sin agua y comiendo veneno...” (2010, p. 62).

Por otro lado, nos atrevemos a decir que al considerar que los hechos que vemos son producto de un ardid, es posible considerar también un rol tácito de *narrador constructor*. Aunque en este caso funciona en relación con un narratario interno.

VICKY: Cuéntame.

JOHNNY: Pero no le puedes decir a nadie...

VICKY: Te lo juro.

JOHNNY: No fue un asalto.

VICKY: ¿Qué?

JOHNNY: Digo que... Ay... No fue un asalto, fue un bautizo. (2010, p. 43)

En el ejemplo anterior se da a entender que Johnny le contará algo a su hermana, por lo que Vicky sería el narratario interno. Sin embargo, sí creemos que todo lo que experimenta Johnny es una farsa creada por su hermana; él sería realmente el narratario de la historia que Vicky y los otros personajes han inventado para engañarlo. Pero, finalmente, insistimos en que esta obra no es el mejor ejemplo del uso de este recurso, pues para poder identificarlo hay que recurrir a analizar más el fondo o contenido del texto que la forma, que es donde normalmente se mueve esta estrategia.

De igual forma, *Solanum Trifidae* no ofrece momentos claves en los que se deba desarrollar una relación estrecha con el virtual espectador, por lo que no se recurrirá al monólogo como estrategia de acercamiento. No obstante, esta obra sí contiene monólogos que encierran una importante carga narrativa y que servirán para que el receptor pueda construir toda la historia que se está presentando de forma fragmentada.

(En la sala de la casa: Vicky habla por un teléfono celular.)

VICKY: Segura... Sí, estoy segura; ya te he dicho... No, no me voy a arrepentir...  
¿Cuántas veces quieres que te diga? Te lo juro... No tengo madre, pero te lo juro por la memoria de mi padre... Todo el plan salió como un reloj. Es que, cada vez que le menciono a mamá quiere ir a Lachay... De niños, nos llevaba; y el pobre cree que ella todavía... Solana ¿qué?... Ah, es que sonaba a una mujer que está tan pero tan sola que se divide en tres. Qué gracioso... Disculpa... ¿Pero cuándo?... Sí... Segura, te he dicho... No me voy a arrepentir ahora que todo está saliendo como lo planeamos... Ya. Te extraño... Beso, beso, beso...

(Apagón.) (2010, p. 29)

El ejemplo anterior es en la totalidad de una escena, solo estará Vicky y hablará por teléfono. A pesar de no oír a su interlocutor, podemos inferir las respuestas por lo que ella dice. Si reordenamos las escenas del texto –que no están nombradas como tal, simplemente se dividen los cuadros a partir de la acotación de apagón– podemos identificar que esta escena debería ser la primera. La conversación que Vicky está teniendo por teléfono para ser el momento en el que surge el plan en el que involucrará a su hermano. Se apelará a este recurso en más de una ocasión para poder ofrecer una lectura diferente a los hechos que se han mostrado o se

mostrarán luego.

(Vicky violentamente saca un teléfono celular. Marca un número y espera.)

VICKY: Te extraño, te extraño, te extraño. No soporto más... Sí, se fue... ¿Y por qué no vienes esta noche?... ¿Y el martes?... ¿Cuándo?... El sábado, bueno... Claro... A las nueve... Él vuelve a las doce... En punto. Cree que no me doy cuenta... Tenemos tres horas para lo que quieras... ¡¿Qué?! ¿Que nos vea? Pero si nos ve... Pero para él es lo mismo con ropa o sin ropa. Va a pensar que es un juego que... ¿Tortura? ¿Qué tortura?... Pero es como si... Entiendo. Claro, claro. Te quiero... No. Yo más que tú... Yo una más que tú para siempre... ¿Y qué quieres que me ponga? Tú escoge... Qué vergüenza... No. Me da vergüenza decirte... No, es que me da vergüenza... Como a perra... Sí, es lo que más me gusta. ¿No te habías dado cuenta? Hombre tenías que ser... Sí, y que nos vea; que nos vea en pleno... Qué vergüenza... Pero para él es como si... No, no me voy a arrepentir de nada... Sí. Que nos vea de una vez... Tortura. Qué gracioso... A las nueve, te he dicho... ¿Y nos bañamos juntos? Por favor. Semanas que sólo me baño con el idiota... A las doce, te he dicho... Gracias... Beso, beso, beso... (2010, p. 39)

Vicky nuevamente habla por teléfono, gracias a lo que se reconstruye a partir de otras escenas sabremos que Richard está al otro lado de la línea. Este monólogo no solo nos ofrece información del plan que están acordando, también nos confirma que los últimos días los hermanos se han bañado juntos para ahorrar agua. Esta es una escena que no aparece frente a nuestros ojos; sin embargo, no es la primera vez que se hace referencia a ella.

Finalmente, en boca de Johnny podremos también encontrar monólogos que pueden acercarse a una forma testimonial, pero no llegan a ser ejemplo de esto. El protagonista hablará solo en más de una ocasión, lo que se corresponde con la construcción del personaje. Los momentos en los que hace esto mostrarán la intimidad del personaje y pueden causar que empaticemos con él.

JOHNNY (para sí mismo): Mamá, ¿qué hago? ¿Qué se tiene que hacer ahora? La puede matar... Mamá, mamá... Contéstame... Te juro que ya no voy a ser un idiota... Te juro que ya no te voy a avergonzar... Sólo dime ¿qué tiene que hacer un hermano cuando un cuñado tortura a su hermana? ¿Lo mato? ¿La mato a ella? ¿Soy un cobarde si no hago nada? ¿Soy un traidor si intervengo? Mamá... Es mi culpa... Yo le revelé lo de los cuñados... No quería; no sabía... Ella no tiene la culpa... Regresa... Tú te fuiste por mi culpa... Ya no soy un idiota... Soy un cuñado de las aguas... Soy el gran cuñado de las aguas... Vas a estar orgullosa, mamá... Regresa... Ya se murió mi papá... Regresa y dime qué hacer... No debo, no debo, no debo intervenir... Es inevitable... Resistir... Cobarde, cobarde, cobarde... ¡Aaah! (2010, p. 45)

Llevado por la frustración, Johnny, en el ejemplo anterior, habla con su madre imaginaria porque no sabe qué hacer ante lo que él interpreta como un acto de tortura –en realidad es Vicky teniendo sexo– y se siente culpable por ello. En su discurso reconocerá las carencias que otros han señalado en él y se compromete a enmendarlo. Un discurso como este no solo sirve para conectar mejor con el personaje; es útil también para entender la construcción del personaje.

Es quizá la ERE que alude a la construcción del personaje a través del discurso la que se encuentra más presente en esta obra. La acotación inicial ofrece información que será completada a lo largo de la interacción de los personajes.

Personajes:

JOHNNY: Tiene una ligera apariencia de mendigo.

VICKY: Tiene una ligera apariencia de prostituta; viste de negro.

HARRY: Viste elegantemente.

PAULO: Viste con ropas deportivas.

RICHARD: Viste de manera desaliñada.

Según se indique, en algunas escenas, Harry, Paulo y Richard tienen pobladas barbas, muy similares entre sí; en otras, están vestidos de mujeres (no debe ser una representación realista: ausencia de barbas, pelucas, mantos y actitudes pueden bastar).

En la mayoría de escenas, según se indique, Johnny tendrá una barba similar a la de los otros personajes. Todos los personajes tienen cerca de treinta años de edad.

(2010, p. 7)

La indicación que describe a los *dramatis personae* es muy breve. Sin embargo, Bushby indica luego un par de detalles que le otorgan complejidad a la representación. Por un lado, indica que los personajes tendrán barba algunas veces y otras no. Esto se justifica en la importancia de este signo en la construcción de la farsa que crean para Johnny.

JOHNNY: Tu barba, qué graciosa. ¿Por qué no te afeitas?

PAULO: Es una manía que me quedó desde que vivía en el extranjero. Una vez hubo escasez de agua y las autoridades dijeron que bastaba que todos los hombres de la ciudad dejaran de afeitarse para solucionar el problema. Y también que todos cerraran la ducha cuando se bañaran y no se estuvieran enjuagando. Desde entonces, se me quedó la manía (2010, p. 18)

Por otro lado, se indica desde esta acotación inicial que, en un momento de la obra, tres de los personajes masculinos vestirán como mujer. A pesar de que se solicite una representación no realista al representar a las mujeres, realmente este recurso vuelve a presentarse como un aporte en la economía de actores que hemos visto en más de una ocasión en los textos estudiados. La

única diferencia es que el autor aprovecha este recurso para resaltar más lo absurdo de la historia que se ha ido construyendo.

El personaje que recibirá más aportes discursivos en la construcción de su personalidad será Johnny, quien es calificado de distintas maneras a lo largo de la obra, la mayoría de veces por su hermana. Por ejemplo, Vicky es clara al resaltar que Johnny es una buena persona cuando le dice “la gente es mala y te abandona. Sólo tú no eres malo. Por eso, no entiendes” (2010, p. 14). Además, hemos mencionado que al analizar a este personaje es posible identificar que es neuroatípico, hecho que se confirma en líneas como la de un ejemplo anterior en que el propio Johnny habla de su estupidez o en conversaciones que entabla su hermana que dan a conocer la ingenuidad del personaje.

PAULO: ¿No se perderá?

VICKY: Nunca se pierde. Y va a estar aquí en quince minutos, quince minutos exactos. Nunca falla... Como un reloj... Puta madre... (2010, p. 19)

Lo que dice Vicky sobre la puntualidad de su hermano no es un comentario que alabe su virtud, es una referencia a la obsesión con respetar los acuerdos que tiene Johnny. Este será uno de los rasgos que construyen su peculiar personalidad. Además de los comentarios relacionados con su carácter, en más de una ocasión se nos hablará sobre la apariencia física del personaje, sobre todo en relación con su barba.

(En el parque: Harry, Paulo y Richard —como mujeres— observan a Johnny — con barba— que está sentado en el piso, meciéndose y recitando los ríos de la costa.)

HARRY: Densa... Densa y desarreglada.

PAULO: Como debe ser toda barba. Así le creció.

RICHARD: ¡Quién podía haber imaginado el volteretazo que daría su vida por el inocente! (2010, p. 52)

Harry, Paulo y Richard interpretan a unas mujeres que se presentan como “las primas” y van a comentar sobre cuánto ha crecido la barba del personaje. Si organizamos las escenas cronológicamente, este momento debería corresponder a casi el final de la obra. Esto es importante porque los comentarios son evidencia de cómo se ha ido desgastando el estado físico del protagonista.

Otro personaje que también será descrito de forma discursiva es Vicky y será su hermano quien tenga más cosas que decir sobre ella. Un parlamento clave es de Johnny: “tú no me mandas, Vicky. No eres mayor que yo; somos mellizos. Y yo nací antes” (2010, p. 31). Gracias a esta simple frase, sabemos que los personajes no solo son hermanos, son mellizos, lo que ya es un

indicador de que deben parecerse bastante físicamente. En lo que se distinguen es en su forma de ser, realidad que también será resaltada discursivamente.

VICKY: ¿Ves? ¿Viste lo que...

JOHNNY: ¡Mala! ¡Mala! Eres la persona más mala del mundo. Ojalá te mueras, como mi papá. Él es mi amigo. Ellos son mis amigos. Tú no quieres que tenga amigos porque tú no tienes amigos y estás envidiosa. Ni siquiera tienes hombre, porque eres mala, porque al que se case contigo lo vas a matar. Y eres fea...

VICKY: Esto se acabó. Ya no lo soporto. Idiota de mierda, ahora me vas a escuchar. Me he pasado la vida cuidándote desde que mi mamá se largó. Haciéndome cargo de ti. Por eso no tengo hombre como todas las primas; todas tienen al suyo menos yo. Por eso tengo treinta años y no tengo ni a un perro que me ladre; por ti.

JOHNNY: Tienes treinta y tres.

VICKY: ¡Cállate, idiota! Porque ¿sabes por qué se largó mi mamá? ¿Sabes?

JOHNNY: Papá decía que porque era una puta...

VICKY: No, porque no podía soportar tener un hijo como tú, un idiota. Nunca lo aceptó. Por eso, se volvió una puta. Mi papá me obligó a cuidarte. A mí no me importaba... Pero ya no más. Hiciste que mi mamá se fuera; hiciste que mi papá viviera amargado, pero a mí no me lo vas a hacer. Me largo. Te quedas solo. ¿Quién te va a cuidar? No me importa. (2010, p. 38)

El fragmento anterior corresponde a una discusión entre los hermanos en la que ambos se dejan llevar y dicen crudas verdades. Sabemos que Vicky está soltera, aparentemente es fea y ella justifica su soledad en su deber de ocuparse de su hermano, a pesar de ser de la misma edad. Se ha visto obligada a ello porque su madre los abandonó. De esta forma aparece la figura de la madre como un personaje ausente que tiene cierta presencia gracias a los recuerdos y a las idealizaciones. Ella es la culpable de casi todos los traumas que los hermanos viven en el presente, por lo que su existencia –o no existencia– es relevante para el desarrollo de la obra.

La última ERE que queda por identificar en *Solanum Trifidae* es la construcción diegética del espacio y el tiempo. El uso de este recurso también será escaso en comparación con otras obras, pero sí es posible identificar ciertos momentos discursivos que nos ayudan a evocar el cronotopo en el que se están dando los hechos. Gracias a esto, la presentación inicial de espacio se ve completada.

Escenario:

Los elementos en el escenario deben ser los mínimos indispensables para representar los siguientes espacios:

El interior de un carro

Una o dos calles  
La sala de una casa  
Un parque  
Una sala de reuniones (2010, p. 8)

Bushby nos pide minimalismo, pero solicita al menos la evocación de cinco espacios. Para lograrlo, se deberá construir los lugares a partir del diálogo. Algunos de los cronotopos serán descritos con mayor detalle que otros. Lo peculiar es que el espacio que es mejor descrito es uno que el autor no enuncia en su listado inicial: las lomas de Lachay.

PAULO: Pocos vienen a Lachay en verano. Todo parece que se seca. Sólo vienen en invierno cuando la neblina irriga todo y todo se hace verde y florido.

JOHNNY: Ahora todo parece un desierto.

PAULO: “Parece”, tú lo has dicho. Pero, mira, mete tu mano en cualquier parte del suelo y saca lo que encuentres. (2010, p. 17)

Por otro lado, con respecto al tiempo, ya se ha mencionado que la misma estructura en que se organizan las escenas genera que no exista linealidad temporal y, además, nos presenta, al menos, dos niveles de realidad: la mentira que cree Johnny versus la realidad que lo rodea. El primer nivel se verá resaltado con los momentos que aluden al disfraz, en los que los tres personajes masculinos interpretan mujeres y actúan de forma poco realista alrededor de Johnny, que está cercano a la muerte. Esta interacción ofrece cierto matiz ritual a la obra y resalta su artificialidad.

A pesar de que *Solanum Trifidiae* no recurra como otros textos al uso de las ERE, a nivel temático, este texto ofrece muchas constantes de la dramaturgia de Bushby. Tenemos el misterio, presente en todo el secretismo detrás de la asociación y, a su vez, en el aparente plan de Vicky. Por otro lado, está la noción sectaria, casi de religión, que se da entre “los cuñados de las aguas”, quienes incluso usan términos como “bautizo de sangre” y están en busca de una salvación del mundo. También está la sexualización típica de la mujer en el único personaje femenino presentado, el cual desde la acotación inicial se hipersexualiza. Otro personaje femenino es la madre, quien tomará el rol de ausente/presente y también se presenta desde una mirada lasciva.

Esta obra también juega con el lenguaje, lleva la coloquialidad y las palabras soeces a otro nivel; son parte de la mística de la agrupación de los cuñados y nos iremos enterando de esto poco a poco: el lenguaje se resemantiza constantemente. Además, hay también un tratamiento interesante detrás de la recitación del nombre de los ríos del Perú, casi como jaculatoria, otro elemento muy presente en la dramaturgia del autor.

Finalmente, el texto también puede estar denunciando la necesidad de cambiar los hábitos de vida para cuidar más el agua y el sustento a futuro, un mensaje muy preciso en las épocas que corren. Un personaje como Johnny, muy al margen de cualquier condición que tenga, no es difícil de concebir en nuestra realidad.

En resumen, las diversas estrategias de representación escénica presentes en este texto, así como la narratividad no son el mayor recurso al que recurre Bushby. Sin embargo, si hacemos un análisis más detallado del contenido de la obra y buscamos descifrar la intención real detrás de los personajes, podemos afirmar que sí existe una consciencia de creación de un relato, solo que el narratario es Johnny y no el receptor final.

### **10.7. *Nuestra señora de los desmadres* (2011)**

Este texto<sup>80</sup> mezcla de manera muy astuta la fascinación por la cultura popular y el misticismo de los cultos religiosos, dos temas que son constantes dentro de la dramaturgia del autor. El propio autor resume la trama de la obra diciendo que “como forma de manejar una antigua frustración amorosa, un periodista investiga el culto a una cantante que supuestamente ascendió a los cielos durante un concierto” (Bushby, 2019). Notamos cómo desde este resumen se ve que uno de los ejes principales del texto es la develación de un misterio. Y si bien iremos descubriendo dicho misterio a partir de hechos concretos en escena, la estructuración de la obra le ofrece una serie de saltos temporales que la dota de un matiz narrativo.

Esta obra nos muestra a Pablo, un periodista interesado en el culto por una cantante de música chicha que, aparentemente, ascendió a los cielos hace veinticinco años. En su investigación, él irá develando una verdad a la que nadie ha llegado y buscará diversas formas de sentirse libre, puesto que ha vivido reprimiendo muchas emociones, sobre todo el amor por una mujer. Finalmente, nos daremos cuenta de que todo fue un ardid para llevarlo hasta el punto álgido de los hechos: el grupo de personajes que conforman la devoción por esta cantante, Lady, quiere que él los apoye en la farsa y, de esta manera, darle a Pablo la libertad que tanto ansía.

A simple vista esta obra es mucho menos narrativa que las demás, porque se compone de constante acción en un aparente tiempo real, aunque todas estas acciones están ligadas a la construcción de la fábula. Los hechos que se presentan en escena servirán para construir un relato del pasado que alimenta el misterio por revelarse.

En el resumen podemos notar que esta obra mezcla un sinfín de elementos y estrategias para

---

<sup>80</sup> Esta obra está basada en una idea original de Alfredo Bushby y Margarita Saona.

presentarlos. Es importante resaltar que empieza *in medias res*, lo que genera que el inicio y el final del texto coincidan, y este último sea de carácter abierto. Esta estrategia hace que la obra tenga al menos tres niveles de realidad que se irán mezclando de a pocos para crear la ficción. Es posible decir que casi todas las escenas presentes no son más que la narración de la confesión que Chicho le pide a Pablo que haga en la primera escena. Además, al final de la obra, confirmamos que casi todo ha sido fingimiento: un texto metateatral muy sutil.

Ya se ha mencionado que la acción prima en este texto, en contraste con otros mucho más narrativos. Pero toda acción que se da en escena es la consecuencia de la misma acción: la devoción hacia Lady. Cada uno de los personajes defenderá una versión detrás de dicha devoción y, por lo tanto, inventarán una versión que la sostenga. De tal forma que *Nuestra señora de los desmadres* será un texto que nos hable de cómo una mentira bien llevada puede manejar a las masas. La historia que veremos se configura en torno a tres versiones de un mismo relato, que en realidad son parte de una mentira, una farsa.

FERMÍN: Bienvenido nuevamente a la casa de Lady que es la casa de todos, joven. Aquí están las estampitas; recién salidas. Mire, joven: ésta es la carita de mi Lady justiciera. Mire la paz de su rostro. Mire cómo eleva las manos a los cielos preguntando por qué. ¿Por qué tanta iniquidad, por qué? Porque mire, mire la iniquidad aquí abajo. Toda esa gente peleándose, acuchillándose. ¿Se ve claro? Miré, abajo todos peleándose y mi Lady justiciera –su cuerpecito no lo pudo soportar- ascendiendo sobre toda esa abominación. Porque no sólo se están golpeando y acuchillando aquí abajo. ¿Qué más ve usted? Dígame, joven.

PABLO: No sé... Está un poco borroso...

FERMÍN: Pero fíjese. ¿Qué más ve usted en esa confusión sobre la que se eleva mi Lady justiciera?

PABLO: Tal vez, si me dice qué es lo que hay que ver...

FERMÍN: ¡La concupiscencia! No sólo hay violencia. Mire. ¿Qué ve aquí?

PABLO: Dos puntitos y... No veo... ¿Una manchita?

FERMÍN: Es otra de esas muchas sinvergüenzas que se quitó la blusa y el sostén, y se deja manosear por cualquier extraño. Es todo una orgía de violencia y concupiscencia. Y mi Lady justiciera se eleva a los cielos preguntándose ¿por qué? ¿Por qué tanta iniquidad? Aquí atrás de las estampitas está la oración favorita de mi Lady cuando habitaba entre nosotros: el Salmo 109, del seis al diecinueve. Ahora es la oración que hay que elevarle a ella cuando quiera que los inicuos sufran. Léala. (2013, p. 436)

La versión de Fermín del culto a Lady es el que plantea que Lady ascendió a los cielos para interceder ahora por los fieles. Su versión de la farsa configura a este personaje como una santa

llena de virtudes que rechaza la concupiscencia en el mundo. Intentará confirmar su versión de la historia a partir de imágenes y artimañas con las que engaña a los potenciales fieles. Por otro lado, Milagritos, que también confirma la ascensión al cielo de Lady, propone un culto diferente.

FERMÍN: No son del Apocalipsis, impía. Ni siquiera sabes la oración favorita de Lady y ahora te pones a imitarla con voz de cuervo excitado. Y, para ganar unos centavos más, te inventas lo de la protectora de los adúlteros.

MILAGRITOS: Yo no lo inventé; yo simplemente recogí lo que todos dicen. Los adúlteros... Así como lo dices, no suena muy bien. Lady es la protectora y defensora de la auténtica pasión amorosa, del verdadero ardor y desborde de nuestros cuerpos. Ahora, es cierto que -admitámoslo- estos ardores a veces no ocurren dentro del matrimonio... como muy bien sabía Lady. (2013, p. 455)

En su versión de la farsa, Lady casi santificada también se dedica a ayudar a los amantes infieles, imagen completamente opuesta a la que defiende Fermín. Tal oposición será clave para incentivar el conflicto constante entre los dos cultos y, a su vez, contentar a una población más amplia de fieles. Sin embargo, Pablo sospecha del mito que se ha dado por suceso real, no cree que Lady haya ascendido a los cielos, por lo que él propone, desde la lógica, una versión más plausible para explicar la desaparición de la cantante.

PABLO: De acuerdo, no digas nada. Déjame a mí hablar. En los últimos meses, el éxito de "Lady y las Huayruras" estaba en su tope. Lady se dio cuenta de que casi todo o todo el éxito se debía a su sensual voz: sin ella no eran nada. Entonces, decidió abandonar el grupo para llevar una carrera de solista o, tal vez, exigió demasiado para permanecer en el grupo. Eso sería la ruina de muchos: de ustedes, del tal Chicho Mayolo, hasta de Fermín, si es que son ciertos los rumores... ¿Me equivoco? ¡Respondan! El "Cirujano", el asesino de la noche en que Lady desapareció dice que lo contrataron, que lo contrataron para generar violencia. ¿Quién lo contrató? ¿El tal Chicho? ¿Para qué querían que se armara un desmadre? (2013, p. 453)

Pablo cree que Lady fue asesinada o algo similar por miedo a que busque ser solista. Acusa a los personajes de planear toda la farsa conocida en torno a su desaparición para esconder la verdad. Quizá ella tenía otros planes y a los miembros del grupo –productor y coristas– esto no les convenía. Pablo reconoce que todo el discurso que rodea la imagen de Lady es inventando y, poco a poco, irá descubriendo la verdad.

PABLO: Aunque fuera una farsa, aunque supiera que todo era un montaje para que otros obtuvieran el poder y la gloria, quería sentirme como ellos: poder gritar

incoherencias, arrástrame por el piso, moverme a un ritmo sin darme cuenta de que existía un ritmo al que me movía, sin contar tres hacia la derecha, tres hacia la izquierda...

CHICHO: Muy bien, muy bien. No pensamos que fuera tan fácil llegar al fondo del asunto tan rápidamente. (2013, p. 439)

Tanto Pablo como Chicho y los demás involucrados reconocen que todo es una farsa, una mentira construida para hacer negocio. De esta forma, a lo largo de toda la obra se nos han ido contando tres versiones de la misma historia para explicar la desaparición de Lady. Lo interesante es que todas se alejan de la realidad que es descubierta finalmente por el periodista. Lady no ascendió al cielo, ni la mataron y tampoco desapareció. Ella siempre estuvo ahí, escondida a simple vista y prestándose para armar la farsa.

Entonces, el misterio detrás de la historia de Lady es más grande de lo que parece. Pablo en un inicio de la historia –mas no de la representación porque esta comienza *in medias res*– sabe casi tanto como los receptores, por lo que su búsqueda de la verdad será también nuestra búsqueda. De esta forma, el rol de narrador será eje de la acción. Pablo será un *narractor constructor* que se manifiesta de forma muy sutil. Tendrá la responsabilidad de construir a partir de su discurso dos realidades que nos interesan. Por un lado, sobre todo gracias a él conoceremos la historia de Lady; pero, además, también iremos descubriendo los motivos que lo llevan a investigar este suceso.

PABLO: Después es que las cosas se salieron... Todo se complicó... Pero al principio, créame, me interesó como tema de reportaje. Nada más. Veinticinco años de la desaparición de Lady Huayanay. Me pareció un buen tema. Algunos podrían acordarse de Lady... Empecé a preguntar en las calles...

CHICHO: ¿A quiénes?

PABLO: A todos... A cualquiera...

CHICHO: No te haremos daño, Pablo, pero no saldrás de aquí hasta que sepamos por qué: por qué te encandiló tanto lo de "Lady y las Huayruras", por qué tuviste que hundirte tanto. En realidad, ya sabemos por qué; sólo queremos que nos lo confirmes para que tú mismo te des cuenta. Ahora habla: ¿Por qué?!

PABLO: ¡Porque quería ser como ellos, como todos ellos! ¡Como ustedes! Como los que asistían a esos conciertos y se olvidaban de pensar al menos por unos minutos, y se disolvían en el sudor de esa masa... Al menos una sola vez. Quería librarme de estas malditas razones que no me dejan desbandarme y vivir un desmadre. ¿Contento? ¿Eso quería saber? ¿Satisfecho? (2013, p. 430)

Pablo reconocerá la necesidad que se esconde detrás de la investigación y con ello irá dando datos sobre su propia historia de vida. Pero él no solo ofrecerá datos para entender la fábula y

los secretos relevantes; además de esto, facilitará que otros personajes aporten en la construcción de la historia.

(Calles de Lima. Empiezan a pasar -como si fueran transeúntes- el Hombre 1, el Hombre 2, la Mujer 1 y la Mujer 2. Pablo se acerca a los transeúntes.)

PABLO: Señorita, ¿sabe usted quién fue Lady Huayanay?

MUJER 1: ¿Por qué me pregunta eso? No, señor, desconozco. No me acuerdo. ¿Por qué me pregunta a mí?

HOMBRE 1: ¿"Huayanay" dice? ¿"Lady"? Me suena, me suena. No me diga. Ahorita me acuerdo. ¿Es para el periódico?

MUJER 2: ¿No es una de esas cumbiamberas que han salido? ¿Ésas que se mueven todas desvergonzadas así como loquitas sin ropa? (Bailando) Así... Así... Así...

HOMBRE 1: No me diga... Lady Huayanay es la milagrera... Creo... ¿Para qué periódico es? Espere... Es que no me acuerdo si es la que se fue volando o a la que trataron de perjudicar y se le cerró la cosa ¿O a la que trataron de perjudicar fue la que se elevó a los cielos?

HOMBRE 2: Claro, por supuesto. Ésa era la que cantaba "Si te vas con otro, no respondo, ay, mujer, no respondo", ¿no? ¿Ésa era? La que dicen que se elevó al cielo en un concierto, ¿no? ¿Es ésa?

PABLO (a la Mujer 1): ¿No sabe o no se acuerda?

(La Mujer 1 sonríe ruborizada. Ríe nerviosamente.)

MUJER 1: Pero no va a salir mi nombre, ¿no?

PABLO: Le garantizo total discreción.

MUJER 1: Lady Huayanay es la que nos protege a todas nosotras. Es la santa de nosotras que nos ayuda. PABLO: ¿A quiénes?

MUJER 1 (ríe nerviosa): Ay, mejor no le digo.

(La Mujer 1 sale corriendo.)

MUJER 2 (bailando): Así... Así...

HOMBRE 1: Ya me acordé. ¿Vio? ¿Vio cómo todo era cuestión de darme tiempo? Lady Huayanay es la patrona o protectora de los infieles, o sea, de los que les sacan la vuelta a sus maridos o mujeres. Ella los protege. Es la chica que cantaba... ¿Cómo se llamaba el grupo? No me diga, por favor, no me diga... ¿Hace cuántos años que desaparecieron? ¡Las Huayruras! "Lady y las Huayruras". Yo fui a uno de esos conciertos, señor. Increíble, in-cre-í-ble. La locura total, una apoteosis, el desbande absoluto...

(El Hombre 1 se pone a llorar.)

HOMBRE 1: Disculpe, señor. Me faltan las palabras... Ya nunca será igual... Nunca... Disculpe... (2013, pp. 431-432)

El fragmento anterior coincide con el segundo cuadro de la obra. En el primer cuadro, Pablo discutía con Chicho sobre cómo investigó y, acto seguido, se presenta una nueva escena en la que se recrea cómo fue tal investigación. La presentación de este momento se da como una retrospectiva que se justifica en el interés de Chicho por saber cómo averiguó partes de la historia. Sin embargo, este cuadro no solo nos ofrece un ejemplo del método que usa Pablo, sino que nos proporciona información importante sobre “Lady y las Huayruras”. Son datos que los dos personajes conocen, pero que el receptor no. Es decir, el objetivo central de este cuadro es explicarle al receptor final del texto lo que ya saben los personajes y es necesario conocer para entender el resto de la acción. Gracias a este recurso, Bushby evita caer en el error dramático de presentar a dos personajes en escena hablando de lo que saben solo para satisfacer al público, aun cuando la conversación no sea natural. Es sabido, desde lo planteado por Aristóteles en la *Poética*, que es necesaria la exposición de los hechos en una obra para que se entienda en su totalidad. Los griegos normalmente recurrían al Coro, pero en el teatro actual ya no está presente este recurso y hay que evitar caer en el error de hacer una presentación que no sea natural o rompa con la coherencia de lo presentado. Bob May nos explica un error típico en el que se puede caer al definir lo que él llama “*feather duster*” scene:

It was a common practice in older plays to deliver most of the exposition of the play at the beginning of the first scene. This strategy was often done by what was called a “feather duster” scene. The maid is dusting the library in a big mansion as the butler stands in the doorway, listening to the maid say, “The master is coming home this afternoon from his holiday and he is bringing the mistress with him. The Missus is returning early from her holiday. The fireworks should begin when they all arrive.” The maid could also be talking on the telephone saying the same thing and it would accomplish the same expositional purpose. In today’s playwriting, a large portion of the exposition is delivered in the first scene, but it all does not have to be said then. It can be delivered throughout the play. (2019)

Bushby, tal y como sugiere May, nos ofrecerá la información necesaria durante toda la obra. Además de la representación de estas entrevistas, el autor consigue otras dos formas de traer a escena datos que el público necesita saber a partir de ubicar en el tiempo y el espacio a Pablo aún en plena investigación.

PABLO: Ustedes fueron las testigos más cercanas de la desaparición de Lady.

¿Qué ocurrió ese día?

PATTY: Lady ascendió a los cielos.

PABLO: Por favor, ya han pasado veinticinco años. Ya pueden hablar.

BECKY: Todo estaba muy confuso esa noche. Todos se peleaban con todos, y yo sólo quería esconderme. Pero, en medio de todo, sí, me pareció que se elevaba. Varias personas la vieron.

PATTY: Eso sí fue increíble. Gente que ni conocíamos se puso a describir cómo Lady ascendía. La locura total. (2013, p. 435)

El periodista no solo realizará encuestas en la calle; también buscará información sobre la cantante en fuentes más cercanas como son sus compañeras, Patty y Becky, quienes le contarán su versión de los hechos. Sin embargo, es evidente que Pablo no cree en lo que le dicen y desea ceñirse a hechos más concretos y verificables. Tal situación nos lleva a una tercera forma de presentar información. Bushby acota el uso de recursos audiovisuales como parte esencial del desarrollo de la trama.

POLICÍA (en el video): He aquí, señores periodistas, el individuo Róger Néstor Cáceres Mayta, alias "El Cirujano", responsable del asesinato de Víctor Marroquín Chang durante los luctuosos sucesos del 28 de diciembre pasado. "El Cirujano" causó a su víctima heridas de necesidad mortal a la altura del abdomen con arma punzo-cortante conocida en el mundo del hampa como "chaira". El expediente ya ha sido remitido a la Fiscalía para el correspondiente proceso.

(En el video, se ven varios "flashes" y se escuchan gritos de los periodistas haciéndole preguntas al "El Cirujano". No se distingue cuáles son las preguntas; sólo se oyen las réplicas de "El Cirujano".)

"CIRUJANO" (en el video): No, no, no. Yo no conocía a la víctima ni a su mujer. Él empezó; él se me vino encima... (Se escucha que hay una pregunta.)

"CIRUJANO" (en el video): No, señorita, fue defensa propia. La víctima tenía la chaira y me atacó. Yo sólo me defendí. Le quité la chaira pero la víctima me seguía atacando. Sólo me defendí. Nunca fue mi intención matarlo. (2013, p. 457)

El fragmento anterior corresponde a una interacción que no debe pasar en escena en tiempo real, sino que debe ser proyectada. Pablo, mientras revisa sus apuntes, tiene la televisión prendida y en ella pasan fragmentos de reportajes que corresponden a la época en la que Lady desapareció. Son estas las evidencias concretas que aporta más a su investigación. Gracias a estos, sabemos que hubo un altercado que terminó en tragedia, y será tal información en la que Pablo se apoye, en un principio, para indicar que todo fue una cortina de humo.

Vale la pena mencionar, en este momento, cómo es que con las acotaciones de uso de recursos audiovisuales el autor aporta una forma más de ERE. Usar videos o proyecciones durante las representaciones es un recurso que bebe del teatro político propuesto por Piscator (2013, p. 167) y que ve su mayor desarrollo en el teatro documento. Los usos que se le dan son variados, pero normalmente están asociados con diversificar los niveles de realidad y los referentes del

público, aunque en muchas ocasiones se usan como reemplazo de escenas que no pueden llevarse a cabo sobre el escenario. Bushby, al recurrir a una proyección –tal como ya hizo en 1975–, propone un juego escénico más complejo. En una escena como la citada, seremos testigos no directamente de la nota periodística en la que se encuentra el Policía y el Cirujano. Lo que veremos es a Pablo observando tales hechos. Bushby propone esto para marcar la distancia temporal que existe entre lo proyectado y los potenciales receptores, puesto que toda la obra se construye a partir de saltos temporales, pero dentro de una línea histórica delimitada. Presentar en escena frente al público lo que debe ir en el video sería evocar un salto temporal aún más grande –veinticinco años atrás– lo que rompería la línea de tiempo que se forma a lo largo de los cuadros. Por eso, toda alusión al espacio temporal del evento investigado será aludido de forma indirecta, sea en video o con construcción a partir de diálogos.

(De pronto, Pablo se lanza sobre la Mujer 2 y trata de besarla. La Mujer 2, sorprendida, se resiste.)

MUJER 2: ¿Qué te pasa, Pablo? Somos amigos hace más de veinte años. ¿Qué te pasa?

PABLO: No fue un malestar estomacal ni una diarrea.

MUJER 2: ¿De qué hablas?

PABLO: Yo te había invitado a ver a "Lady y las Huayruras" ese día. ¿Por qué tuviste que decirle a Augusto que viniera con nosotros?

MUJER 2: No me acuerdo. ¿Yo le dije? Habrá sido porque todos éramos amigos y andábamos en mancha de arriba abajo. ¿Te molestó tanto?

PABLO: Yo quería ir contigo y sólo contigo a ese desbande que sabía que eran sus conciertos. ¡Sólo contigo, Ángela!

MUJER 2: Discúlpame, Pablo: ¿por qué no me lo dijiste?

PABLO: Como dicen las mujeres: ¡¿acaso no te diste cuenta?! ¿Por qué crees que no le dije a nadie más para ir al concierto? ¡Y deja de llamarme "Pablo"!

MUJER 2: Entonces, nunca te dio la diarrea del siglo.

PABLO: ¿Por qué crees que no he tenido una relación duradera en veinticinco años? ¿Por qué crees que me puse "Angie Tarsiana"? Citándolas nuevamente a ustedes: ¡¿acaso no te diste cuenta?! ¡Hasta Augusto se dio cuenta!

MUJER 2: ¡¿Crees que somos tan idiotas como ustedes?! Claro que me di cuenta; por eso, invité a Augusto al concierto. Tenía miedo. (2013, p. 446)

En el diálogo anterior, Pablo contará su recuerdo del evento de hace veinticinco años y sabremos que lo relaciona con una decepción amorosa. La interacción anterior no solo sirve para ofrecernos datos extras sobre el concierto de “Lady y las Huayruras”. También provee de datos sobre cómo se siente el protagonista y qué lo motiva.

Las conversaciones entre Pablo y otros personajes no son la única estrategia a la que recurre Bushby para exponer partes de la historia de Lady y así ir componiendo el relato. Recurrirá también a una segunda ERE: el uso del monólogo. Además, este recurso servirá para que el público empatice con el protagonista, a pesar de no romper la cuarta pared o tener alguna interacción que evidencie una dramatización del espectador. Pablo, en su rol de narrador constructor, emitirá en sus momentos en solitario diversos *monólogos narrativos* bajo la excusa de ir repasando la información que ya tiene recopilada.

(Pablo detiene la filmación con el control remoto. Toma un lápiz y un cuaderno, y se pone a escribir y a leer notas. Lady se le acerca; Pablo no nota su presencia.)

PABLO: Una de las más peculiares irrupciones en informal santoral limeño de los ochentas fue la de la cantante popular Lady Huayanay quien, según la creencia imperante de su culto, ascendiera a los cielos durante una descomunal gresca en un concierto del 28 de diciembre de 1989 en el entonces famoso Chichódromo.

(Pablo mira a Lady; ésta le sonríe y asiente.)

PABLO: Tarea pendiente: Visitar el Chichódromo... Tarea pendiente: Entrevistar a Augusto. No creo que me diga nada nuevo, pero siempre ayuda tener una voz autorizada, por más charlatana que sea; de paso, veo a Ángela y le pregunto sobre el edema de Reinke... y la escucho decirme "Pablocho".... Pablocho...

(Lady se pone detrás de Pablo; lee lo que éste escribe.)

PABLO: El edema de Reinke: causas, síntomas, posibles tratamientos... Pablocho... Morocho... Encabezado alterno: Pese a que son cada vez menos las personas que recuerdan a Lady Huayanay, aún muchos devotos acuden a su intercesión para conseguir buena fortuna e impunidad en sus infidelidades matrimoniales, pues la huanuqueña ha sido convertida por el juicio popular en la protectora de los amantes clandestinos. Antes de transformarse en una especie de beata de los "tramposos", Lady Huayanay era la cantante y líder del grupo de música chicha "Lady y las Huayruras"... ¿Arrancar con lo de los amantes o con la ascensión? ¿Qué cautivaría más a las señoras? En fin... Ya saldrá... Tal vez, un libro... Tarea pendiente: Conseguir videos del gran desmadre en el Chichódromo...

(Lady empieza a acariciar la cabeza y masajear la espalda de Pablo; éste siente placer pero no sabe por qué.)

PABLO: Un par de párrafos para explicar el éxito del grupo; Augusto me podrá ayudar en eso. Algo así como... Probablemente, el grupo debió su éxito a tres factores: a la sensual voz de Lady; al hecho de que todas fueran mujeres y tocaran sus instrumentos... Un par de frases sarcásticas: grupos de mujeres que sólo mueven el culo y cantan pésimo... y al misterio que las envolvía al aparecer siempre con el rostro pintado. (2013, p. 433)

Pablo reconstruye parte de la historia a partir de este monólogo. Además, irá soltando una serie

de datos –como el edema de Reinke– que son apuestas dramáticas que serán pagadas más adelante, puesto que son relevantes para la trama. El personaje se siente solo en escena, a pesar de que existe otra presencia. El hecho de que Pablo ignore una presencia que da vueltas en torno a él refuerza el efecto de soliloquio en las líneas anteriores. Sin embargo, la presencia de Lady ignorada en esta escena será luego reconocida por el mismo Pablo cuando sienta el deseo de confesarse y recurra al monólogo testimonial.

(El Hombre 2 y la Mujer 2 quedan inmóviles. Pablo se dirige a Lady.)

PABLO: ¿Qué hago aquí, mi señora? Dando explicaciones absurdas, pretendiendo necesitar información y tratamiento, cuando lo único que necesito es tirarme sobre ella y darle los besos que no le he dado por veinticuatro años y siete meses. ¿Qué hago aquí? Seguir, seguir... (2013, p. 443)

Bushby plantea la interrupción de la acción y la ruptura de la ilusión teatral. Como si todo lo presentando en escena pudiera ponerse en pausa, Pablo exterioriza una inquietud interna y su receptor es Lady. El modo de presentar este monólogo bien podría darse con una ruptura de la cuarta pared y con un discurso *ad spectatores*. Sin embargo, Bushby resalta más la noción de construcción de un recuerdo al introducir la evocación de Lady, para crear el efecto que lo que estamos presenciando es producto de una reconstrucción de recuerdos.

Dicha evocación, representada por una mujer silenciosa que baila alrededor de Pablo, sirve, además, para configurar lo que parece ser el personaje ausente presente de esta obra. La forma en la que se habla de Lady Huayanay a lo largo de casi todos los cuadros la sitúa casi en el lugar de una santa. En al menos uno de los planos de la realidad, parece existir un personaje A/P y es constantemente idealizado para luego caer de ese pedestal en el que fue colocado. Lady nunca estuvo ausente, porque nos enteraremos, casi al finalizar la obra, que Milagritos fue Lady en el pasado, solo que ahora se esconde bajo tal identidad. Pero, a su vez, el montaje propone una presencia casi etérea que se corresponde más con la Lady presente en la construcción diegética.

Personajes:

PABLO: Cuarentón; periodista que investiga la desaparición de Lady Huayanay - vocalista del grupo "Lady y las Huayruras"- acontecida hace veinticinco años.

MILAGRITOS: Cuarentona; propulsora del culto a Lady Huayanay.

FERMÍN: Cuarentón; "viudo" de Lady; impulsor del culto a Lady Huayanay.

CHICHO: Cuarentón; ex manager de "Lady y las Huayruras".

BECKY: Cuarentona; ex guitarrista de "Lady y las Huayruras".

PATTY: Cuarentona; ex baterista de "Lady y las Huayruras".

LADY: 20 años de edad; tiene la cara y el cuerpo pintados de rojo y negro; casi angelical.

Además, dos hombres (HOMBRE 1 y HOMBRE 2) y dos mujeres (MUJER 1 y MUJER 2) harán diversos roles según se indique. (2013, p. 429)

Según la presentación de los *dramatis personae*, Lady es una presencia en escena. Pero luego sabremos que, en realidad, no es un ser concreto para los otros personajes. Por otro lado, en esta indicación inicial, Bushby se tomará más licencias para describir a los personajes. No solo indica una edad aproximada de estos, sino que también describe el rol que cada uno parece desempeñar dentro de la trama. De esta forma, desde el inicio de la obra, el lector se puede hacer una idea de cuál será la dinámica de la historia. Además, el autor vuelve a sugerir la forma en la que pueden dobletearse roles en escena. Sánchez-Piérola reconoce nuevamente el uso del recurso de desmultiplicación, por un lado, y sincretismo, por otro, al presentar así a los actantes.

En *Nuestra señora de los desmadres*, el modo de tratar a los personajes que se repite es el de *Perro muerto*. Por un lado, tenemos a tres personajes masculinos y tres personajes femeninos "clásicos". Por otro, se requieren además dos actores y dos actrices para cumplir una serie de roles pequeños, más o menos, como los tres "mendigos" de *Perro muerto* (desmultiplicación). Pero también aparece la imagen de Lady de joven, un personaje idealizado que ha de ser interpretado por otra actriz (sincretismo). Otro mecanismo que, ya con esta obra podemos considerar una constante de este autor, será la progresiva develación de los personajes, pues al principio no se sabe bien quiénes son o cuáles son sus intenciones. Tal y como pasa en *La dama del laberinto* o en *Dominante de si bemol*, en ésta, Milagritos resulta ser Lady, y la banda de secuestradores resulta ser un grupo que pretende beneficiar a la sociedad. Esto refuerza una premisa que se viene dando a lo largo de estas obras, y es que las cosas no son como parecen en un principio. Los personajes cambian junto con los hechos, que a su vez cambian dependiendo de cuánta información se vaya revelando por parte de los personajes. (2013, p. 29)

Además de lo que señala Sánchez-Piérola, Bushby también aprovechará el recurso audiovisual para construir a sus personajes. Ya hemos mencionado que el autor recurre a estrategias audiovisuales que complementan la construcción de la fábula. En estas intervenciones van a aparecer personajes que no son mencionados en la lista de *dramatis personae*, lo que es otra señal más de que es un recurso ajeno a la historia mostrada. Se resalta, así, su valor de documento –ficticio– sobre el que se construye lo presentado.

(Estudio de Pablo. Pablo mira la pantalla; en ésta se ve un video de un grupo de tres mujeres tocando música chicha: "Lady y las Huayruras". Lady toca el bajo y canta, Becky toca la guitarra y Patty toca la batería. Las tres tienen las caras y los cuerpos pintados en rojo y negro. Lady –en persona– observa a Pablo.)

LADY (en el video; cantando): Nunca verás mi cara, nunca verán tus ojos; nunca te enseñaré lo que en mi piel escondo. Nunca verás mi cara, nunca verán tus ojos; nunca descubrirás lo que aquí atrás escondo.

LADY, BECKY Y PATTY (en el video; cantando): Nunca, nunca, nunca verás... Nunca, nunca nada sabrás... Nunca, nunca, nunca verás... Nunca, nunca nada sabrás...

(En el video, se ve que Lady tiene un ataque de tos; inmediatamente, Becky la cubre con un solo de guitarra. Pablo detiene el video con un control remoto y lo retrocede unos segundos. Vuelve a poner en marcha el video.) (2013, p. 432)

Es importante recalcar que, si bien los personajes presentes en el video son Lady, Becky y Patty, y las tres son parte de los personajes de la obra, el video es de hace veinticinco años. Entonces, Becky y Patty deben verse mucho más jóvenes, lo que obligaría a un potencial montaje a buscar otras actrices o aprovechar de manera estratégica la pintura que deben usar las cantantes. Bushby, con esto, recurre a estrategias de representación escénica ajenas al recurso narrativo, puesto que todo lo acotado entre estas interacciones es sumamente necesario para entender la trama y tiene un carácter marcadamente espectacular.

A pesar de no recurrir de forma muy evidente al relato, al igual que en otras obras, en *Nuestra señora de los desmadres* sí se va a recurrir a una ERE a la hora de construir a los personajes diegéticamente. No será suficiente con mostrarnos a los personajes y que sean solo sus actos lo que los definan. Tendremos diálogos que nos ofrecerán distinto tipo de información para configurar a los personajes patentes desde su forma física hasta su personalidad.

PATTY: Decía Chicho que había que destacar lo mejor que teníamos: nuestra música y nuestros cuerpos.

BECKY: Porque teníamos unos cuerpazos...

PATTY: Cómo que "teníamos", Becky. Mírenos, señor, todavía estamos para que nos metan diente, ¿o no? (2013, p. 434)

Patty hará hincapié en que aún están en forma. Y si bien este parlamento puede interpretarse como una confirmación de la buena silueta, también puede ser una señal de inseguridad. Sea cual sea la opción, es una información que debe servir a quien quiera llevar a escena esta obra para saber cómo elegir a las actrices que interpreten a Becky y Patty.

Las descripciones de carácter serán más variadas. Pueden darse como breve juicio de valor o como amplia reflexión. Por ejemplo, en determinado momento, Fermín al referirse a Milagritos nos dirá “Van ahí engañados por esa serpiente, por esa maldita, por esa inicua y aprovechadora...” (2013, p. 438). En este caso Fermín quiere dar a entender el tipo de persona que es Milagritos, nos da su propia versión de este personaje que luego contrastará con la

versión real. Pero el personaje en el que más se explayan a la hora de describir su carácter es con el protagonista.

PATTY: ¿Realmente creíste que yo era tan idiota? ¿Realmente creíste que cuando te dije "Lady Huayanay en el bajo y las toses", que cuando se me escapaban otras "impertinencias" era por mi debilidad? ¿Me creíste tan idiota?

PABLO: El más idiota de todos fui yo. Cómo no me di cuenta. Estúpido, estúpido, estúpido... Todo me lo pusieron en bandeja.

PATTY: Nada de estúpido, Pablo. Es lo más fácil del mundo hacer creer a los demás que son inteligentes; tú lo sabes muy bien. Tú eres brillante. Hemos tratado esto con otras personas y ninguna llegó hasta donde tú has llegado. Ahora que has probado tus habilidades, confesamos que te necesitamos. Sé parte de nosotros; haremos grandes cosas. (2013, p. 462)

Este es uno de los últimos cuadros de la obra, cuando la verdad se ha revelado y sabemos que nunca hubo dos bandos. Todo ha sido un ardid creado por todos los involucrados para seguir ganando dinero. Incluso la investigación de Pablo es motivada; los demás personajes necesitan de la publicidad que un reportaje puede darles y, por eso, le han dejado pistas a Pablo, porque consideran que él es capaz de descifrarlo. Antes Pablo ya fue descrito como un ser muy inteligente y letrado.

HOMBRE 2: Mi amor, justamente le estaba diciendo a Pablito que él no necesita la excusa de entrevistarme para visitarnos.

MUJER 2: Ésta es tu casa. Somos como hermanos hace veintitantos años.

HOMBRE 2: No sólo por eso. Te decía que, pese a que abandonaste la carrera a la mitad por hacerte el interesante, tú sabes más que cualquiera de esos doctorcitos que publican cualquier estupidez para que no les quiten el nombramiento.

MUJER 2: Tú has leído más que todo el Perú junto, Pablocho (2013, p. 442)

Hombre 2 y Mujer 2 en este diálogo representan a sus amigos Augusto y Ángela, que al conversar con Pablo y recordar eventos del pasado van a darnos datos muy relevantes sobre nuestro protagonista. La información más importante que se irá revelando es el amor que guarda Pablo por Ángela, que luego será usado en su contra.

CHICHO: No pensamos hacerlo, pero bien podríamos amenazar a la tal Angie Tarsiana.

PABLO: "Angie Tarsiana" es un seudónimo, matoncito. La pueden matar, violar, descuartizar. No existe. No me importa quedarme sin mi trabajo en "Betsabé". Con el informe que voy a publicar sobre ustedes, conseguiré trabajo en los mejores diarios y revistas.

CHICHO: ¡Al fin! Al fin una gota de ambición personal en el desierto de la pureza; empezaba a pensar que eras un extraterrestre. Pero, no, Pablo; no me refiero a la Angie de los artículos (2013, p. 440)

Casi desde el inicio se menciona que Pablo escribe bajo el seudónimo de “Angie Tarsiana”, personaje que asegura es inventado. Sin embargo, Chicho y compañía han descubierto que este personaje está claramente inspirado en su amiga Ángela de Tarso. De hecho, será ella la motivación de todo el interés que Pablo muestre por Lady, pues relaciona el concierto al que no fue con el momento en que la perdió. Indirectamente, con Ángela/Angie, Bushby nos vuelve a presentar una presencia idealizada que parece ausente, pero no lo es.

Finalmente, la cuarta ERE a la que recurre el autor –construcción diegética del espacio y tiempo– será de suma importancia desde la acotación inicial.

Escenario:

Una mesa y tres o cuatro sillas serán lo suficiente para representar los siguientes espacios:

- Cuarto del secuestro
- Calles de Lima
- Estudio de Pablo
- Sala de la casa de Lady
- Sala del ritual de Milagritos
- Sala de la casa de Augusto y Ángela, amigos de Pablo

Hay una pantalla en la que aparecerán proyectadas algunas imágenes.

(2013, p. 428)

Bushby solo pide una mesa y sillas para representar al menos seis espacios. Además, indica el uso de la pantalla para la proyección audiovisual. Pero ¿cómo construir la convención en la que el espectador comprenda los distintos lugares en donde se dan los hechos solo con una mesa y cuatro sillas? Se recurrirá al discurso, tanto para evocar los espacios como para marcar los saltos temporales, porque recordemos que la obra inicia *in medias res* y no existe una linealidad temporal, los saltos sirven para develar el misterio y ofrecer al menos tres niveles de realidad al texto. La historia central o el motivo que nos congrega frente a lo presentado es un hecho en tiempo real; sin embargo, lo que motiva a los personajes se da construido en el tiempo. Por eso, la división en cuadros que propone Bushby será de gran importancia, ya que presenta los hechos como piezas en desorden. Sánchez-Piérola propone que tal división no contribuye con la teatralidad de la obra.

La última obra de esta categoría rompe con la división en dos actos y opta por los cuadros, que se suceden uno tras otro y no permiten más juego que la analepsis,

que irá esclareciendo cómo sucedieron los hechos. El primer cuadro de *Nuestra señora de los desmadres* nos muestra a Pablo secuestrado por Chicho. Los cuatro siguientes son *flashbacks* de cómo se fueron dando los hechos. El sexto cuadro vuelve al presente con Pablo y Chicho. Los siete siguientes son *flashbacks*; y, en el último, se vuelve al presente. La apuesta por la teatralidad, en esta obra, no recae tanto en la estructura de las escenas, de la que se ve un manejo maduro y confiado, como en otros recursos como el ritmo y las dinámicas grupales que se derivan del tratamiento de la religiosidad popular. [...] Así las escenas cinco y nueve son sintomáticamente cortas pues, al presentar los rituales que Milagritos lleva a cabo, hacen recaer la teatralidad en elementos como la música y el movimiento colectivo. (2013, p. 32)

Sin embargo, nosotros consideramos que un juego de escenas como el propuesto, sumado a la construcción diegética de la acción sí son estrategias de representación escénica si logran llevarse a escena de forma exitosa, porque obligan al público a mantenerse atento e ir reconstruyendo los hechos tal y como lo hizo el protagonista. Creemos que es una estrategia de inmersión más y no de puro distanciamiento.

Además del aporte que ofrece la estructura de la obra en la construcción espacio temporal, los cronotopos también se configuran, como ya se mencionó, a partir del discurso.

(Cuarto del secuestro. Chicho entra tomando a Pablo del cuello y apuntándole en la cabeza con un revólver. Obliga a Pablo a sentarse en la silla y continúa apuntándole.)

CHICHO: ¿Por qué?

PABLO: ¿Qué me van a hacer?

CHICHO: ¿Por qué? PABLO: ¿Me van a matar?

CHICHO: ¡¿Por qué?! PABLO: ¡¿Por qué, qué?!

(Chicho amenaza con golpear a Pablo con el revólver.)

PABLO: De acuerdo... Simplemente, me interesó el tema; no hay más razón. Soy periodista; trabajo como periodista. "Betsabé", la revista; ¿la conoce? Yo trabajo ahí. Temas femeninos y esas cosas... Eso es todo: un artículo para "Betsabé". Van a pasar veinticinco años desde la desaparición de Lady. Pensé que sería interesante publicar algo: entrevistar a la gente que la conoció, averiguar del culto, publicar una nota. Nada más (2013, p. 430)

Esta interacción es la que abre la obra y nos muestra claramente el inicio *in medias res*. Además, nos informa que el evento que interesa al protagonista sucedió hace veinticinco años. Sin embargo, no nos proporciona datos sobre el espacio. Deberemos asumir, por la corporalidad y proxemia de los personajes, que Pablo se encuentra en una posición de vulnerabilidad que

sugiere el “cuarto del secuestro” solicitado por Bushby en la acotación inicial. Otros espacios serán más fácilmente evocables porque se ha dicho algo de ellos en otro momento, como es el caso del Chichódromo, que, curiosamente, no es mencionado en el listado de espacios inicial.

PABLO: Todavía hay gente que va a lo que fue el Chichódromo me dicen. Dicen que le dejan flores a Lady.

PATTY: Desde que Fermín y Milagritos se pelearon, ese sitio se ha convertido en un antro. Está abandonado. Nadie limpia. Todo huele a pichi.

BECKY: Al principio, era más organizado. Hasta mantas limpias había.

PATTY: Y a condones usados también huele.

BECKY: Pero Fermín y Milagritos siguen mandando a los seguidores de Lady a que le dejen flores y ofrendas. Claro que Fermín los manda para que pidan por la maldición de los inicuos y Milagritos los manda para que los adúlteros puedan tener suerte y protección, y ahí no más se revuelcan a la vista de todos.

PATTY: Huele a pichi y a condones; horrible todo. (2013, p. 435)

Patty hará hincapié en lo desagradable de este espacio. Más adelante, veremos a Pablo investigando el lugar y resaltando lo dicho por Patty. Gracias a esta información que sirve casi de decorado verbal, el receptor puede hacerse una idea de cómo ha de verse el espacio aludido e incluso cuáles son las sensaciones que transmite. El objetivo de esto no es solo crear un espacio evocado, sino toda una atmósfera de decadencia en torno al culto a Lady Huayanay.

Por último, el recurso audiovisual también será aprovechado para la construcción de espacios. Incluso ofrece una amplia posibilidad espectacular, ya que la simple proyección de una imagen puede convertir todo el escenario en el espacio evocado.

PERIODISTA (en el video): Una descomunal gresca que costó la vida de al menos una persona se desató ayer por la noche durante un masivo concierto del grupo "Lady y las Huayruras". El local llamado "El Chichódromo" en el distrito de La Victoria fue testigo de una violencia generalizada entre los asistentes que la emprendieron los unos contra los otros sin que la policía pudiera intervenir. Estamos ya en contacto, desde el lugar de los hechos, con nuestro reportero Freddy Eizaguirre con los últimos detalles. Freddy, ¿me escuchas?

(Se ve, en la pantalla, en una calle, al reportero con un micrófono al lado de la viuda del asesinado. Se nota que es de madrugada.) (2013, p. 452)

En el video se debe ver la calle y, se da a entender, que también puede mostrarse el lugar de los hechos. De esta forma es más práctico para un director delimitar cómo deben ser los espacios por donde se mueven –o movieron– sus personajes y, así, delimitar mejor los cronotopos. A pesar de no ser un recurso que aluda directamente a lo narrativo, sí es una clara señal de la

virtualidad escénica en el texto.

Podemos concluir que, en *Nuestra Señora de los Desmadres*, tanto las acotaciones escénicas como las diversas construcciones diegéticas sirven para configurar una farsa, es decir, una historia que se presentará como un engaño elaborado a lo largo de toda la obra. Esto servirá para construir metateatralidad que se ve resaltada por el carácter ritual de los sucesos: el culto, los cánticos, las oraciones, las letanías y diversos pasajes bíblicos recitados no son más que acotaciones escénicas para construir una gran farsa. Se puede interpretar incluso como una sutil crítica a las diversas formas de devoción popular que existen y cómo se manejan desde el negocio.

Además, se desarrolla un claro discurso en torno a la música. Nuevamente Bushby mostrará su conocimiento por formas musicales populares al construir el grupo “Lady y las Huayruras”. Nuevamente la música será el camino para ayudar en la develación del misterio. Así como en otras obras donde se ha dado análisis poético –*Perro muerto*, o *Conrado y Lucrecia*– aquí vemos, como dice Sánchez-Piérola, que “la capacidad de interpretar textos y comprender los discursos de los otros nos permitiera operar en el mundo” (2013, p. 25).

No solo usará la música como pistas escondidas a lo largo de la historia, Bushby también introduce apuestas, como se indicó antes, que luego serán pagadas. Es decir, ofrece datos que parecen irrelevantes, pero que luego cobran vital importancia para entender los hechos. Por ejemplo, cuando Pablo le pregunta a Ángela por sus síntomas, que en un inicio solo parecen ser una excusa para tener contacto con ella.

PABLO: No, no, no; no es un pretexto. Bueno, en cierta forma sí, porque también quería consultarle a Ángela sobre unos síntomas que no sé si serán serios.

HOMBRE 2: ¿Qué tienes, Pablito?

PABLO: A veces, de la nada, se me va la voz, como si de pronto no pudiera sonorizar palabra, pero la afonía desaparece después de unos minutos.

MUJER 2: ¿Con qué frecuencia te da?

PABLO: Cada vez es más seguido. De pronto, se me quiebra voz; se me va. Sospecho de un edema de Reinke.

(La Mujer 2 se acerca a Pablo y le toca la garganta.)

[...]

HOMBRE 2: ¿Es grave?

MUJER 2: No es mortal pero es permanente; te traerá problemas si te metes en política y quieres dar muchos discursos. No siento nada en la laringe pero te recomiendo que vayas a ver a un especialista lo antes posible.

PABLO: Gracias, Ángela. ¿Podrías sugerirme unos libros sobre el edema?

MUJER 2: Nada de libros. Tú vas a donde un otorrino y se acabó. Que ya veo que estás pensando automedicarte...

HOMBRE 2: No, Pablito, no te creo que hayas venido sólo por una consulta gratis con una ginecóloga para un problema en la garganta. ¿Para qué has venido? (2013, p. 442)

En esta interacción aparentemente inocente ya existe la intención de develar el misterio, solo que como receptores no lo sabemos. La mención del “edema de Reinke” será la apuesta hecha por el dramaturgo que cobrará valor casi al final del texto.

PABLO: Por el edema de Reinke. ¿Tengo que explicarle de qué se trata?

(Al oír esto. Milagritos cae abatida a una silla.)

MILAGRITOS: El edema de Reinke... Todavía se me estruja el pecho cuando lo oigo... Inflamación que afecta a toda la longitud de la cuerda vocal. Aparece en personas que abusan del tabaco o el alcohol, o realizan excesos muy acusados con la voz. Su tratamiento es quirúrgico, mediante microcirugía laríngea. Posteriormente el paciente deberá realizar rehabilitación foniatría. El edema de Reinke mejora con corticoides, pero sólo de forma transitoria... Sólo de forma transitoria...

PABLO: He visto en filmaciones cómo se le va la voz, Lady. Y la pobre Patty no puede mantener la boca cerrada... Me comentó de su "problema" de los últimos meses; llegó a decir: "Lady Huayanay en el bajo y las toses".

MILAGRITOS: Patty... ¿Nos puede culpar, señor Pablo? ¿Quién siquiera podría empezar a juzgarnos? Estábamos en la cima y todo amenazaba con desbarrancarse por esta maldita enfermedad que "sólo de forma transitoria" me permite volver a la voz más sensual del Perú. (2013, p. 459)

En este diálogo se devela por completo el misterio. Lady nunca murió, Milagritos siempre fue ella. Se creó todo el mito de su ascensión a los cielos, porque ella estaba enferma y no iba a poder seguir cantando, pero querían sacar provecho de la fama lograda y la mejor forma era recurrir al fanatismo popular. A su vez, Pablo nunca estuvo enfermo, solo quería averiguar si los síntomas que iba detectando en Lady eran lo que él creía: la verdadera razón de su desaparición.

*Nuestra señora de los desmadres* será otro texto del autor que se construya en torno a la develación de un misterio. Asimismo, no será la excepción y veremos también referencias eróticas e incluso sexuales que se presentan desde la condena hasta la exaltación. Hasta este momento hemos visto que casi la totalidad de la dramaturgia de Bushby se caracteriza por esto. El autor muestra una fijación por emitir un discurso variado sobre la sexualidad femenina en todas sus facetas que intentaremos ir descifrando.

Otros aspectos que cruzan el texto, algunos más sutiles que otros, son las diversas relaciones de poder, las caretas periodísticas, la doble moral del pueblo, el simbolismo detrás de los colores y la imagen del huayruro, el poder de la música, el adulterio, el amor imposible, las consecuencias de la crisis en la gente común, entre otros. Pero, a pesar de presentar tantos aspectos, este texto fluye de manera orgánica para construir una narración dentro de otra. Transmite mucho a partir de la presentación de un solo suceso, casi anecdótico, relacionado con la cultura popular.

A pesar de que podemos afirmar que casi todo lo presentado es parte de una narración representada de Pablo, colocamos esta obra en este apartado y no en “Todo es narración”, sobre todo por la manera de aplicar diversas estrategias de representación escénica, que ofrecen la sensación de estar experimentando los hechos en tiempo real. En resumen, estas estrategias logran narrar sin que haya un narrador.

#### **10.8. *Simposio* (2013)**

Este es uno de los textos más extraños y enrevesados dentro de la dramaturgia de Alfredo Bushby. Él resume el texto de forma sencilla diciendo que “un hombre solo y ciego intenta conseguir el momento perfecto de placer y alegría para pasar a la eternidad (morir) con esas sensaciones” (Bushby, 2019). Pero realmente, esta pieza dramática ofrece muchos más matices que los expuestos en esa breve sinopsis y es posible confirmarlo desde el título de la misma obra, que es el nombre de su protagonista.

Nos enfrentamos a un hombre obsesionado con la muerte y sus recuerdos, y para poder conseguir su objetivo final, hará un repaso por diversos discursos académicos que escribió a lo largo de su vida, lo que hace honor a su nombre. De la misma forma, mezclará esta situación abstracta con la realidad física que lo rodea: un edificio. Esta construcción tendrá peso casi de personaje y será la que ofrezca la presencia/ausencia de otros tantos que se cuelan en la obra a partir de los sentidos. Los relatos que acompañan la acción son bastante complejos, Guillermo Irizarry intenta sintetizar lo esencial al decirnos que

*Simposio* igualmente teatraliza la fascinación con la otredad como objeto del conocimiento y del deseo erótico. El protagonista, Simposio, de niño sobrevivió una masacre indígena que exterminó su etnia y originó su ceguera. De adulto, inventa complejas historias de anónimos vecinos, a partir de olores y sonidos que percibe en su apartamento. Su asistente de investigación, obsesionada con Simposio, lo seduce y engatusa interpretando varias alteridades que éste imagina.  
(2013)

El texto está dividido en “conferencias” y no en escenas o actos, y esto es porque se supone que el protagonista revivirá las diversas charlas que dio en distintos países y, a través de la voz del

muchacho, desarrollará diversos temas que parecen hablar de cosas distintas pero que, finalmente, guardan relación con el tema que lo obsesiona: ese último recuerdo antes de morir.

En cuanto al contenido, la obra ofrece muchos más matices y temas desarrollados. Por ejemplo, hablará sobre la mitología amazónica, también sobre conceptos del hinduismo; hará una perorata amplia sobre el amor, entre otras nociones, todas estas enunciadas desde un lenguaje formal y académico que contrasta con las otras formas de hablar de los personajes. Por momentos, este lenguaje se volverá poético en boca del protagonista. Entonces, podemos enfrentarnos también a un texto que reflexiona sobre lo académico y la poesía.

Otra forma de entender la obra es leerla como la existencia de una necesidad de construir narrativamente un recuerdo como catarsis. Sin embargo, clasificamos esta obra en este apartado y no en *todo es narración*, porque las consecuencias en tiempo real de este afán de reconstrucción narrativa son las que marcan el ritmo de la obra y ofrecen la historia que nos atrapa: el presente de Simposio es producto de todas esas narraciones de su pasado, en especial, una de ellas que se irá reconstruyendo poco a poco.

#### Conferencia V

(En esta escena, Simposio y Parvaneh quedan inmóviles: Simposio, sorprendido, echado sobre la cama; Parvaneh, observándolo desde la puerta de salida. Desde el atril, el Muchacho le habla al público.)

MUCHACHO: Sucedió hace más de cuarenta años. A la historia oficial se le traspapeló la fecha exacta. La nación de los shwami-shwami discurría por unas tierras en guerra civil, o, al menos, en escaramuzas civiles. Los shwami-shwami se mantuvieron al margen del conflicto. No es que no entendieran los motivos de ambos bandos, como muchos eruditos han querido; los entendían tan bien que sus contradicciones y sus vaivenes los aburrían hasta lo insoportable... Lo que tenía que ocurrir ocurrió un atardecer: la patrulla de uno de los bandos en guerra llegó a donde los candiles de los shwamishwami espantaban a las sombras y a las bestias. Gentiles y anhelantes por hablar, los shwami-shwami recibieron a los combatientes. A cambio de una buena conversación, les dieron alimentos, les dieron información, les dieron sus placeres hasta la madrugada siguiente... La venganza de los otros les llegó sólo unos días después... Fue una mañana; los shwami-shwami, hombres y mujeres, hablaban; algunos cazaban o preparaban una fogata; un niño pescaba en una laguna cercana, una niña lo miraba a la distancia... Tal vez, en el fondo, todos lo esperaban: los disparos rompieron de un tajo sus murmullos. Parecían miles los ojos de ese monstruo que los cercaba. Y, de sus mil bocas, el monstruo botaba su fuego sobre todo lo que se moviera dentro del círculo en que los habían rodeado. Los pájaros mancharon el cielo con sus sombras y sus

gritos. Los shwami-shwami fueron cayendo, agonizantes, uno por uno... Los niños miraban todo desde abajo. Algunos lloraban, otros reían con la confianza de que todo no era más que un juego u otro sueño de pájaros y peces. El monstruo los tomó de sus cuellos y les untó los ojos con una savia viscosa... corrosiva, corrosiva... Entre sus chillidos, los niños oyeron indolentes risas, risas adultas, menguantes, menguantes, menguantes... Luego, todo fue silencio. Ni un pájaro se quejó. Durante un tiempo ciego, fueron palpando lo que los rodeaba, hasta que, tres días después, un explorador los encontró... Ciegos... Solos... Pedían agua... Pedían perdón... ¡¿De qué pedían perdón?! Pedían a las tres mujeres... ¡¿Dónde están las tres?!

(El Muchacho está a punto de sollozar pero se contiene.) (2013, pp. 516-517)

En la Conferencia V –Bushby opta por una división completamente distinta para las escenas de esta obra– la acción se interrumpe y se congela. Como si el tiempo se detuviera, el Muchacho le hablará directamente al público y contará el evento que tanto martiriza a Simposio e intentará ser objetivo, pero al final la emoción será más fuerte. Lo que cuenta es cómo su etnia fue exterminada, unos niños sobreviven e interpretan el ataque como una presencia monstruosa que torturará al protagonista por el resto de su vida.

El hecho de dotar de ceguera al protagonista lo sitúa en un lugar de narratario al que es necesario transmitirle todo discursivamente. Será, entonces, uno de los motivos que hará evidente la narratividad en el texto. No solo porque los hechos narrados construyen el pasado, también veremos cómo a raíz de la narración se construye una farsa –una ficción– en el presente.

*Simposio* es un texto que va a recurrir a todas las ERE que venimos estudiando hasta el momento e incluso propondrá más estrategias. En primer lugar, es posible identificar al narrador como eje de la acción. En este texto, los personajes son claramente *narrador constructor*. Simposio, el Muchacho y Parvaneh se irán intercambiando este rol a lo largo de la obra y serán capaces de construir la historia a partir de diálogos o monólogos. No podemos afirmar que son el mejor ejemplo de lo que Abuín llama “narrador generador”, puesto que los niveles de realidad que crean a partir de su discurso no llegan a generar una historia marco. De hecho, la historia marco será la que, como receptores, vemos en escena, aunque finalmente lo que nos preocupe más pueda ser lo narrado.

Una abertura en la pared

(Simposio, sobre la cama, sigue mirando un punto fijo. Parvaneh lo observa desde cierta distancia.)

SIMPOSIO: Entonces, las aguas se aquietaron...

MUCHACHO: ¡¿Otra vez?! ¡Carajo! Ni siquiera son las nueve...

(El Muchacho se acerca a Simposio.)

SIMPOSIO: Como si alguien las templara; se quietaron...

MUCHACHO: Sí, sí, sí: lo de Chamicocha otra vez. Y tú que flotabas...

SIMPOSIO: La laguna era como una lámina tersa y blanda que me cortaba en dos; una parte, en el aire; una parte, bajo el agua...

MUCHACHO: Me sé el cuento de memoria, Simposio. Pero, ¿es ése el momento? ¿Sí o no?

SIMPOSIO: Contuve la respiración, contuve todo movimiento. Y pude acallar también el ruido en mi cabeza.

MUCHACHO: ¿Sí o no, Simposio?

SIMPOSIO: No interrumpas... La paz era como un pájaro que descansaba en mi cabeza. Mis pies podían bien sentir las aguas en su inquietud, fresquísimas. El silencio y los reflejos, el humo y el frío que me excitaba...

MUCHACHO: ¿Humo? Eso no me lo habías dicho.

SIMPOSIO: Alguien, no lejos de ahí, preparaba una fogata. La brisa me traía su aroma y yo lo olía ahí suspendido... (2013, p. 491)

Por ejemplo, en el fragmento anterior, Simposio expondrá cómo se siente. Esta emoción que lo embarga es motivada por el recuerdo que nos va a contar y que el Muchacho está, aparentemente, cansado de escuchar. Gracias a ello, el relato construido por Simposio será complementado por lo que diga su interlocutor, de tal forma que como receptores tengamos una versión más completa de los hechos.

En otras ocasiones, se interrumpirá la acción para exponer los hechos. Estos son los momentos en el que el narrador romperá la cuarta pared y no solo será constructor, sino también puede variar entre casi todas las formas de este recurso.

(Parvaneh va a esconderse tras un mueble. Simposio abre la puerta y queda de pie mirando al exterior, inmóvil. Durante el siguiente parlamento, el Muchacho se va liberando, poco a poco, de la red; se levanta y se dirige al atril.)

MUCHACHO: Era como si otro hablara, Simposio. Tanto que ni ahora podrías recordar qué dijiste. Sabías que habías sido amable: no gritaste, no amenazaste ni fanfarroneaste. Tal vez, les hablaste de cómo la grandeza se podía medir en cuánto nos alejábamos de nuestros instintos más profundos, como ése de creer que poseemos a nuestra mujer o nuestras mujeres o nuestros hombres, como ése de sentirse deshonrado si perdemos tan valiosa posesión; de cómo nuestra civilidad se puede medir en la lucha agónica contra impulsos que, quizás, en algún momento, sirvieron a la especie pero ya no más. Tal vez, les hablaste sobre el amor, Simposio, de cómo es un artificio, un maravillosos artificio, el mejor invento de la

humanidad, lo que nos permite corregir lo que una naturaleza imperfecta nos legó. Les dijiste que el amor no es ciego, Simposio; que amar es quedarse ciego por tanto pulir y soplar el polvo para restaurar lo que nuestros ancestros más antiguos nos depararon; de cómo no puede haber rajadura ni mancha tan seria que no pueda ser rehabilitada con un poco de lijado, macilla y barniz... Amor: un restaurador constante y paciente a quien se le desprende la retina por tanto forzar la vista para enfocar cada detalle de su obra maestra. Era como si otro hablara. Nadie respondía, tal vez, de la impresión; tal vez, de la furia o de la culpa. Tan fuera de ti estabas que no podías juzgar lo inverosímil de la escena, que ni siquiera podrías decir si fue real o fue tu conmoción o, tal vez, tu soberbia lo que te hizo oír los pasos que se alejaban escalera abajo. (2013, p. 513)

El Muchacho en este discurso está narrando lo que sucede en la extraescena, convirtiéndose automáticamente en *narrador comentarista*. Simposio ha salido al pasillo para, supuestamente, calmar a un vecino que busca a su esposa y está muy enojado. El Muchacho dará una versión muy subjetiva de la interacción que se supone se da detrás de una puerta y, por lo tanto, los espectadores no la vemos.

Ejemplos como el último dejan en evidencia que la obra recurre constantemente al monólogo. *Simposio* es de los mejores ejemplos para mostrar cómo funciona la ERE que alude al monólogo como estrategia de acercamiento al receptor. Desde las acotaciones escénicas se indica constantemente la ruptura de la cuarta pared para realizar un discurso *ad spectatores*. Tales discursos serán de corte académico, como también emotivos. De esta forma, Bushby recurre a más de un tipo de monólogo.

#### Conferencia I

(Simposio está tendido boca abajo sobre la cama, como si flotara. Tiene la cabeza levantada; mira un punto fijo frente a sí, inmóvil. En otro lugar, Parvaneh observa a Simposio. El Muchacho aparece súbitamente de tras un mueble, le hace una venia al público, y se dirige al atril.)

MUCHACHO: Buenas noches... Shwámukuk... Un poco de dioses y sexo para empezar... ¿Somos, sexualmente hablando, leales a nuestras parejas? ¿Creemos en una divinidad que nos crea, actúa sobre nosotros y nos juzga? Dioses y sexo... Un poco de muerte... ¿Qué tendrían que ver estas preguntas con nuestra inteligencia individual y nuestro avance como civilización? Para escándalo y celebración de muchos, un reciente estudio ha comprobado que... No, "comprobado" es una palabra muy severa... Un estudio –decía– parece indicar que los que son leales a sus parejas y los que no creen en dios alguno tienen un desarrollo mental superior a los adúlteros y creyentes. Sería revelador que fuera cierto; tan revelador como que lo contrario resulte verdadero... Pero mientras se comprueba o refuta tan tajante

afirmación, permítanme especular acerca de las posibles razones detrás de la superior inteligencia de los ateos y los fieles. Quienes no creen en algún dios, quienes no visitan el adulterio, actúan en contra de los instintos más íntimos de ser como humanos. Evolucionamos y llegamos a donde estamos gracias a nuestra fe en una voluntad superior y a nuestra ansia por esparcir nuestros... genes... [...] ¿Qué podría informarle el contubernio entre sexo, inteligencia, dioses y civilización a esta conferencia sobre la muerte y sus concepciones? Les pido su paciencia... Tengo tres razones; su paciencia, por favor. Primero, quisiera halagar a todos los presentes, pues, si han llegado hasta aquí, muy probablemente ni sean adúlteros ni crean en dioses... Además, un poco de melodrama nunca sobra entre personas tan sedientas de saber como ustedes, señoras y señores, autoridades, profesorado y estudiantes de la Universidad de Uppsala; es mi segunda razón. La tercera es que, sin que casi nadie lo sepa, discurría por la cuenca del Amazonas una raza curiosa o una nación –odiaría llamarla "tribu"– que está ya en sus últimos estertores de vida. (2013, p. 490)

A través de la voz del Muchacho es que se enunciará la mayor cantidad de *monólogos literarios*, casi siempre acotando el uso del atril que le da un efecto más formal a su actuación. Usamos esta categoría porque el personaje dedicará largos parlamentos a exponer temas de diversa índole desde un enfoque analítico que poco a poco se irá desvirtuando hasta hacerse más humano. Por ejemplo, el texto anterior parece querer hablarnos de dioses y sexo, pero realmente es una excusa para terminar comentando ese hecho recurrente que Simposio no puede dejar pasar.

(Dirige el grito al público. Apenas lo ha dicho, se avergüenza. También dirige al público las explicaciones siguientes.)

SIMPOSIO: Perdonen mi impaciencia... Mi delicia

no tiene cuerpo; ni alma, mi trabajo...

Mi vida en breve: nada me desquicia.

Cualquier olor a amor me ve y me evita;

me evade todo bálsamo o caricia;

ni el cántico más íntimo me invita...

Sólo por recordarlos, yo me embuto

de ardores; su memoria sí es bendita.

La fiesta empieza en mi alma en el minuto

en que sudor y sangre se han enfriado... (2013, p. 496)

El protagonista también optará por romper la cuarta pared, pero de una forma menos seria. Los momentos en que Simposio recurra al discurso *ad spectatores* serán para emitir monólogos testimoniales. Estos, poco a poco, se irán fusionando con los dichos por el Muchacho. La

justificación de esto radica en que, finalmente, ambos personajes son versiones de uno solo.

La alteridad de estos personajes y cómo se relacionan se irá descubriendo paulatinamente y a través de lo dicho por ellos. De hecho, todos los personajes presentes en la acción se configurarán a partir del discurso porque lo que aporta la descripción del *dramatis personae* no es tan relevante cómo lo que se irá dando a lo largo de la obra.

Personajes:

SIMPOSIO: Hombre de 50 años de edad. Viste con la comodidad de quien pasa un día en casa sin compromisos o apuro.

PARVANEH: Mujer de 35 años de edad. Tiene una belleza parcialmente oculta por la formalidad de su apariencia.

MUCHACHO: 20 años de edad. Viste como un explorador que acaba de salir de la selva. Cuando se indique, Parvaneh hablará en un marcado pero inidentificable acento extranjero. (2013, p. 489)

Bushby en esta indicación volverá a ser específico en la edad de sus personajes. Por otro lado, se tomará una licencia literaria al especificar cómo se ven Simposio y Parvaneh: “con la comodidad de quien pasa un día en casa sin compromisos o apuro” y “una belleza parcialmente oculta por la formalidad de su apariencia”. Las dos indicaciones se entienden, pero apelan a la subjetividad del receptor, pues no dan una indicación concreta, como sí lo hace con el Muchacho. A pesar de ello, la acotación inicial solo señala cómo están vestidos, lo que hará que lo dicho durante el desarrollo de la acción cobre vital importancia para construir a los personajes.

Por ejemplo, la obra nos presenta al viejo Simposio, y se revelará paulatinamente que está ciego. Además, lo acompañan un muchacho y su asistente Parvaneh. Estos personajes desempeñarán un papel asignado, pero, además, sobre ellos recaerá la labor de interpretar a otros, con lo cual se mezclan las realidades: por momentos, son personajes que interpretan a otros y, en otros momentos, son directamente otros personajes.

SIMPOSIO: ¿Consiguió, al fin, mi disfraz?

[...]

PARVANEH (con acento): Sí, sí. Encontré el que se ajusta perfectamente a lo que me pidió: una feroz cazadora en la jungla... Todo está listo: el disfraz, la red; contraté a un joven actor para que haga del mancebo que... (2013:498)

El fragmento anterior hace referencia a un disfraz que Simposio quiere que su asistente use. Ella confirma que tiene todo listo, lo que dará pie a una representación dentro de otra. Pero en este caso, Simposio, a pesar de su ceguera, es consciente de dicha representación. Es más, él funge

de director de escena e incluso autor de los hechos que serán representados por Parvaneh, puesto que busca expiar sus recuerdos de esta forma. Sin embargo, en la obra se darán otros momentos de representación y fingimiento que buscarán no solo crear una ilusión de cara al público, sino también frente al viejo Simposio.

Como si otro hablara

(Simposio está en la cama durmiendo; el Muchacho, atado en el piso. Alguien toca la puerta con violencia. Simposio despierta con un sobresalto; va a abrir la puerta. Parvaneh entra desesperada y cierra la puerta tras de sí; está sin el disfraz de cazadora, parece otra persona y habla sin acento.)

PARVANEH: ¡Ayúdeme! Le ruego por su ayuda.

SIMPOSIO: ¿Quién es usted?

PARVANEH: Por favor, deje que me quede aquí unos minutos...

SIMPOSIO: ¿Quién la persigue?

PARVANEH: No haga ruido. Creo que ahí llega.

(Parvaneh pega su oído a la puerta. Pasan varios segundos.)

SIMPOSIO: Señorita...

PARVANEH: Sólo un momento, por favor.

SIMPOSIO: ¿Quiere que llame a la policía?

PARVANEH: ¡No! La policía, no.

SIMPOSIO: La podría ayudar con más intención y empeño si supiera si quien la persigue es la policía, una tribu salvaje o su marido...

PARVANEH: Ese maldito.

SIMPOSIO: ¿Su marido? ¿Y qué puedo yo hacer con un problema conyugal? ¿Por qué vino precisamente a este apartamento?

PARVANEH: Por sus ajos.

SIMPOSIO: ¿Por mis qué?

PARVANEH: Siempre he olido por el conducto de aire cómo alguien prepara sus ajos desde sus mismos dientes. Por eso, subí hasta aquí, siguiendo su olor. Alguien que se toma el trabajo de separarlos, pelarlos, molerlos, en lugar de conseguirlos ya en su crema, no puede ser tan insensible. (2013, p. 511)

El fragmento anterior corresponde a una escena en la que una mujer –interpretada por Parvaneh– entra de forma inesperada a la casa del protagonista y le pide ayuda. Ella le dará a entender que es una vecina y que optó por entrar a su casa porque lo juzgó bien a partir del olor de sus ajos. El juego que Bushby propone desde el texto mismo en esta interacción es sumamente engañoso incluso para el lector. Acostumbrados al recurso de dobleteo de personajes con el fin de economizar en actores –o aportar al simbolismo de la obra– es posible creer que quien entra a escena es, efectivamente, una vecina, solo que es interpretada por la

misma persona que interpreta a Parvaneh. Uno de los elementos que nos lleva a pensar esto es que la mujer que entra no tiene acento, detalle que se acota en todo momento cuando la asistente habla. Entonces, parecen ser dos personajes diferentes interpretados por un mismo sujeto. Sin embargo, luego nos daremos cuenta de que todo forma parte del plan de la muchacha y que es ella misma fingiendo ser otra, y crea toda una farsa en torno a Simposio y sus deseos reprimidos. El título que le da Bushby a este cuadro debería ser pista suficiente –“Como si otra hablara”– para comprender la metateatralidad detrás de tal acción.

Si bien solo hay tres personajes en escena, a lo largo del texto se evocarán otros. Tal mecanismo tiene estrecha relación con la situación en la que se encuentra el protagonista. Como ciego que es, Simposio se apoyará más en sus otros sentidos y la obra está cargada de estas referencias. A su vez, parece que nos enfrentamos ante un popurrí de recuerdos que se manifiestan como narraciones fragmentadas a través de la voz del propio protagonista y del Muchacho. Este último tendrá una relación directa con el público, ya que se dirige a este e incluso increpa a los receptores. Esto lo coloca en la posición de extensión del protagonista, que desde su propio nombre está resaltando las cualidades de orador y su relación con una audiencia. A partir de estas dinámicas es que lograremos traer a escena discursivamente a, por ejemplo, algunos de los vecinos que habitan el misterioso edificio donde vive Simposio.

SIMPOSIO: Es mujer. Es única. Y vuelve en las noches; a las nueve y media, a las nueve y media en punto, lava todo lo que dejó sucio en el día: las sartenes con el ajo, las ollas y cubiertos, los platos con la compota de manzanas que preparó para su desayuno. Puntualísima.

MUCHACHO: ¿Pero cómo sabes que es la misma persona?

SIMPOSIO: Porque todos los días es lo mismo: manzanas para el desayuno, ajos fritos para el almuerzo y, a las nueve y media de la noche, ese ritmo, ese concierto de aguas y vajilla, esa armonía...

MUCHACHO: Pero perfectamente puede ser una persona la que lava los trastos en las noches y otra la que prepara el desayuno de manzanas. Y un gordo el que fríe los ajos con su propio sebo.

SIMPOSIO: Es una. Es mujer. Es única. Porque cuando huelo sus manzanas, cuando escucho el crujir de sus ajos, vuelvo al lago que, al fin, se aquieta...

Cuando lava... Y escucho que alguien me grita... (2013, p. 494)

El desarrollo de los otros sentidos, a falta de la vista, hacen que Simposio se fije mucho en los olores y sonidos que llegan hasta él, al punto de crear toda una narrativa en torno a ellos. El hombre expresará cierta obsesión por “la mujer de los ajos” y emitirá diversos comentarios sobre ella. La irrupción que mencionamos antes hecha por la asistente parece confirmar la existencia de esta mujer. Sin embargo, al enterarnos de que todo es una farsa, llegamos a dudar

si dicha mujer es producto de la imaginación del viejo o realmente existe. Tantas veces ha hablado Simposio de lo que opina de sus vecinos que es muy viable engañarlo utilizando tal información.

SIMPOSIO: ¿Me lo dice a mí? Por esa abertura en la pared, le puedo resumir la vida de todos. A propósito, ¿no será su marido ese hombre que se unta de lociones y lociones en las mañanas?

PARVANEH: No es él. Pero cómo evitar al de las lociones.

SIMPOSIO: Me llena toda la casa con ese olor nauseabundo con que se embadurna todas las mañanas. Escucho su baño, siempre a las seis de la mañana. Media hora debajo de esa ducha caliente; hasta puedo sentir en la piel ese vapor.

PARVANEH: Luego, esa loción vomitiva, y otra media hora para acicalarse.

SIMPOSIO: Lo veo cincuentón, en una lucha desesperada por no envejecer a punta de baños y afeites. Y también están los "bonobos"; así los llamo. Por semanas, sexo, sexo, sexo, a cualquier hora, con unos gritos que hasta a mí, a mi edad, me ponen en mi máximo esplendor... Disculpe la expresión.

PARVANEH: Disculpado.

SIMPOSIO: Y, una vez al mes...

PARVANEH: ... la pelea del siglo.

SIMPOSIO: Del milenio... Vuelan platos, vuelan sillas...

PARVANEH (con voz masculina): ¡Marrana!

SIMPOSIO (con voz femenina): ¡Impotente!

PARVANEH (con voz masculina): ¡Gorda!

SIMPOSIO (con voz femenina): ¡Negro!

PARVANEH (con voz masculina): ¡Putá!

SIMPOSIO (con voz femenina): ¡¿Gorda?! ¿Me dijiste "gorda", pedazo de alambre humano? (2013, p. 511)

La interacción anterior es uno de los momentos más metateatrales de la obra. Parvaneh se hace pasar por la vecina de los ajos e irrumpe en la casa de Simposio. Él legitima su actuación creyendo que es la vecina. Los dos conversan sobre los demás vecinos y las particularidades del edificio e incluso replican, imitando las voces, una conversación que parece surgir constantemente en otra de las casas. Así, a partir del juego que mezcla niveles de realidad, nos iremos enterando de cómo es –o cómo cree que es– el universo en torno al protagonista.

Momentos como estos nos ayudan a construir lo que García Barrientos nombra “latentes”<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> Ya se ha mencionado la clasificación que García Barrientos (2017b) hace sobre espacios, tiempos y personajes. Usará las categorías patente, latente y ausente para entender tres posibles formas en las que

tanto al referirse a los espacios como los personajes, pues se asume que su presencia no está en escena, sino en un espacio contiguo. Pero también, como en tantas otras obras, se recurrirá al discurso para describir o confirmar características de los personajes patentes, es decir, de los que sí están en escena.

PARVANEH (con acento): Necio, necio, necio. ¿Por qué, señor Simposio? ¿Por qué arriesgar así su prestigio? Cada palabra que usted pronuncia tiene un valor altísimo. Todos lo quieren; ha ayudado usted a tantos con sus conferencias, a tantos ha rescatado de sus abismos, a tantos ha desbarrancado hasta sus profundidades. La gente mataría por escucharlo. ¿Por qué arruinarlo todo con una ridiculez como esa? (2013, p. 498)

Simposio es el personaje más importante y casi el único realmente presente en el espacio si asumimos que el Muchacho es solo una proyección de sus recuerdos. Por otro lado, la identidad de Parvaneh será un misterio ya que variará a lo largo de toda la obra. Esto hace que incluso discursivamente los comentarios alrededor del protagonista adquieran más peso, sobre todo los que aluden a su carácter, como en la cita anterior. Gracias a parlamentos como el de Parvaneh podemos conocer cuál es el prestigio de Simposio y contrastarlo con la situación en la que se encuentra en su presente. De todas las características del viejo, una de las más importantes es la ceguera, que no es acotada desde el inicio y que también se va descubriendo a lo largo de la lectura hasta el punto de ser abiertamente confirmada. En determinado momento, Simposio exclama: “dígallo, señora, dígallo: soy ciego. Pero, así, como me ve, perderé hasta el gusto por la vida para ayudarla. ¡Escóndase!” (2013, p. 513). Por si quedó alguna duda de cómo Bushby ha construido a su protagonista, se asegura de que confirme su condición de ciego con esta frase que, además, aporta en la construcción de su carácter.

Por otro lado, en este texto también encontraremos construcción de personaje que García Barrientos calificaría como *ausentes*, y que nosotros optamos por etiquetar como *presencias ausentes* por la relevancia de su recuerdo o evocación. Uno de los personajes es el monstruo que Simposio relaciona con la catástrofe que sufrió su pueblo.

MUCHACHO: ¿Ves? Ya sabía que así iba a terminar todo: el monstruo.

SIMPOSIO: El monstruo desgraciaba la maravilla. ¡Lo desgarraba todo! No hubo pájaro que no ensuciara el cielo con sus gritos.

---

dichos elementos son presentados. Nosotros nos servimos de esta distinción para explicar cómo se configuran de forma discursiva los elementos en cualquiera de sus formas.

MUCHACHO: ¡Basta! No puedes seguir con el bendito monstruo, Simposio. Tienes casi cincuenta años. Entiéndelo de una vez: no existe, ya murió. O, aun mejor, nunca existió.

SIMPOSIO: ¡Cómo no va a existir! Todo lo toca y todo lo sabe. El monstruo escucha mis recuerdos. Lo arrebató ver que ha vuelto a mí el abrazo tan suave de esa ingravidez en Chamicocha y me la destruye, la desgarró... (2013, p. 492)

Se describe una presencia no humana que trasciende los recuerdos del hombre. Es una figura traumática que será mencionada en más de una ocasión y que incluso afectará el accionar del protagonista en su presente. Se comentó al inicio del análisis –y el propio autor lo resalta al resumir la trama– que Simposio parece estar buscando un recuerdo en especial para poder morir tranquilo. No lo logra hallar con facilidad por culpa del monstruo que interrumpe constantemente sus recuerdos. Lo que sí se logra saber, es que tal recuerdo que busca evocar tiene relación con una figura femenina que también proviene de su pasado. Lo que nos lleva a ver nuevamente cómo el erotismo y la sexualidad son constantes de estas narraciones, que presentan incluso personajes referidos en otro texto, como si existiera un multiverso en la dramaturgia de Bushby en el que los personajes se han encontrado.

La chupaculpas y el mancebo  
(primera parte)

(Parvaneh, con el disfraz de cazadora y con la red en la mano, camina por el borde del escenario, feroz.)

PARVANEH: Les saco hasta la pulpa, les chupo sus reproches y pésames... Los muerdo y, sin demora, les sorbo toda culpa. Yo vuelvo en luz sus noches; y sus anhelos, en perpetuo ahora. Yo soy la cazadora que, por su presa, acampa y acecha en la montaña... (2013, p. 503)

El fragmento anterior es solo el inicio de la representación que llevará a cabo Parvaneh por pedido de Simposio. Si analizamos a fondo toda la construcción derivada de este juego, podemos identificar un relato que ya hemos visto en otras obras: la figura de la Chupaculpas. Esta figura ha aparecido en obras como *Lengua Larga*, y *Balada de la concha y la pastora*. De esta forma, Bushby recicla elementos de otros textos creando un universo en común entre sus personajes y ligado siempre a una imagen de erotismo femenino.

Pero lo más interesante de este texto, y es un tema que se presta para mayor análisis, es la manera en la que se mezcla el impulso del eros y el tanatos. Todo recuerdo relacionado con el sexo tendrá una vinculación importante con el afán de muerte. Esto se puede evidenciar en la constante del monstruo, que, como personaje ausente/presente, acosa en todo momento la mente del protagonista.

Esta obra no solo tiene en común con otras del propio autor la mención de personajes e ideas eróticas como la Chupaculpas, sino que, de forma muy similar a lo que sucede en *Maribel dice los pises*, parece que los personajes buscan una especie de argumento para alcanzar un objetivo. En este caso no es un argumento tal cual la obra antes mencionada; es más bien algo llamado *trino*, que luego sabremos que es un conjunto de recuerdos que debe ser el impulso final para lanzarse a la muerte. Gracias a ello, se nos presentará en la obra una variedad de cronotopos que escapan de la indicación inicial del autor.

Escenario: Un amplio apartamento sin divisiones. Ocupan el mismo espacio el dormitorio, una oficina, el comedor y la cocina. Destacan un conducto de aire y una toma de aire en una pared contigua a la cocina. Hacia un lado, hay un atril junto a un maniquí con un disfraz de cazadora y una red de caza. Hay una sola puerta de salida. (2013, p. 489)

Quizá esta acotación de escenario es una de las más miméticas dentro de las obras del autor, busca representar el apartamento en el que vive el protagonista y menciona los elementos esenciales que debe tener. Realmente los personajes nunca saldrán de dicho espacio; solo traerán el recuerdo de otros lugares a escena a través de la palabra y la representación. Pero, a pesar de lo completa que es la descripción del escenario, ciertos detalles de este espacio se irán confirmando también a partir del discurso, lo que lleva a remarcar no solo las dimensiones de la casa, sino, sobre todo, la atmósfera que se quiere construir.

(El Muchacho va hacia la toma de aire; la observa detenidamente.)

MUCHACHO: El que diseñó este edificio podría ser demandado por incompetente o por sádico. Toda la vida los vecinos se cuele por una abertura en la pared: siete pisos de chillidos y hedores. Y sé que crees que has identificado a una vecina que a mediodía fríe unos ajos para prepararse el almuerzo. ¿Crees que no me he dado cuenta de cómo te alteras, Simposio, de cómo la fiebre te sube cada vez que crees que has escuchado a la vecina de los ajos? Lo que no entiendo es cómo sabes siquiera que es una mujer. Con todos los sonidos y olores de siete pisos, bien podría ser un gordo sudoroso, seboso y desnudo el que los fríe. (2013, pp. 493-494)

Esta descripción nos ofrece detalles sobre el edificio y, además, justifica el hecho de que el protagonista sepa tanto –o crea saberlo– de sus vecinos. Por otro lado, en el plano de tiempo real podría haber una temporalidad lineal, pero la forma en la que se exponen los hechos y los personajes nos enfrentan a una gran cantidad de saltos temporales.

SIMPOSIO: Entiende la insoportable carga que es tener a alguien que todo el día, por más de cuarenta años, te repite: "¿Ese es el momento? ¿Ese es el momento?"

¿Sí o no?" ¡No tengo nada! ¡Entiéndelo de una vez! (2013, p. 493)

Simposio con estas líneas nos hace sentir que lleva años encerrado en la misma dinámica en la que el Muchacho lo presiona por encontrar lo que busca para trascender. Por otro lado, se harán menciones temporales más concretas para entender la relación entre los personajes concretos.

MUCHACHO: Ahora lo recuerdo: tú escuchabas la letanía de los trabajos del día...

A. Youghal, B. Uppsala... Y tú no te animabas a decírselo... ¡Decírselo de una vez!

¡Tu trino al fin, Simposio! Tú siempre tan ingenuo... Ahora sí lo recuerdo...

SIMPOSIO: Ya es sábado por la noche; todo está listo. La leche, a punto de podrirse; los ajos, pelados, machacados; el congrio hervido, dorado y desmenuzado hasta la última hilacha...

MUCHACHO: Siete años ha trabajado para ti y precisamente ahora se te ocurre invitarla.

SIMPOSIO: Es un experimento: macerarlo todo: lo que siento en mi piel, los olores y sabores de Chamicocha, lo que oigo y me devuelve a la laguna: los tres juntos. Tiene que funcionar. (2013, p. 495)

La primera intervención del Muchacho en la cita anterior propone una mezcla de tiempos, es como si hablara de un recuerdo que se da en el presente. A su vez, Simposio nos revela una ubicación temporal exacta –sábado por la noche– y luego se nos comenta que Parvaneh lleva siete años trabajando para el hombre. En un diálogo de cuatro interacciones, se ha ofrecido una gran cantidad de datos espacio temporales que sirven para comprender la totalidad de la historia.

Pero ¿de qué trata la totalidad de la historia? Para contestar a tal pregunta podríamos recurrir a la respuesta abstracta dada por el autor. El texto es la manifestación de los recuerdos de un hombre que lo acosan en la soledad de su casa y afectan sus relaciones. Bushby logrará abarcar diversos temas con la excusa de hacer un repaso a las obsesiones de Simposio: es un texto cargado de matices sexuales y eróticos relacionados con presencia femenina; el lenguaje será variado y se explotará su forma académica para contrastarla con la coloquial. Además, dicha carga académica servirá también para introducir el tema del mito, que luego será identificado en la historia de vida del protagonista.

Aparte de los temas recurrentes, *Simposio* es una obra que no solo recurre a las cuatro ERE estudiadas, sino que también explota de forma variada la metateatralidad, ya que hay fingimiento y reflexión sobre el teatro mismo. Esta metateatralidad se ve resaltada por el hecho de que Simposio tiene conciencia del público, que cumple un papel esencial a lo largo de la trama. Por otro lado, será esta otra obra la que acuda al recurso del disfraz para poder desarrollar diversos momentos que se mezclarán haciendo que los niveles de realidad se presenten como

una madeja de lana. Asimismo, puede hallarse influencia del teatro épico, ya que hay breves títulos, a manera de acotaciones, que indican un resumen de los que sucederá luego, muy al estilo de Brecht.

Como ya se dio a entender, es una obra bastante narrativa, puesto que el rol del narrador caerá sobre al menos dos personajes: Simposio y Muchacho. Finalmente, este texto ofrece otra serie de estrategias de representación escénicas que vale la pena mencionar brevemente en este apartado. *Simposio*, si bien es una obra compleja, es claramente una obra sensorial. Parece querer transmitir la misma sensación de ceguera del personaje a sus receptores al mostrarles una serie de datos e imágenes casi incongruentes, donde lo que queda más claro es lo que llega a través de los otros sentidos: el olfato, el oído, el gusto. Es posible decir que la potencialidad escénica de esta obra ofrece un disfrute pleno más allá de la vista si es que se le saca el máximo provecho.

#### **10.9. Bahía Bruna (2017-2018)**

Este es uno de los textos más recientes de Alfredo Bushby y es una muestra clara de los diversos temas que atraviesan su dramaturgia desde hace muchos años. Según el propio autor, esta obra trata sobre “un muchacho que vuelve a su pueblo natal después de cinco años para tomar venganza de lo que (cree) le ha causado una vida miserable” (Bushby, 2019). Vale decir que acá el propio autor se queda corto al resumir el texto o que, incluso, la interpretación de este va más allá de lo que él mismo quiso decir, confirmando sutilmente la teoría de Barthes (1994) de que el autor ha muerto.

Es verdad que este texto nos muestra el regreso de un muchacho, Toño, a su pueblo luego de cinco años. Lo que no queda tan claro es el objetivo, ¿lo hace para tomar venganza tal y como plantea el propio autor? ¿O es acaso un regreso como búsqueda de catarsis de una vida no del todo satisfactoria? Es importante mencionar que el final del texto es relativamente abierto, por lo que la tajante afirmación del autor al resumirlo iría en contra de la ambigüedad de este cierre.

Este es un texto planteado desde escenas fragmentadas, saltos temporales y sutiles variaciones de la misma escena. Se configura como si se estuviera reconstruyendo algo frente al receptor bajo el ritmo del discernimiento de los propios personajes. Toño ha vuelto a su pueblo como su amiga Dana, a quien le pide hacerse pasar por su novia. Nos enteramos de que Toño es un joven ingeniero recién graduado y muy brillante, quien fue criado por su tío Nino. Este último es un pescador del pueblo de Shunco Blanco y tuvo que criar a su sobrino luego de la muerte de su hermana. Al parecer, fue muy duro con sus métodos de crianza, lo que llenó de traumas a Toño. La llegada de este último al pueblo coincide con el descubrimiento de una calavera, un cráneo,

que salió del mar. Sihuas, el policía del pueblo, está convencido de que son los restos de una muchacha desaparecida años antes y será este misterio por develar lo que unirá a los personajes.

La obra comienza *in extrema res*, con la muerte de Nino a manos de alguno de los otros tres. Como los eventos no son claros, los tres buscarán la manera de crear una versión creíble del asunto y es a partir de este momento que la obra se llenará de saltos temporales y *flashbacks* de recuerdos que ayudan a entender cómo la situación se desencadenó de esa manera.

Hacia el final del texto entendemos cómo ocurrieron los hechos: Toño volvió al pueblo y llevó consigo el revólver que le robó a su tío. Su intención al volver es “agradecer” y sacar en cara lo conseguido. A su vez, sabemos que Nino tuvo un encuentro sexual hace años con la esposa de Sihuas y este último lo castiga haciéndole recordar una y otra vez lo sucedido. Por último, Dana es un personaje externo que muestra mucho interés por los sucesos relacionados con el pueblo y a una playa en particular a la que Toño llama Bahía Bruna. Este nombre se lo da por Brunella, la muchacha desaparecida, a la que aparentemente él vio a lo lejos años atrás antes de partir. Más adelante, esta muchacha se manifestará. El texto no deja claro si son solo recuerdos o apariciones espectrales, pero ella habla como si estuviera viva y revela que murió luego de ser violada por un pescador. Todo hace pensar que este pescador es Nino. Cuando Sihuas quiere revelar el misterio, considera sospechoso a Nino, y desata un conflicto familiar que terminará en aquella escena inicial que sucede luego de que Dana y Nino coquetean y este quiere aprovecharse de ella. Luego de uno de los tantos apagones que suceden en el pueblo, ha habido un forcejeo de arma que involucra a los cuatro personajes y Nino termina muerto. Los sobrevivientes barajarán las hipótesis de por qué lo matarían: la venganza del sobrino o la del esposo traicionado, la defensa de la joven limeña antes de ser ultrajada, pero finalmente se quedan con la versión más surreal de todas: fue la propia Bruna quien se vengó desde la muerte. Al parecer esta es la versión más rica para el juicio popular, aunque al final no se confirma si es lo que llegan a contar o quién fue el que mató a Nino.

El peso narrativo en Bahía Bruna es evidente desde la primera escena y será reafirmado de distintas formas a lo largo de la acción. La narración está presente desde el momento en que los personajes buscan la mejor versión del asesinato y para esto relatan sus propuestas, casi como en una búsqueda de argumento para poder escapar, tema que ya se ha visto antes en *Maribel dice los pieses*.

TOÑO: Podríamos decir...

DANA: ¿No deberíamos llamar a la policía?

SIHUAS: Yo soy la policía aquí, señorita.

TOÑO: Podríamos decir que entré a la casa y encontré a mi tío tratando de forzar a Dana.

DANA: Yo lo podría corroborar.

TOÑO: Podemos decir que estaba encima de ella. La estaba estrangulando.

(Sihuas recoge un revólver del piso.)

SIHUAS: ¿Y el revólver? ¿Cayó del cielo en tus manos?

TOÑO: Cuando vi que mi tío no se detenía, saqué el revólver que él tenía en un cajón. Le supliqué que no siga. Tuve que disparar.

DANA: Yo puedo corroborar todo. Sí.

SIHUAS: ¿Y, según ese cuento, qué hago yo aquí?

DANA: Yo lo fui a llamar a usted a la comisaría y vinimos corriendo.

SIHUAS: Usted salió así, medio desnuda, gritando por todo Shunco Blanco y nadie se dio cuenta. Por favor, señorita...

TOÑO: Entonces, yo salí a buscarte, Sihuas, y te traje. (p. 10)

Tal y como se ha visto en otros textos del autor, los personajes necesitan de la invención de un relato para lograr su objetivo. En este caso lo que están buscando es la explicación perfecta al crimen que logre que los tres escapen de responsabilidades. No se busca la explicación real a los hechos o descubrir quién mató realmente a Nino; se busca la versión más conveniente porque se reconoce abiertamente que puede haber más de una verdad.

TOÑO: Idea, idea, idea... Escuchen. La única forma que tenemos para que nadie piense en otra cosa es que la historia sea recontra truculenta.

DANA: Sádicas... Sórdidas... Mágicas...

SIHUAS: Incestos, incestos. ¡Muchos incestos!

DANA: Sihuas, entonces, usted se encarga de hacer un expediente aceptable; vea qué es lo que conviene más. Luego, todos le vamos poniendo sazón a la historia de Bruna hasta que todo lo demás quede olvidado.

TOÑO: Les damos una pista aquí, una pista allá; los dejamos que conversen entre ellos, que le den vueltas y vueltas mientras se van quedando dormidos... y ya vemos lo que pasa en los próximos días...

DANA: Meses...

SIHUAS: Años de años van a tener carnecita fresca estas barracudas. Es inmarcesible... ¡Pristino! (p. 25)

Los personajes se reconocen a ellos mismos como creadores de un relato; por eso, hacen el ejercicio de buscar la mejor versión. Tales dinámicas hacen que la narratividad en esta obra no se presente de la misma forma que en otros textos del autor. Si bien hay monólogos claramente narrativos, la mayoría de situaciones suceden en escena en tiempo real. Lo interesante es que la estrategia de fragmentar y mezclar el tiempo nos crea la duda de si estos son reales saltos

temporales o son evocaciones de los personajes; de ser el último caso, otorgaría un matiz narrativo adicional. Los relatos nos ofrecerán a personajes ausentes/presentes, así como nos contarán parte importante de la fábula.

Toda la construcción parece dirigida a resolver un misterio, que en cierto plano corresponde a la muerte de Nino, pero detrás de esto se encuentra también la desaparición de Bruna. Sin embargo, los eventos ligados a estos dos crímenes no serán los únicos que se construirán discursivamente. Bushby propone dinámicas narrativas conscientes entre sus propios personajes

SIHUAS: Sí, sí, sí... Yo voy a seguir buscando. Mientras tanto, para optimizar trabajo y placer, tú te sientas ahí...

NINO: Por favor, Sihuas.

SIHUAS: Un favor por otro. Además no es un favor, Nino; me la debes.

NINO: Sihuas, ya van a ser doce años. Te he dicho hasta el más mínimo detalle.

Una y otra vez, la misma historia...

SIHUAS: Debo admitirlo: es mi único vicio.

NINO: ¿No prefieres otras aventuras? Tengo varias bien succulentas, compadre. Te van a encantar. La de la Elsie es de las más aburridas.

SIHUAS: La Elsie... Sólo me interesa la de la Elsie.

NINO: ¿Hasta cuándo vamos a seguir con esto?

SIHUAS: Más o menos para siempre.

(Nino se sienta en la silla, resignado. Sihuas vuelve a buscar entre los papeles del escritorio y del armario.)

SIHUAS: Era una noche, poco después de que la Leo muriera...

NINO: Yo estaba hecho mierda. No había salido a la calle en una semana. No me bañaba; no comía... Mi hermanita... Toño ya estaba durmiendo, cuando, en eso, tocan la puerta. Era la Elsie. Traía comida para Toño y para mí.

SIHUAS: ¿Dónde estaba el marido de la Elsie?

NINO: En Lima, haciendo unos trámites. (p. 21)

En algún momento de la fábula, Nino tuvo un romance con la esposa de Sihuas. Al parecer, como condición para disculparlo, Nino se ve obligado a contarle el encuentro sexual que tuvieron, una y otra vez. De esta manera es que nos encontramos con fragmentos como el anterior en el que Nino le cuenta al policía un amorío que luego confirmaremos que es con su esposa. Hay una constante exigencia por mantener vivo el relato, a pesar de que es evidente que Sihuas lo sabe de memoria. No es la primera vez que Bushby recurre a la reconstrucción de hechos pasados –y específicamente encuentros sexuales– como mecanismo de desahogo. Un caso como este se da también en *Dominante de si bemol*, con la diferencia de que los recuerdos reconstruidos no son solo narrados, sino también representados.

Los ejemplos anteriores no solo nos sirven para confirmar el gran peso de la narratividad en esta obra, también son ejemplos del uso de las ERE que venimos estudiando. La estrategia más rápida de identificar es el uso del narrador como eje de la acción. Dado que el texto comienza con la escena final donde tres de los personajes debatirán sobre la mejor versión de la historia, nos vamos a enfrentar primero al *narrador constructor* que será asumido por Toño, Dana y Sihuas. Tal caracterización la podemos identificar en los ejemplos antes presentados. Sin embargo, como toda la obra va a mezclar el relato en boca de los personajes con la acción, veremos dos tipos de narrador como el *narrador contextualizador*.

SIHUAS: Ésta es, pues, la verdad, prístina e inmarcesible... 1983... Ha desaparecido en la caleta de Shunco Blanco la señorita Brunella Martinelli Maúrtua, la hija de la viuda del Martinelli de la isla... Por cinco años nunca se sabrá qué fue de ella... Tiempos habrá en que nadie hablará de otra cosa en la zona... Hablarán de avistamientos; hasta de asunciones hablará el juicio popular... Hablarán pero nada... Poco a poco, nada... 1985, 1986... Poco a poco... 1987... Nada... Ya todos han sacado de sus conciencias a la señorita Martinelli, pero de pronto... ¡Zas! ¡Zas! La marea baja trae a la luz una calavera atrapada entre las rocas del boquerón. El policía de la caleta -el suboficial Sihuas- no pierde ni un minuto. Son los restos óseos de una mujer joven. Su cráneo muestra dos orificios, uno de entrada, uno de salida: una sola bala, calibre veintidós. Es el agente de la ley quien con una simple mirada adivina el calibre del fatal proyectil; es también con una rápida y expertísima mirada que Sihuas calcula que la occisa tiene entre cuatro y seis años de fallecida... 1983... Cinco años... Entonces, como en un relámpago -¡Zas!-, las circunstancias traen a la conciencia de Sihuas de que el único que portaba un revólver veintidós en Shunco Blanco era un conspicuo pescador al que todos conocían como Nino... Nino... Recuerda también Sihuas que el antedicho Nino era afamado por frecuentar a las señoras de la alta sociedad de la isla, señoras que buscaban al pescador para satisfacer sus deseos en adúltero comercio carnal... Nino... Miserable... (p. 11)

El ejemplo corresponde al momento en el que Sihuas cuenta, como si de un hecho completamente certero se tratará, la versión completa de lo que sucedió con Bruna. Para expresar lo que cree que pasará si resuelve el crimen, pondrá en contexto lo que sucedió antes. De esta forma no solo refrescará la memoria de su interlocutor, Nino, sino que le ofrecerá al receptor final de la obra los datos necesarios para entender la génesis de la historia. Este parlamento nos ofrece información de lo que sucedió realmente y le suma la ficción propia de su deseo por descubrir el misterio, claramente es una contextualización sesgada de los hechos, pero no por ello deja de ser útil. Con una interacción como esta, Bushby logra hacer la presentación sin recurrir a lo que ya hemos mencionado antes como “*feather duster scene*” o “escena de

plumero”. Sin embargo, sí cae en este vicio en otros momentos de la obra en un afán de contextualizar.

DANA: ¡¿Qué te pasó, Toño?! ¡Pare! ¡Pare! Loco parecías. Todos en el bus se asustaron. El pobre chofer... ¡Pare! Tan tranquilo que estabas mirando por la ventana. Yo estaba medio dormida, y de pronto... ¡Pare! ¡Pare! ¡Pare! ¡Qué tal frenazo! Agarraste nuestras cosas y me obligaste a bajar en medio de la nada. De miedo te hice caso, de vergüenza. Y ahora encima quieres que trepe un cerro. ¿Qué te pasó, Toño? ¿Qué te pasa? (p. 14)

Toño le ha pedido a Dana que lo acompañe a la cima de un cerro y ella está cansada. En lugar de simplemente negarse a subir o manifestar su malestar, le explica todo lo que ha sucedido momentos antes. Esto no se siente natural, pues Toño sabe lo que ha pasado porque lo ha vivido. Claramente un parlamento como este existe para beneficio del receptor final –del público– que necesita entender el lugar y el estado de urgencia en el que se encuentra Toño.

La presencia del *narractor testigo* es una tercera forma en la que este recurso se presenta en *Bahía Bruna*. Podemos notar características propias del testimonio en la reconstrucción del amorío que hace Nino por pedido de Sihuas, puesto que el hombre hablará como personaje que recuerda los hechos. No obstante, la forma en la que la estrategia cobra su máximo valor será cuando hable Bruna.

BRUNA: ¿Por qué no me contestas? Malo. Si no te hubieras ido la primera vez, todavía podría recoger mis conchitas... Malo. Eres peor que el polaco... No. Mentira. Nadie es peor que el polaco.

(Toño vuelve a hacer un movimiento como para irse.)

BRUNA: No te vayas. Aprovecha que no hay luz. Y, si vuelve, ya no me vas a poder ver. Aprovecha que está todo oscuro para que no veas todas esas casitas horribles, idénticas; esos tipos y tipas llenos de protector solar y con las barrigas hinchadas, los músculos, las várices. ¡Horribles! En cualquier momento, vuelve la luz y los vas a ver de nuevo aquí: sus risas, su comida. ¡Qué asco! Aprovecha, Toño.

TOÑO: ¿Tú me conoces? ¿De dónde me conoces?

BRUNA: Es la tercera vez que vienes, Toño. Después de que me abandonaste la primera vez, ¿cuántos años han pasado? Y yo aquí espera y espera.

TOÑO: ¿Cuándo te abandoné? ¿Quién eres?

BRUNA: Y también te fuiste rapidito esta mañana; pero, por esa vez, no me molesto. Te entiendo. Habías venido con esa amiguita de Lima. ¿Quién es ésa? ¿Es tu novia?

TOÑO: Es una amiga.

BRUNA: Te entiendo. No me podías ver: todo lo llenaban esas casitas idénticas, horribles. Esa gente... La cosa es que ahora no tienes por qué irte. Ya no está tu amiguita. Tengo tanto que contarte... hasta que la luz vuelva.

TOÑO: ¿Brunella?

BRUNA: ¡No me digas así! Mi nombre es horrible. Hace años, me lo cambié yo solita. Ahora soy Bruna. Eso suena más fuerte: ¡Bruna! Además así me decía mi papá... ¡Pum! TOÑO: Bahía...

BRUNA: ¡Pum! ¡Pum!

TOÑO: ¿Qué dices?

BRUNA: Era la playita más linda del mundo... Todita para mí... La arena llena de conchitas para recoger, para guardar, para clasificar: por color, por día, por bonitas, por amor, por forma... ¿Tú no quieres verlas? Mira la que encontré ahora. ¡Por fin! Es la más linda. Enterita. Mírala. (p. 26)

Hay una serie de escenas que se intercalan con la acción concreta que ubican a Toño mirando la bahía e interactuando con Bruna. No queda claro si son sueños o alucinaciones, pero lo importante es que el personaje de la muchacha se materializa y empezará a contar su versión de los hechos. En el ejemplo anterior, poco a poco irá revelando datos que sirven para conocer no solo la historia, sino también el espacio que la rodea.

Bahía Bruna es una obra con un diálogo de un ritmo muy equilibrado y, si bien tiene algunos parlamentos largos, no llega a ser una obra con gran presencia de monólogos y mucho menos de ruptura de la cuarta pared. A pesar de ello, si seguimos analizando el rol de Bruna como narrador testigo podemos identificar un par de parlamentos de este personaje que sí podrían considerarse como monólogo testimonial.

BRUNA: Yo tenía nueve años y un día, ¡pum!, mi papá se murió. La cosa es que el polaco empezó a venir a mi casa casi todos los días. No sé por qué le decían así porque él era de Lima. Yo también le decía así no más: polaco. No me caía bien. Me sonreía, me daba regalos pero... no sé... apestaba. Apestaba a agua de colonia; parecía que todo el día se bañaba en agua de colonia... Qué asco. Lo único bueno es que andaba todo el día con mi mamá y así mi mamá no me fastidiaba mucho. Se quedaba a dormir. En los veranos, mi mamá lo traía con nosotras a la isla. Y era mejor porque mi mamá se preocupaba por él y yo me podía escapar al pueblo. No me gusta la isla de Shunco Blanco; prefiero el pueblo. En el pueblo, yo miraba a la gente: las vendedoras, los niños, los pescadores, el policía... Me quedaba sentada en el malecón y los miraba. A veces, me saludaban. Lo más lindo era que había varios sitios para recoger conchitas para mi colección; hasta en los basureros. Cuando regresaba a mi casa en la isla, eran las cinco, y mi mamá me abrazaba y lloraba. El polaco nos miraba, y mi mamá me apachurraba más. Un día, cuando un

pescador me estaba llevando de la isla al pueblo, le pedí que, en vez de llevarme al pueblo, me dé un paseo en su bote. El pescador me dijo: sí, señorita. Yo le dije que me dijera Bruna; que no me dijera señorita. Y me llevó a una playita que había atrás del boquerón. (p. 32)

Se podría calificar un ejemplo como el anterior como un *monólogo narrativo*, porque da la impresión de que Bruna tan solo nos está narrando ciertos eventos del pasado; sin embargo, el peso confesional que carga este parlamento irá cobrando dimensiones más oscuras conforme ella siga contando los hechos.

BRUNA: No me gusta que me pongan protector solar: huele asqueroso, quedo toda pegajosa; y lo peor: me hace perder el tiempo. Además me hace acordar al polaco. Pero al pescador sí lo dejé que me lo ponga porque él sí parecía buena gente y no olía a agua de colonia. Olía rico, como huelen las conchitas en una bolsa. La cosa es que el pescador me ponía el protector por todos lados, varias veces; hacía que me volteara a cada rato. Ahora, boca abajo, Bruna; ahora, boca arriba; ahora, boca abajo, Bruna... Hasta que, de repente, en la última vuelta para arriba, vi que el pescador también se había quitado la ropa. Toda. Se echó encima de mí. Yo pensé que quería jugar. Pero después... ¡Qué horrible! Empezó a hacerme lo del polaco. Qué asco. Yo le pedí que me lo saque: por favor, sácamelo... ¡Sácamelo! (p. 34)

Toño le pide a Bruna que continúe con su relato. Ella seguirá recordando los hechos desde la inocencia que la caracteriza y después de contar que entre bromas se quita la ropa, terminará confesando que el pescador, quien parecía tan amable, la violó. Y no solo nos ofrece ese dato concreto, también nos da a entender que “el polaco” le hacía lo mismo. El cariz de su relato lo aproxima al testimonio, y de esta forma, es posible que el público desarrolle mayor empatía por este personaje, consiguiendo un acercamiento al receptor sin necesidad de romper la cuarta pared.

Otra estrategia de representación escénica que podemos identificar en *Bahía Bruna* es la configuración de personajes a través del discurso, tanto los latentes y ausentes, como los patentes. A lo largo del texto se van a evocar narrativamente distintos personajes como Leo –la madre de Toño– o Elsie –la esposa de Sihuas–, pero no tienen una presencia constante en la acción. El personaje ausente presente más importante debería ser Bruna, pero esta es evocada por Toño y se reafirma su presencia en escena desde la presentación del *dramatis personae*:

Personajes:

TOÑO: Veintidós años de edad; sobrino de Nino.

DANA: Veintidós años de edad; amiga de Toño.

NINO: Cincuenta y cinco años de edad; pescador de Shunco Blanco.

SIHUAS: Cuarenta y cinco años de edad; policía en Shunco Blanco.

BRUNA: Dieciséis años de edad; tiene algún parecido con Dana. (p. 9)

Bushby nuevamente se limita a indicar la edad de los personajes, aunque en este caso agrega la relación que se da entre ellos. Fuera de eso, no ofrece mayor descripción de los actantes. El dato que podría ser más relevante en esta acotación es la indicación de que Bruna tenga algún parecido con Dana, lo que desde ahí implica una limitación a la hora de elegir el elenco. Sin embargo, como en otras obras, la forma física y el carácter de los actantes se va a configurar a partir de lo que otros –o ellos mismos– dicen a lo largo del texto.

DANA: Ya estás delirando. Respira... Tú, menos que nadie, tiene que estar alardeando. Tú ya impresionaste a todo el mundo, a todos. Pregunta lo que hablan de ti en la del Pacífico: el geniecito de la UNI te dicen. Eres el héroe de la del Pacífico. (p. 15)

Dana, cayendo nuevamente en el vicio de decir lo que su interlocutor ya sabe, ofrece una información que no revela muchos datos sobre quién y cómo es Toño. Es un muchacho muy inteligente que ha logrado formarse solo. Por otro lado, una serie de comentarios nos darán señas de su aspecto físico:

NINO: Ni siquiera me avisó. Yo volvía de la faena y ahí estaba él parado en el muelle, esperando. Todo sudado, lleno de polvo. Parecía un fantasma ahí parado, todo flaco. Me entró miedo. Me dijo que se quedaba por el fin de semana. (p. 18)

Este parlamento es breve, el tío menciona que lo vio cual fantasma y lo describe delgado, lo que nos ofrece un dato concreto sobre la corporalidad del personaje. Por otro lado, en más de una ocasión se hará referencia a un apodo que tenía el muchacho: pejesapo. Se va a justificar llamarlo así tanto por su carácter, siempre andaba muy quieto, como por su físico, el propio Toño reconoce que es feo. También podemos encontrar construcción de personajes de boca de ellos mismos, como es el caso de Nino:

NINO: No hay ningún misterio. Nunca me casé por dos razones: si me casaba, no quería que mi mujer, que mis hijos sufrieran las privaciones que yo sufrí de niño. Como pescador, todo es inseguro; un día, hay; otro día, no hay; seis meses, hay; seis meses, no hay. A veces, es un año entero: lo del ochenta y tres fue terrible. Y, con Toño, yo ya tenía una boca que alimentar.

TOÑO: Ah, ahora es mi culpa.

NINO: La segunda razón es que la única mujer con la que realmente me sentía bien, a la única que quería hacer reír todo el día...

TOÑO: La segunda razón es que mi tío no sólo se dedicaba a sacar peces del mar, sino que se dedicaba a sacar pescaditos de la isla: pintadillas, doncellas, castañuelas, puro pez blanquito, que se comía en sus paseítos.

DANA: No entiendo.

NINO: Más bien, eran esos pescaditos los que salían a pescar su mero mero.

DANA: Ah, ya entendí... Creo...

TOÑO: Y le pagaban por eso encima. Entonces, ¿qué era mi tío?

DANA: Aaasu... Qué fuerte.

NINO: No hagas mucho caso de lo que hablan, Dana. A la gente aquí le gusta exagerar.

TOÑO: Un puto.

NINO: ¿Qué?

TOÑO: Nada. (p. 39)

La versión que pretende dar Nino sobre su carácter dista mucho de la realidad. Mientras él enuncia una serie de virtudes para calificarse, su sobrino le dará la contra. Tales afirmaciones se verán reforzadas por otros momentos del texto en los que Toño contará las barbaridades que le hizo pasar su tío y que Sihuas también conoce. Las versiones de su carácter se desmentirán o confirmarán a través de las acciones del propio protagonista.

Nino no es el único personaje que se va a describir a él mismo. En ejemplos anteriores hemos visto como Bruna, al contar su historia, nos dará ciertos datos de cómo es ella. Podremos contrastar también la autopercepción de Bruna con los comentarios que emiten otros personajes sobre ella.

SIHUAS: No, no, no... ¿Tú te acuerdas cómo se llamaba la hija de la viuda del Martinelli de la isla?

NINO: ¿La que desapareció? ¿La retrasadita?

SIHUAS: La que desapareció el verano del ochenta y tres. ¿Cómo se llamaba?

NINO: No me acuerdo. Todos le decían la hija de la viuda de Martinelli. (p. 20)

En el diálogo anterior no solo se menciona la desaparición de Bruna, también la califican como “la retrasadita”. Detrás de la poca sensibilidad que hay en este comentario, se esconde la justificación de por qué la muchacha no era capaz de interpretar las señales de peligro que describe en sus monólogos. Los dos datos juntos nos ofrecen información clara sobre su carácter, mientras que otras interacciones darán cuenta de su aspecto.

TOÑO: Estaba en una playita. Desde donde yo la veía, habría unos cincuenta o sesenta metros en diagonal desde arriba. Mientras más la miraba, más y más clarita se iba haciendo. Estaba en cuclillas. Tenía una ropa de baño blanca; y una tela

rosada, de esas que usan en la playa, le cubría las piernas. Tenía un sombrero. En cuclillas sobre la arena, de perfil. Recogía unas conchitas de la arena. Recogía una, la observaba un rato y, después, la tiraba o la guardaba en una bolsita. Así: conchita va, conchita viene, conchita va... (p. 15)

Toño le está contando a Dana sobre el momento en que vio a Bruna a lo lejos; la describe de forma bastante general, pero las palabras que usa para hacerlo crean una atmósfera mística en torno a ella. De hecho, esto lo confirma la respuesta de Dana quien le increpa que seguramente se enamoró de la muchacha con solo verla.

Estos tres personajes son en los que más se centra la ERE propuesta. A pesar de que también podemos observar características de Sihuas a lo largo de la obra, estas no se develarán de forma tan directa. En el caso de Dana es similar; hay breves menciones de que es una muchacha guapa de la capital, pero la mayor parte de la construcción de su carácter se desprende de sus actos.

TOÑO: Dana, ¿puedo pedirte un gran favor? Inmenso...

DANA: No me asustes, Toño.

TOÑO: No... Ahora que lleguemos a Shunco Blanco... Si no quieres, no te preocupes. Tú dime que no, y no es no. Disculpa que recién te lo diga, pero... Debí decírtelo antes de salir de Lima...

DANA: Toño...

TOÑO: Por favor, al menos, frente a mi tío. Por favor... Frente a mi tío, frente a la gente de Shunco Blanco... Sólo por el fin de semana, ¿podríamos decir que eres mi novia?

DANA: Aaasu... Qué fuerte.

TOÑO: Si te molesta, no importa. Ya te vi la cara.

(Dana ríe a carcajadas.) (p. 17)

La metateatralidad aparece de forma muy sutil pero constante. No solo tenemos este momento en el que se acuerda el fingimiento que se desplegará luego; lo que nos muestra una pequeña parte de la personalidad de Dana. También es posible identificar la estrategia metateatral en las escenas repetidas que aparecen como versiones alternativas al hecho final: la muerte de Nino. La forma en la que Bushby configura estos momentos dan el efecto de representación dentro de la representación.

De esta forma podemos hablar de la última ERE que nos interesa analizar: la construcción diegética del espacio y el tiempo. Si bien la metateatralidad ayuda a entender por qué nos enfrentamos a versiones de la misma escena, el autor va a recurrir a otra serie de recursos basados en la narración para construir cronotopos, lo que será de gran utilidad dada la acotación de escenario que indica.

Escenario:

Se deben representar los siguientes espacios:

- La sala de la casa de Nino (un sofá)
- Un cerro en un desierto (una pendiente)
- Una comisaría (un escritorio, una silla y un armario)
- Una cervecería (una mesa y cuatro sillas) (p. 9)

Bushby solicita al menos cuatro espacios e indica los elementos que pueden servir para evocarlos. Esto nos hace pensar que la obra podría tranquilamente aprovechar un espacio casi vacío para recrear con utilería distintos cronotopos. Esto se verá confirmado en la manera en que se organizan las escenas. La forma en la que el autor las estructura nos sumerge en una madeja enredada de los hechos que poco a poco irá desenredando, de modo que las versiones y los momentos temporales se dan de tal manera que no sabemos si estamos viendo la verdad o es la construcción de los propios involucrados. Esta es una estrategia de representación escénica ya usada por Bushby, pero no es la única presente en el texto. Lo interesante de este texto es que las acotaciones ofrecen un reto grande, ya que hay mucho movimiento y todo se presenta casi de forma cinematográfica, creando una serie de saltos temporales.

(En la comisaría; de día. Nino está sentado en la silla. Sihuas lo escucha, excitado.)

NINO: Tres veces...

SIHUAS: Tres...

NINO: Cuando terminamos, la Elsie y yo nos quedamos así, abrazaditos en el sofá, un poco inclinados estábamos: entre sentados y echados; sin ropa. Ella recostaba su cabeza en mi pecho; sonreía con los ojos cerraditos. Sus pechos que subían... y bajaban... y subían.... Dormida; sin nada de ropa, su cabeza en mi pecho. A mí me dolía la espalda por la posición, me meaba, pero me daba mucha penita despertarla. (p. 27)

Por ejemplo, el fragmento anterior que corresponde a la escena seis es la continuación automática de la escena tres en la que Nino le está narrando a Sihuas el encuentro con Elsie. Hay otras dos escenas entre estos momentos, lo que nos indica que se ha dado un salto espaciotemporal al cortar de esta forma la acción. Este recurso que construye la obra a través de cambiar el foco entre escena y escena de manera abrupta remite a un formato diferente, a pesar de no recurrir en ningún momento –al menos acotado– a recursos audiovisuales para poder justificar los cambios.

Para que la propuesta planteada por el autor funcione, es necesario que se vea reafirmada por la enunciación de los personajes. De esta forma, el receptor puede entender en que espacio y

tiempo se da la acción que está presenciando. Por ejemplo, en determinado momento Dana le dirá a Nino “usted duerme en su cama sin problemas; Toño puede dormir en el sofá; y yo me acomodo en el suelo. Yo puedo dormir donde sea” (p. 35). Estos pequeños detalles hacen referencia a la casa del tío y ya la van construyendo discursivamente. Lo mismo sucede con referencias a la comisaría:

SIHUAS: Un día de estos, me tengo que sentar a ordenar el caos... Pero –y aquí es donde refulge el ingenio en su estado inmarcesible– se me ocurrió llamar a Lima para ver si había copia de los archivos. Y -ta-ta-taaanhace unos minutos llegó un sobre con el nombre y las señas de la señorita hija de la viuda del Martinelli de la isla. Lo que era una deleznable calavera ya tiene un nombre, tiene una cara, tiene una historia... Antes de la revelación, con su perdón... (p. 47)

Esta no será la primera vez que Sihuas mencione el desorden de su oficina, dato relevante a la hora de querer caracterizar físicamente el escenario o como simple decorado verbal que le sirve al espectador para completar el escenario que solo es sugerido. Sin embargo, las construcciones de los espacios que más peso tendrán son las que aluden a la atmósfera.

SIHUAS: Me tengo que ir: aquí todo apesta. Todo Shunco Blanco... Todos lo tenían palpitando en sus conciencias y me saludaban como si nada. Miserables. Todo apestó siempre aquí; ni en quince años me acostumbré... Pescado malogrado... Señorita Dana, lárguese de aquí antes de que se le pegue el olor. Beso su mano a la... (p. 49)

Sihuas se atreve a decir lo que piensa del pueblo luego de saber que todo el mundo conoce que su esposa le fue infiel. Describirá el pueblo de pescadores como un lugar apestoso y poco agradable que se corresponde con la construcción de personajes como Nino. En contraste con estos personajes y espacios tan mundanos, el autor crea un escenario natural casi idílico, su propia versión del *locus amenus*. La Bahía Bruna es ese lugar que logra calmar a Toño pero que ahora ha sido vejado por el capitalismo, lo mismo pasa con Bruna.

TOÑO: No te traje para que vieras a la muchacha; cómo se te ocurre, Dana. Ni que fuera qué. Escucha. La playita, Bahía Bruna... Era una ensenada chiquita, limpia... Una saliente rompía la marea y las olas llegaban a la arena... no sé... como quedándose dormidas... A sólo cincuenta metros: una alegría que no había conocido antes. (p. 16)

Luego de esta descripción de la bahía, Toño descubrirá que el lugar ya no es lo que recordaba porque ahora lo quieren convertir en un balneario. Veremos cómo incluso esta descripción del cambio del espacio casi mítico y natural a uno lleno de cemento ha sido también mencionada

por la misma Bruna. El único recuerdo bueno que conservaba Toño de su pueblo ya no existe y su tío también tiene culpa en esto, puesto que él está detrás de la urbanización de ese terreno.

Por otro lado, además de las marcas temporales inscritas en la estructura misma del texto, la obra ofrece una serie de datos que permiten ubicarlo de forma muy exacta en un momento de la historia. Esta localización temporal también aporta en la construcción de la atmósfera.

SIHUAS: Y ésa es la edad aproximada que tenía nuestra amiga aquí cuando pasó a mejor vida. Segundo, al ojo conocedor, no le será difícil descifrar que, considerando la salinidad y la fauna marina, nuestra amiga nos ha estado esperando en el boquerón entre cuatro y seis años. ¿Hace cuánto desapareció nuestra implicada?

NINO: 1983: cinco años. (p. 29)

En este diálogo se nos ofrece el año en el que se dan los hechos: 1988. Si a eso se le agrega que, gracias a otros datos ofrecidos por los personajes, sabemos que la historia se sitúa en algún lugar a las afueras de Lima, es posible saber cuál es el contexto que rodea los hechos: el terrorismo. En Perú, entre los 80 y 90 se dio un conflicto armado interno al que se asocian hasta el día de hoy una serie de símbolos –ya lo vimos en el caso de *Perro muerto*–, una situación que presenta una carga histórica importante –al menos para los peruanos– son los apagones debido a explosiones terroristas, sobre todo coches-bomba.

(Hay un apagón. Todo queda en una semioscuridad.)

SIHUAS: Carajo. Tercera vez.

(Toño toma tres velas y las prende. Cada uno toma una vela.) (p. 23)

Gracias a las acotaciones, pero también a ciertos diálogos, sabremos que la luz se va constantemente. A pesar de que Bushby no saque ningún partido del contexto del terrorismo en sí, porque no se relaciona con la historia contada, tiene un valor semiótico importante el ubicar los hechos en este periodo. Los referentes históricos ayudan a crear la atmósfera de toda la historia, a la que se le suma la valoración que se hace sobre sus habitantes. Los describen como crédulos capaces de dar por cierta una historia fantástica, porque es algo usual en donde viven y de esto se aprovecharán los personajes a la hora de mentir sobre la muerte de Nino.

¿Acaso el pueblo de Suncho Blanco está encantado? Sabemos que los pobladores podrían creerlo y ese clamor popular es el mejor caldo de cultivo para este tipo de escenarios. Pero realmente no es así, este pueblo lleno de apagones es solo una excusa para recordar y hacer catarsis a partir de un recuerdo. De hecho, la oscuridad recurrente otorgada por los apagones tiene un rol importante porque permitirá el desarrollo de las escenas. Esta oscuridad sacará lo más profundo de los personajes, los mostrará como seres indolentes hacia la muerte, sometidos

en algunos casos por sus pasiones y con un afán enfermizo por el morbo. Las risas que cierran la primera y última escena son la mejor muestra de esto.

Es evidente, entonces, que este texto va más allá de buscar una venganza. Pero vale la pena detenernos para resaltar la relevancia de este recurso. Ya hemos identificado en más de una obra del autor que la venganza será uno de los motores de sus personajes.

SIHUAS: Ni a Toño. Tú también tenías un móvil para matar a tu tío; di que no.

TOÑO: Lo mío es más... difuso, más complicado. Lo tuyo es un clásico.

SIHUAS: ¿Cuál difuso? Todos se acuerdan de cómo te trataban todos por aquí.

Todos se acuerdan de cuando te fuiste a Lima; tu cara de odio, especialmente a Nino. Todavía me pasa corriente cuando me acuerdo. Hasta la Nelly se asustó...

Difuso... Todos se acuerdan del pejesapo.

DANA: ¿Qué es eso?

SIHUAS: Es un tipo de pez que casi no nada. Se adhiere firmemente a las rocas y desde ahí...

DANA: Sé perfectamente qué es un pejesapo. Lo que quiero saber es qué tiene que ver con Toño.

TOÑO: Así me decían todos en Shunco Blanco. Por lo tranquilo...

SIHUAS: ¿Es móvil suficiente para matar o no?

TOÑO: Por lo inútil...

DANA: Entonces, algo tenemos que hacer para que no parezca ni una venganza de Toño ni una venganza de Sihuas.

SIHUAS: Un minuto... Usted también podría ser considerada la culpable por las deliberaciones de la gente, señorita Dana. Nino la quiso perjudicar contra su voluntad, y usted agarró un arma y le disparó. Dice el juicio popular que Nino hacía esas cosas, el miserable. (p. 24)

Según lo citado, los tres personajes tienen motivos para vengarse de Nino, lo que coloca a este tema en un lugar central de la acción. Pero podríamos llegar a afirmar que una gran cantidad de obras teatrales existentes versan en torno a la venganza por ser un tema que se presta a lo dramático. John Kerrigan (1996, p. 3) desarrolla este tema al hablarnos sobre la tragedia de la venganza y afirma que este tópico le ofrece al escritor una cautivante mezcla de ingredientes y que, además, se puede presentar en diversas formas. Este aspecto lo notaremos de forma más notoria en las siguientes obras por analizar.

Pero este no es la única constante de su dramaturgia ubicable en *Bahía Bruna*. Esta obra también nos presenta personajes que buscan develar un misterio. Además, los escenarios que construye el autor son muy parecidos a los de otras obras: el misticismo, lo natural, la arena, las conchas. Otro elemento en común con el cuerpo de su obra es la presencia de un personaje que

le exige a otro contar lo que ha pasado, casi a modo de ritual catártico. Esto crea adrede un narrador en el nivel de realidad de los personajes.

Temáticamente hay muchos lados por dónde abordar este relato. Este es un texto más en el que la mujer como objeto sexual está muy presente. Lo vemos en Dana, en Bruna y las demás mujeres mencionadas en los relatos. Se habla de lo sexual como algo casi cotidiano e incluso se mencionan hechos de violencia sexual sin mayor noción de lo que estos significan. Habrá una constante dicotomía entre la pureza y el libertinaje que ofrece una atmósfera casi mística al lugar donde se llevan a cabo los hechos. De esta forma, el sexo y lo erótico tienen un rol esencial en el texto. Nuevamente Bushby nos enfrenta a su visión de la feminidad construida a partir de la narración y el discurso de los personajes.

En resumen, este texto, a pesar de presentar acción constante y dinámica en escena, tiene una carga narrativa muy evidente. Esta la vemos desde la forma en la que se configuran las escenas hasta el discurso de los personajes. Y, en definitiva, el despliegue de las estrategias de representación escénica presentes a lo largo de todo el texto sirve para resaltar la narratividad y, a su vez, configurar una virtualidad escénica.

#### **10.10. *La casa de Yuosia* (2017-2018)**

Esta obra, a diferencia de la mayoría, es aparentemente menos narrativa. Es decir, hay más actos que suceden en tiempo real sin ser narrados por alguien. Entonces, ¿dónde radica la narratividad? Podemos decir que la hallamos desde dos enfoques. Por un lado, la manera en que se articulan los hechos nos muestra una historia con una diversidad de saltos temporales que se va armando y encadenando mientras avanza. Por otro lado, los personajes más de una vez recurren a exponerse ellos mismos contando cosas del pasado. Si bien estas narraciones no son lo central que llama la atención de la obra, sí son necesarias para la evolución de la misma.

Pero ¿qué es lo central en esta obra? El resumen que hace el propio autor ayuda a fijar la atención. En palabras de Bushby esta obra trata sobre “un hombre que perteneció por cerca de treinta años a una secta católica encuentra al líder y fundador de la organización (prófugo de la justicia) y toma venganza contra aquel” (2019).

Esto indica cuál es el tiempo real de la acción y cuáles los momentos del pasado. Y estos últimos nos dirán por qué es que Klaus quiere tomar venganza contra Kunze. El primero fue captado muy de joven durante un viaje a Italia por el líder de esta secta y prácticamente lo obliga a vivir en un autosequestro. Con el paso del tiempo, notamos que Klaus sufrió diversos abusos, incluso de índole sexual y ahora quiere cobrarse todos estos.

Aparte de los saltos temporales que van construyendo la historia, se narran muchos recuerdos que afectan la acción. Incluso, algunos son contados tan al detalle que es posible imaginar las situaciones evocadas. Este recurso es interesante, porque recuerda la antigua tragedia griega. En esta obra en escena no suceden cosas demasiado desagradables (muerte, violencia sexual, etc.), pero estas son mencionadas, narradas o imaginadas en voz alta por los personajes con tal nivel de detalle que podríamos visualizarlas.

A diferencia de otros textos, acá no hay juego ni se construye una farsa narrativamente, dicho recurso se usará para darle mayor peso a la situación y se apoyará en las escenas que remiten al pasado. La historia central está relacionada con el momento presente: Klaus quiere vengarse.

KLAUS: Una simple bala en tu cabeza de cerdo sería nada. Ni una desbarrancada por el precipicio compensaría cómo me cagaste. Todo el camino lo he pensado, Kunze. Voy a clavarte el punzón en esa panza, dos o tres veces; pero no lo suficiente como para que mueras. Después, te voy a castrar. Cuando estés chillando y suplicando, te voy a meter tu propio... chorizo en la boca, con huevos y todo; hasta la garganta te los voy a empujar... Así... Así... (p. 119)

La primera escena de la obra nos presenta el conflicto que puede resumirse en el parlamento de Klaus. Sabemos, gracias a la detallada descripción de su plan, que quiere vengarse, pero no indica directamente la razón. Las siguientes escenas se presentarán de forma intercalada con saltos que van al pasado y vuelven a ese momento inicial. Tales *flashbacks* servirán para entender cómo los hechos han evolucionado hasta la búsqueda de esa venganza.

Entonces, podríamos considerar que todas las escenas que muestran el pasado son retrospectivas, son los momentos evocados indirectamente por los protagonistas, en particular Klaus, que es el más afectado de todos. Así como vimos en *Nuestra Señora de los Desmadres*, se configura una narración sin tener un narrador directo.

A pesar de ello, sí es posible ubicar momentos en que la narración es el eje de la acción. De esta forma, sobre los dos personajes –Kunze y Klaus– recaerá el rol de *narrador contextualizador*, ya que en casi todas las escenas ofrecerán relatos de recuerdos que sirven para que el público entienda la fábula o los momentos no presentados en los *flashbacks*.

KUNZE: Tienes razón: no debería quejarme. Esa pobre gente me ha estado alimentando con sus sobras todo este tiempo. Al principio, me trataban como una especie de loco inofensivo; me tiraban la comida desde lejos. Poco a poco, me dejaron acercarme más. Ahora, hasta me dejan darles clases básicas de italiano a sus muchachos. Por supuesto, con cada lección, yo aprovecho para formarlos en el sentido del verdadero y más sublime amor. (p. 116)

En el fragmento anterior, Kunze explica qué ha hecho en los días previos al encuentro final con Klaus. Nos hablará de un grupo de personas que ha sido importante para él, pero que nunca aparecen en escena. Además, comenta cómo es que sigue aplicando las costumbres de “evangelizar” con dicha gente, que es justo el asunto que pretende recriminarle Klaus.

Por otro lado, las diversas conversaciones que se dan entre los personajes van a servir para contextualizar los cambios temporales y, de esta manera, el receptor pueda entender lo que sucede sin la necesidad de apoyarse en la acotación.

KUNZE: ¿Cuántos años tienes?

KLAUS: ¿Yo? Diecisiete...

KUNZE: Diecisiete... Te he visto en el tour con los demás. Se ve que estás aburridísimo. ¿O me equivoco?

KLAUS: Es que me obligaron a venir.

KUNZE: La familia unida y feliz.

KLAUS: Usted también es peruano, ¿no?

KUNZE: También peruano. También aburridísimo. Con toda esa gente que quiere aparentar felicidad porque conoce... ¿Cómo es? Los paisajes más impactantes del centro de Italia... Burgueses... Quién no se aburriría. (p. 121)

El diálogo anterior se da en la segunda escena, nos presenta a los mismos personajes, pero en el pasado si los comparamos con la primera escena. Sabremos de este cambio en la línea temporal gracias a lo que dicen. Además, conoceremos poco a poco la historia, datos de la vida o personalidad de los personajes gracias a tales interacciones.

Los momentos de mayor discurso narrativo se darán en los monólogos, recurso al que se recurre muy poco en este texto. No hay monólogos del tipo *ad spectatores*, más bien nos encontramos con soliloquios planteados por Klaus quien está acompañado de un personaje en escena –la Muchacha– que en la realidad no existe.

KLAUS: Yo, nada. No puedo matarlo. Ni entregarlo. Lo podría dejar ahí como está; ahí, lamiendo el pescuezo de un pollo podrido. Es peor que una cárcel. Lame, lame. Chupa, chupa, chupa con esa misma cara con la que comía sus chocolates. ¡Qué asco! Matarlo tal como lo pensé en el velorio de Vargas. ¡Un vaso para Vargas! ¡¿Por qué no lo hice ayer?! Destriparlo. Fue su orden. ¡No! Ni una orden más. Él no me va a convertir en un asesino. Chupa, chupa, chupa. ¡No! No puedo dejarlo ahí. Goza, goza mucho; lame, lame. Nada. Ni entregarlo ni matarlo ni dejarlo como está. Sólo le falta una botella de vino...

(Klaus y la Muchacha se miran fijamente.)

MUCHACHA: Guénoito.

KLAUS: ¡Un vaso para Vargas! Andy llamó desde París. Se nos fue Vargas, se nos fue: un derrame. Eso es ser un amigo. Vino desde París para el velorio; eso sí es ser un amigo. Andy. Yo, nada. Treinta años sin verlos. Pollo lloraba y lloraba. Me abrazaba. Me perdonaba. Pollo. No paraba. Mucha droga. La Cuadrilla; siempre los cuatro, sólo los cuatro. Nadie más. Bujama. También Andy me perdonaba. Me miraba con una sonrisa preocupada. Amigos. No me preguntó nada; se preguntaba si a mí también, si a mí también, si a mí también me lo hicieron. No dijo nada. Los abandoné. Ya no éramos más los cuatro. ¡Por su culpa! ¡Por la cárcel en que me tuvo más de treinta años! Desgraciado. Qué asco. Hasta aquí huele ese pescuezo de pollo podrido. El precipicio. ¡El precipicio! Muerto. Ya sólo éramos tres; Vargas estaba en un cajón. Vargas. Millonario. Empresario de café. El burgués de manual y antología según ese desgraciado. La misma esposa por más de veinte años. Tres hijos bien peinados y emparejados. Hasta Pollo tuvo una hija. Yo, nada. Sólo quedábamos tres. Unas cervezas después del velorio. Vargas está aquí con nosotros, decía Pollo. Se está cagando de risa con nosotros. ¡Un vaso para Vargas! Mucha droga. Pollo. Todos tomamos de su vaso; los mismos chistes, los mismos cuentos, los mismos bombos y platillos. ¡Mentira! Vargas estaba en un cajón. Ahí lo pensé todo. Por él. El punzón. Castrarlo, despellejarlo poco a poco como a un cerdo, como tallando una estatua. Así, así, así. Su corazón chorreando en la punta del punzón. ¡¿Por qué no lo hice ayer?! Mañana. Ahora goza: chupa, chupa, chupa. Lame. ¡No! Esto es entre él y yo. ¡No puedo entregarlo! Como si comiera chocolates. Chocolates. Una botella de vino completa. No puedo matarlo. Salvo que... (pp. 137-138)

Este largo parlamento de Klaus mezcla las funciones de monólogo narrativo y monólogo testimonial. El protagonista nos contará la lucha interna a la que se enfrenta por estar ante la posibilidad de matar al hombre que le hizo tanto daño. Además, relatará algunos momentos relacionados con su pasado. En ningún momento romperá la cuarta pared para acercarse al espectador. No obstante, sí se romperá con lo mimético que ha prevalecido a lo largo de toda la obra, porque la presencia de la Muchacha es etérea y va a interactuar con ella, como si fuera una manifestación de su imaginación.

No es la primera vez que Bushby incluye una presencia en escena que es inexistente en el plano real de los personajes, lo hizo en *Historia de un gol peruano* y en *Nuestra Señora de los Desmadres*. Si bien todo lo que nos presenta es muy mimético, Bushby incluirá a un personaje evocado que danzará en torno a los hechos como si fuera parte de las acciones, pero nadie lo ve. Este ente representa la pureza y la sensualidad aunadas en el símbolo femenino que se mueve todo el tiempo de forma etérea y será la única exhibición directa de una mujer, que en realidad es acotada como una adolescente.

Personajes:

KUNZE: Hombre de sesenta y nueve años de edad en el presente.

KLAUS: Hombre de cincuenta y un años de edad en el presente.

MUCHACHA: Dieciséis años de edad aproximadamente. (p. 115)

Una de las presentaciones de los *dramatis personae* más breves que propone Bushby es la de *La casa de Yuosia*. Solo indica la edad de los personajes, aspecto que luego cobrará enorme relevancia, puesto en cada escena la edad de Klaus y Kunze dará grandes saltos en el tiempo. Por otro lado, la Muchacha siempre representará a esa joven mujer que casi no tiene parlamentos en el texto. Su presencia la sabemos gracias a las acotaciones que la ubicarán en el espacio como un elemento que construye la atmósfera.

(Klaus mira el lago. La Muchacha entra. Lleva una túnica puesta de tal forma que deja ver uno de sus pechos. Durante los siguientes parlamentos, pasa de izquierda a derecha, alegre y despreocupada, como bailando consigo misma. No nota la presencia de Kunze y Klaus ni éstos notan su presencia. Klaus sigue mirando el lago.) (p. 122)

La acotación citada corresponde a la primera aparición del personaje femenino. Klaus y Kunze hablan de un lago y lo describen de una manera mágica y seductora. A pesar de que se acota que los personajes no notan la presencia de la Muchacha, ella en esta escena representará indirectamente la imagen de lago que, poco a poco, sabemos que Kunze relaciona con la Virgen María. De hecho, en otros momentos de la obra este personaje silencioso representará de forma mucho más directa a la imagen santa, pero siempre desde el silencio y la corporalidad. Tendrá una construcción simbólica fuerte, puesto que además de relacionarse con la Virgen, en ella recaerá la cosificación de la mujer y su relación con la belleza natural echada a perder por el hombre.

En contraste con la Muchacha que no es construida a través del discurso, los otros personajes sí se apoyan en ello. Son solo dos y aparecen en diversas etapas de su vida, como ya mencioné antes. Esto último ayuda a entender por qué se portan como se portan.

KUNZE: Perfectamente. Antes de que salga el asunto este del arresto internacional, yo estaba en contacto permanente con algunos jaires, jaires fieles. Me lo contaban todo... Por ellos, sé que para Lima, para todo el Perú, yo soy... Igual a lo que le hicieron a Jordán Luna... Todo el Perú, todo el mundo, habla de mí: Juan Carlos Kunze, el monstruo, el cerdo pervertido, la bestia... Sé también que hay jaires traidores, los que ahora me niegan... Cagados... A esos la prensa y las hordas los harán más visibles por un tiempo. Pero hay muchos fieles, Klaus,

que se mantendrán en las sombras hasta que pasen los coletazos del demonio. (p. 117)

Será el mismo Kunze quien nos dirá cómo llegó al estado en el que se encuentra, aunque justificará todos sus actos. Gracias a líneas como la citada es que entendemos que este personaje es un pervertido y un falso profeta que se aprovecha de su influencia. Klaus lo confirmará en más de una interacción y sabremos que ha sido un personaje estático, que en todos los momentos de su vida siempre tuvo el mismo carácter. Por el contrario, Klaus es claramente un personaje dinámico, y así como se hace evidente la personalidad de Kunze a partir de lo que dice o dicen de él; será posible identificar el crecimiento del muchacho a lo largo de las escenas. Un recurso al que apela el autor es la cultura popular que servirá para configurar la relación entre los personajes y las particularidades de su personalidad –sobre todo la de Klaus de joven– quienes mencionan más de una vez referencias a la película *Star Wars*, lo que servirá de nexo generacional entre los personajes.

KUNZE. Me informaron también que te largaste de la casa, Klaus; que trepaste el muro que da al terreno, como cuando eras joven, y no volviste ni por tu ropa. Qué decepción... Tú... Luke Skywalker... (p. 118)

La personalidad de Klaus ha sido marcada por la asociación con Luke Skywalker que Kunze hace cuando se conocen. Este será el punto de comparación para poder identificar cómo ha ido cambiando a lo largo de los años. Otro de los elementos que mueve a este personaje son los impulsos del eros y tanatos: la muerte del padre, del amigo, la propia, la de Kunze. Todo esto nos muestra a un personaje caracterizado por la frustración, al que le hacen creer que ha logrado mucho. El mejor ejemplo de esto es que a Klaus se le asigna una tarea casi imposible: debe tallar la imagen perfecta de la Virgen María en madera, pero no puede mostrarla a nadie hasta que no esté lista; por lo tanto, difícilmente sabrá cuándo se vea perfecta. Esta tarea es una de las tantas dinámicas de manipulación que Kunze tiene con Klaus a lo largo de la obra, ya que este es un manipulador de manual, con una serie de características ególatras que lo acercan casi a una patología. Sobre este personaje recae la posibilidad de considerar esta obra como metateatral, porque la construcción del personaje de Kunze lo hace ver como un gran actor frente a sus compañeros, por lo que podemos identificar la estrategia de fingimiento.

Finalmente, Bushby recurrirá de forma breve al recurso de construir discursivamente a personajes *ausentes presentes* cuando menciona a Jordán Luna. Este hombre nunca aparecerá en escena, pero será una constante a lo largo de casi toda la vida de los otros dos personajes. Sabremos suficiente información de él como para reconstruir su personalidad.

De todas las ERE estudiadas, la que más peso tiene en esta obra es la construcción diegética del

espacio y el tiempo. Tal recurso es de suma importancia dada la estructura propuesta por el autor. Otra vez nos enfrentamos a un texto que empieza *in extrema res*, situándonos casi al final de los hechos. La problemática que ofrece este recurso es que le da un nivel alto de dificultad a su representación. Esta obra ofrece menos estrategias de representación escénicas desde el mismo texto que otras, pero en las acotaciones nos indica claramente la necesidad de que los dos personajes principales aparezcan durante diversas etapas de su vida a lo largo de la obra. ¿Cómo conseguir esto en el teatro? ¿cómo jugar con el paso del tiempo de forma mimética? La solución es recurrir al discurso, gracias a ciertos parlamentos de los personajes podremos entender que ha habido saltos temporales.

KUNZE: Sería una bella partida... Mi cuerpo en paz al pie de un precipicio junto al más sublime de los lagos del mundo. Aunque ya no es tan excelso como cuando nos conocimos... ¿Hace cuánto ya, Klaus?

KLAUS: Treinta y tres años... Desgraciado...

KUNZE: ¡Treinta y seis! Treinta y seis años, Klaus... Hablo de cuando la Madre nos juntó aquí por primera vez. No te habrás olvidado, ¿no? (p. 116)

La mención de los años que han pasado entre un encuentro y otro es una estrategia muy astuta para evidenciar el paso del tiempo. En este caso el autor logra introducir este dato de forma orgánica, de manera que no solo parezca información para el receptor final. Por otro lado, de la misma forma en la que se va marcando el paso del tiempo, ciertos diálogos también ofrecen datos sobre los escenarios en los que deben moverse los personajes. Esto vuelve a ser de gran relevancia, ya que la acotación inicial de escenario nos propone dos espacios en uno solo.

Escenario:

La mayor parte del escenario es una explanada en la cima de un precipicio sobre un lago; el lago está en dirección al público. La esquina derecha de segundo término es un pequeño y moderno taller de carpintería. (p. 115)

Bushby solicita solo dos espacios físicos: la cima de un precipicio y un taller. Es muy específico al indicar la ubicación del primer espacio, ya que esto obliga a que casi en todo momento los personajes al hablar estén de forma frontal al público e incluso parezca que se dirigen a él. Ya hemos mencionado que ante la primera aparición de la Muchacha se va a describir el lago de una forma casi idílica, es como si nuevamente Bushby nos ofrece un *locus amenus* que les trae paz a sus personajes. Lamentablemente, esta situación cambia con los años.

KUNZE: Entonces, sí se podía decir que el lago era un trozo de paraíso terrenal: el Seno de la K. Ahora... Mira: abajo, todo infestado de hoteles y turistas con sus lanchas y sus kayaks y demás mariconadas; arriba, un campamento de refugiados sirios. ¿Te los cruzaste en el camino? (p. 116)

Kunze se lamenta, tal y como lo hiciera Toño en *Bahía Bruna*, de que el capitalismo ha destrozado lo que otrora fue un lugar hermoso. El mismo lugar que en el pasado fue descrito como mágico, ahora es un lugar turístico y se encuentra rodeado por campamentos de refugiados. Todas estas referencias aluden no al espacio en sí mismo que habitan los personajes, sino al espacio contiguo que llega a cobrar mayor relevancia para los hechos narrados. Esto queda más que claro cuando es descrita la casa donde habitará la secta, es decir, la que da nombre a la obra.

KUNZE: Jaire... ¿Qué hacemos acá, Klaus?

KLAUS: Jordán Luna me mandó. Es que otra vez...

KUNZE: No, no, no. Pregunto: ¿qué hacemos con este espacio aquí? Todo lo demás en la casa se ve bueno. El área construida no es enorme pero eso nos permite tener todo ese jardín y sentirnos junto al Creador de la Madre.

KLAUS: Juan Carlos....

KUNZE: Un momento... Ya lo vi: en el primer piso, una capilla; además, sala privada, sala para visitas, biblioteca, cocina, comedor... Pero ¿qué hacemos acá? Una cabaña enquistada en medio del jardín... La madera está hecha una mierda. (p. 126)

Nuevamente se van a describir una serie de espacios que no son los que pretenden mostrar al público. Sin embargo, esta estrategia sirve para que el receptor sepa cómo son los espacios por donde se mueven los personajes en el plano narrativo y reafirma cómo será el espacio real que se presenta a través de los saltos temporales, es decir, el taller de carpintería. Lo sabremos gracias a una mención directa de Kunze: “montaremos aquí un taller de carpintería. Tú vas a ser el carpintero”. De ahí en adelante, para el receptor no será difícil identificar que los personajes en determinado tiempo de la historia se mueven en el taller.

En resumen, podemos afirmar que *La casa de Yuosia* es un texto que recurre a las ERE en menor medida, pero que su uso sirve para resaltar la motivación de uno de los protagonistas, que es la venganza. Ya se ha mencionado anteriormente lo útil que es recurrir a esta excusa para motivar la acción de los personajes. No obstante, este no es el único tema relevante que se da en la obra. Otro aspecto central es la gran crítica a facciones de la Iglesia, si es que no es la Iglesia en su totalidad, puesto que se mencionan diversos papas de forma directa. Bushby nuevamente desarrollará toda la mística de una nueva devoción, tal y como sucedió en textos como *Perro Muerto* o *Nuestra señora de los desmadres*. Incluso usará todo un lenguaje particular y casi desconocido para crear la atmósfera que encierra estos hechos. Acá se atreverá a igualar la imagen de congregación con la categoría de secta y, sin temor, desarrollar temas tabú de los que no se quiere hablar en torno a una institución como tal. Esta secta es devota de la Virgen María,

a quien llaman señora K, y el título de la obra está justificado en el nombre del local de la congregación. Yuosia es una versión de San José, y es así como el personaje de Kunze se siente. Pero está muy lejos de ser como este santo, ya que Kunze, al igual que otras cabezas de su agrupación, es investigado por abusos cometidos y estas denuncias surgen justo en el momento de la búsqueda de la beatificación de un miembro importante.<sup>82</sup>

Podríamos decir, entonces, que el autor aprovecha la historia por contar para emitir una queja clara y directa relacionada con la religión. Gracias a que recurre al relato de vida –ya sea a partir de retrospectivas o de recuerdos relatos– es que puede evidenciar lo que él considera un gran vicio para la Iglesia. Es importante recalcar que no es la única vez que hace esto; varios de sus textos esconden sutilmente un discurso en el que crítica ciertas instituciones, como las religiosas, y en todos ellos la construcción del relato cobra un papel importante.

### **10.11. *Tenebrae* (2017-2019)**

Es posible considerar esta obra como uno de los textos más viscerales del autor, puesto que detrás de este hay una gran crítica a situaciones de la realidad que perturban la mente de Bushby. Según sus palabras, esta obra puede resumirse diciendo que trata sobre “una mujer que irrumpe en el dormitorio del rector de una universidad y, fingiendo ser una prostituta y un ángel, le hace ver al catedrático lo corrupto y abusivo que ha sido” (2019). Esta quizá es una de las síntesis más exactas dentro de las hechas por el autor, aunque faltaría agregar que esta mujer tiene una motivación detrás: la venganza.

El texto presenta solo a dos personajes en un continuo diálogo. Veremos el conflicto de un hombre mayor ante la inquisición de una joven que pelea por su familia. Este debate se configurará a partir de una gran perorata. El doctor Crespo y Jéssica hablarán el noventa por ciento del tiempo y construirán discursivamente relatos del pasado que hacen que se entienda lo que sucede en el presente. Entonces, ¿por qué si se construye un pasado narrativamente esta obra se encuentra en esta categoría? Pues porque la narración fragmentada de los personajes no es la historia que justifica la acción. Lo que importa en esta obra es ese momento en que Crespo es juzgado.

Bushby, para construir esta dinámica, echará mano de muchos referentes de diversas fuentes. Se verá un discurso académico muy bien construido de parte de Crespo, mientras que veremos más el lado de la cultura popular en el personaje de Jéssica. Todo esto se llevará a cabo a partir de

---

<sup>82</sup> En el Perú se han dado situaciones similares a esta; la más sonada involucró al fundador del Sodalicio. El propio autor en una entrevista (2019) reconoce que este caso sirvió como fuente de inspiración para concebir la obra.

largos monólogos que se podrían resumir en pocas oraciones; es decir, el texto sobra para transmitir el mensaje, pero se desborda de tal manera con un fin expresivo: la crítica a un tipo de academicismo.

Es importante mencionar, antes de pasar a identificar la narratividad y el uso de las ERE, que *Tenebrae* es un texto que ha tenido varias versiones antes de la definitiva. Para este estudio se ha trabajado con las dos últimas escritas entre 2018 y 2019<sup>83</sup>. Este es un dato importante al considerar este texto uno de los más personales del autor. La obra también fue expuesta a una serie de lecturas dramatizadas a modo de laboratorio que el autor aprovechó para enriquecer la versión final.

Esta historia, como muchas otras, inicia *en medias res* y nos irá mostrando partes de los hechos a modo de rayuela con el pasar de las escenas. En la versión final del texto, el autor optó por mantener una linealidad casi total a lo largo de la obra, a pesar de que en versiones anteriores se jugaba constantemente con el salto de un momento al otro, como si se nos presentase toda la historia de forma fragmenta y era posible reordenar la secuencia si es que prestamos atención a las acotaciones de vestimenta. Esta estrategia le ofrecía artificialidad a la obra, a pesar de tener una génesis muy aristotélica. El desorden de escenas resaltaría el carácter ritual del relato, en el que vemos a un hombre devoto y mayor enfrentarse a una *femme fatale*.

Pero la última versión, aún sin publicar, es un texto que presenta hechos en tiempo real de forma cronológica, pero presenta sucesos del pasado a través de la narración y, por momentos, esta narración ayuda a construir una farsa, una mentira que el propio protagonista opta por creer. La historia central es el debate al que es empujado Crespo cuando Jéssica lo enfrenta. Esto lleva a que el público vaya, poco a poco, descubriendo un misterio aparente.

CRESPO: A eso voy... Citamos a Lino Preto a la oficina del rector... El calor... Las axilas... La espalda... ¡Tremendos charlatanes! La parte activa, decían... Los que vendían el sistema se contactaron con el licenciado Hinostroza que, en ese momento, dirigía la Unidad de Asuntos de Enseñanza... Cuándo no... Juancho... ¡Hueveras! Es una persona intelectual y moralmente limitada, pero a diferencia de muchos, él sí se da cuenta de sus propias carencias... Ésos son los peores, señora... Por dónde no ha pasado... Pero, eso sí, señora, el licenciado Hinostroza tiene una cualidad en la que descuella por sobre todos; llamémosla lealtad: una disposición a –cómo decirlo– a estimularle el perineo al poder de turno... Figurativamente hablando, por supuesto. El perineo no suena tan... Los que

---

<sup>83</sup> La última versión aún no ha sido incluida en el compendio llamado *Descastados*, por lo que no podemos incluir la referencia exacta del número de páginas de las citas que se usarán en este apartado, ya que estamos trabajando con un manuscrito facilitado por el autor.

vendían el sistema lo contactaron... ¡Charlatanes! Después vendría la parte activa, decían: cincuenta por ciento de retención...

JÉSSICA: ¡Shu!

CRESPO: Hacía un calor tremendo esa tarde... Antes de continuar, señora, debo dejar en claro dos asuntos. Y espero que, después de expurgarlo todo, pueda volver a los dulcísimos... a los nocturnos... Dos asuntos. Lo primero es que, si bien en un principio todos quedamos deslumbrados por la retórica del sistema, yo, en esos días, era el vicerrector de infraestructura y talento humano; fue hace veintiún años; el vicerrector de instrucción y aprendizaje era el ingeniero Luis García Mendoza...

Crespo será el dueño de los parlamentos más largos durante la obra. Aprovechando el rol que lleva a cabo Jéssica de la prostituta paciente, el doctor le contará todo el contexto que lo rodea y cómo es que ha sido homenajeado por ser el rector de una importante universidad. Pero, paulatinamente, en este relato irá revelando una serie de detalles que pondrán en evidencia los vicios de su carácter y es justamente ese el objetivo que persigue Jéssica. Ella busca conseguir que él hable y que llegue a reconocer sus culpas, que fueron la peor la desgracia que arruinó la vida de Christian, el hermano de la mujer. Este dato será el secreto que se irá revelando de a pocos a través de los recuerdos evocados.

Pero, a pesar de que sea Crespo quien mantenga los parlamentos más largos, si pretendemos identificar sobre quién recae el rol de narrador como eje de la acción, podemos afirmar que es sobre los dos personajes. Ambos tendrán la responsabilidad de ser *narrador contextualizador* en la mayoría de los casos, aunque por momentos esta categoría va a variar y serán también *narrador testigo* e, incluso, *narrador constructor*.

JÉSSICA: ¡Mierda! ¡¿Y no te atormentan tus ángeles con lo de Lino Preto?!

(Jéssica toma la bata y se la pone.)

CRESPO: ¿Qué le ocurre? Pensé que usted era mi regalo.

JÉSSICA: ¿O con lo de la señora Ruth del Águila?

CRESPO: ¿De qué habla? Le he dicho que no recuerdo quién es esa señora.

JÉSSICA: ¿Y Millenium? ¿Y los viejitos gemebundos?

CRESPO: ¿Millenium? Oiga usted... Ya entiendo... No sé qué habrá escuchado usted en su pozo de Maranga. Qué le habrán contado sus clientes; liberales o conservadores con toda seguridad. Un auténtico hombre de izquierda jamás visitaría una casa del pecado, jamás se haría cómplice... Millenium... Yo soy un hombre del lado del corazón.

La conversación que se da en el diálogo anterior sirve para dar contexto. Los dos personajes en su interacción van ofreciendo datos para que el receptor entienda la génesis de la historia. Por otro lado, en otras interacciones se planteará una dinámica similar, pero que sirve para ofrecer

información a uno de los personajes en escena y no directamente al público.

CRESPO: Dígame algo que sólo yo pueda saber. Sólo así le creeré. Algo que sólo yo y mis ángeles podamos saber.

JÉSSICA: Hay algo que sabes, Leónidas; pero aún no quieres creerlo. Tu esposa no faltó a las grandes celebraciones por las bodas de diamante por una gripe. Ella está más sana y en paz que nosotros.

CRESPO: ¿Por qué no fue, entonces?

JÉSSICA: Leónidas, por favor...

Aquí Jéssica funge de *narrador comentarista* al ofrecer a Crespo datos sobre su esposa que él desconocía. A su vez, le revela parte de la nueva verdad que lo rodea: su mujer lo abandonó porque es la primera en reconocer que su marido es una farsa. Tal situación llevará a que Crespo ya no tenga mayor reparo en confesarse y construirá el relato desde una perspectiva muy íntima al hacerlo.

CRESPO: ¡Eso no fue abuso! Los viejitos, los muchachos... La evasión de impuestos... Hace siete años, asumí el cargo de rector. Mi primera medida: una limpieza profunda: retener los beneficios de jubilación a aquellos trabajadores que hubieren incurrido en actos contra la moral durante sus labores en la PPU. Una medida necesaria y proporcionada... Gemebundos... Ese rencor... Un olor dulzón... Una trabajadora había estado extrayendo azúcar de la despensa de su unidad. La descubrieron. Vino a buscarme... Mi jubilación, mi jubilación... ¡No paraba! ¡Eso no fue abuso! ¡Fue un acto de la más pura y ciega justicia!

JÉSSICA: Shuuu...

CRESPO: Pero el dinero de los viejitos gemebundos no era suficiente. Las deudas de la PPU por evasión de impuestos eran enormes. ¡Casi veinte años sin pagar! Las moras, las multas... ¿Se imagina a dos pasados rectores de la Prima Peruvia Universitatis procesados? ¡Qué desproporción! Wiese... García Mendoza... Nuestros abogados hicieron unas llamadas a nuestros contactos en la fiscalía. Presentamos un plan de pagos. Fue duro pero necesario: separamos de la universidad a los muchachos que no cumplieran a tiempo con el pago de sus cuotas; los sustituimos, poco a poco, con muchachos -cómo decirlo- de contextos más pudientes... Poco a poco... Poco a poco... Los conservadores quisieron sacar provecho de esta desgracia para hacerse de más borregos. ¡Como si les interesara el bienestar de los menos favorecidos más que a nosotros! ¡El mundo al revés! Pero para aplacar las tempestades, yo, como nuevo rector, cargué con las penas pasadas y futuras, y presenté mi renuncia.

En el fragmento anterior, el protagonista emite un largo discurso en el que intenta justificar sus culpas, pero sin querer va a tocar todos los temas por los que Jéssica quiere juzgarlo. Nos ofrece

la versión de la historia desde su propia subjetividad, tomando el papel de un *narrador testigo*.

Desde esta posición, Crespo seguirá trayendo al presente diversas situaciones del pasado a partir del relato. Podemos considerar que son monólogos, ya que Jéssica no participa activamente de la conversación, su presencia sirve para asegurar que el doctor continúe hablando.

CRESPO: Lino entró a la oficina y presentó su renuncia. No era tan simple. El cataclismo de la pirámide del aprendizaje exigía medidas extremas y visibles. La fiscalía... Unas llamadas a nuestros contactos... No aceptamos la renuncia de Lino Preto; lo expulsamos. Nombramos al licenciado Hinostroza en su reemplazo. El hueveras acababa de cometer una negligencia atroz en la Oficina Descentralizada de Admisiones... ¿O fue en la Intendencia de Cafeterías y Jardines? Sí, sí, sí; shu, shu, shu... A lo que iba... Acusamos a Lino Preto de delito contra la fe pública en modalidad de estafa por haber aplicado un sistema de enseñanza que... ¡Qué calor hacía! Fue increíble: lo aceptó todo. Lino no dijo nada durante la reunión y al final lo aceptó todo... Ya las axilas le empezaban a sudar... Lucha se sugirió llamar a la prensa... Lucha... Siempre rutilante... Por eso, cuando me tocó el turno en el rectorado, elegí a la doctora Lucchese para que se encargue de infraestructura y talento humano, para que siga con su sublime misión de hacer de la PPU un bastión de Praxis, irreductible e inmaculado.

JÉSSICA: ¡Shu!

CRESPO: Y porque ya los tiempos exigían que una mujer ocupe los más altos cargos. Es la primera vez en los setenta y cinco años...

(Jéssica señala al espejo.)

De esta manera se van a configurar una serie de monólogos emitidos por Crespo que tienen como receptor directo pero silencioso a Jéssica, el ejemplo anterior es un *monólogo narrativo*. Sin embargo, estos parlamentos también sirven como mecanismo de desahogo porque el protagonista empezará a expiar sus culpas al momento de reconocerlas.

CRESPO: Hay más... Los dobles sueldos... Juancho... Mucho más pero poco a poco... Los directores que tocan y tocan a las profesoras... Juancho... Supervisor del Grupo de Estudios de la Mujer... A las secretarias... Los curas... Poco a poco; todo fue paulatino... Ese rencor... Mi jubilación, mi jubilación... Vino a buscarme... Desde los tiempos de Wiese: una cultura de corrupción y abuso... Veintisiete años de soberbia e indolencia... Tantas vidas destruidas; vidas jóvenes y viejas... Los premios y las bonificaciones a los amigos... Los peores... Los puestos a los hijos y los cónyuges... Praxis... Millenium... Los curas... A las más jóvenes... Juancho... ¡No paraba! Mucho mucho mucho más... Dobles sueldos... ¡Triples! Poco a poco... Hay muchísimo más... Un olor dulzón... Ese rencor... Una

cultura de encubrimiento... ¡Despedazaron nuestra corona de flores en plena calle!

El objetivo de Jéssica se ve cumplido en la verborrea de Crespo. Por otro lado, tal dinámica obliga a concebir una virtualidad escénica en la que la mujer en silencio debe seguir teniendo una presencia activa, aun cuando su acción dramática sea solo escuchar, ya que no hay nadie más en escena que ellos dos.

*Tenebrae* es el único texto del autor que está planteado para ser representado solo por un hombre y una mujer. No existen personajes etéreos que rondan a los presentes y tampoco personajes anecdóticos con breves intervenciones. Todo el peso de la obra recae sobre Jéssica y Crespo. En la presentación de los *dramatis personae* el autor solo indica la edad de cada uno. Crespo tiene sesenta y nueve años, y Jéssica tiene treinta y seis. El resto de detalles que configuran la construcción de los personajes deberá salir de los mismos textos, como cuando Crespo se refiere a Jéssica como “pantera salvaje, hembraza y negraza...”.

Datos como este sumados a la actitud de escucha de la mujer, nos pueden hablar del clásico tópico de la puta angelical. Jéssica es presentada como esa mujer que busca expiar los pecados de Crespo, pero que al final en lugar de darle calma, lo deja en la ruina, pues su objetivo es la venganza. Como buen arquetipo de la puta buena, ella se aprovechará de sus artimañas femeninas para conseguir lo que busca. Este es otro tema ya visto más de una vez en el corpus bushbiano: la mujer como objeto de deseo y arma sexual. En este caso, servirá como herramienta para criticar diversos hechos de la realidad, como la religión o la falsedad de la moral de algunos intelectuales.

En ella se mezclará la imagen de ángel y demonio que atormenta a Crespo y veremos una transformación en el personaje casi monstruosa. Parece que estamos presenciando un exorcismo, en el que Jéssica, a través del uso de jaculatorias en latín, busca llevar al límite a Crespo, pero en lugar de sacarle los demonios, quiere dejarlos con él, para que viva en un tormento eterno como pago por sus acciones. Crespo cometió muchísimos errores, pero el que afecta directamente a Jéssica es que él le negó un pago de jubilación a su madre con el que le daría calidad de vida a su hermano que ahora está ciego por culpa de esto.

Parece que el tema que obsesiona a Jéssica es más sencillo que todo lo que encierra el texto, pero lo interesante de esta obra es que Bushby logra sacar a la luz la podredumbre de un personaje en apariencia intachable. Jéssica solo quiere que se arrepienta por lo que le hizo a su hermano, pero en el camino lo hace ver que vive en una constante miseria moral y se miente a sí mismo al decir que todo lo hace por un bien mayor. En este sentido, Crespo es una metáfora de aquellas autoridades que hacen las cosas por su propio beneficio, mientras que mienten y se

mienten para que parezca que se busca un bien mayor.

Será así como el carácter de Crespo se revelará a partir de lo que se dice. Mientras que de Jéssica podemos percibir datos que señalan su apariencia física, en el caso de su coprotagonista esto no será lo relevante, lo que importa de él es su forma de ser. Jéssica parece fingir en todo momento, por lo que no es posible asegurar cómo es ella realmente. Incluso, veremos más de un momento de matiz metateatral propiciado por la mujer.

CRESPO: ¡No, señora! Lo que jamás concederé es que mi equipo y yo seamos unos imbéciles... ¡Nunca! Salvo por Juancho Hinostroza... Abusivo y corrupto, lo admito todo, ¿pero imbécil? He sido diez años vicerrector de infraestructura y talento humano; diez años, vicerrector de instrucción y aprendizaje; siete años, rector de la Prima Peruviae Universitas. ¡La PPU! ¡No, no y no soy un imbécil!

(Jéssica asume una actitud de mujer mayor y habla con acento de la selva.)

JÉSSICA (con acento.): El licenciado Hinostroza me mandó para que hable con la doctora Lucchese; la doctora Lucchese me mandó para que hablé con el ingeniero...

CRESPO: Robo es robo, señora. Usted sola perdió sus beneficios con sus actos. Ahora, si me permite...

(Crespo intenta avanzar, pero Jéssica se pone en su camino.)

JÉSSICA (con acento.): Christian... Sólo una tacita fue... Hay peores...

CRESPO: Sólo una tacita, la vez que el licenciado Hinostroza la descubrió. ¿Pero antes de eso?

JÉSSICA (con acento.): Nada más. Lo iba a devolver todito y más.

CRESPO: No se trata de cantidades, señora Ruth. Los actos contra la moral no se atenúan con medidas o comparaciones...

En el fragmento anterior, además de darnos datos que señalan brevemente la existencia de un personaje ausente, se acotará directamente un juego de fingimiento que será evidente para Crespo. Jéssica cambiará su corporalidad y acento para representar a otra mujer y traer a escena un evento del pasado. Dicho evento es el momento justo en el que Crespo rechaza el pedido de la madre.

Para sacar a la luz datos importantes de la vida de los personajes, esta obra también recurre a evocar personajes ausentes. El recurso del personaje ausente/presente no es tan fuerte como en otras obras, pero sí existen personajes mencionados que marcan el ritmo de los hechos y que nunca están en escena.

CRESPO: Veo que usted hizo sus buenas indagaciones antes de venir a hacer tropezar a mis ángeles.

JÉSSICA: Mucho me ayudó ser hija de una secretaria de la PPU.

CRESPO: ¿Lino era hijo de una secretaria?

JÉSSICA: Lino, no; yo, sí.

CRESPO: ¿Cómo... ¿Son hermanos de padre?

JÉSSICA: Hasta esta noche, yo apenas había oído hablar de Lino Preto. Parece que el pobre sí se oscureció hasta la nada.

Gracias a la constante mención de Lino es que finalmente Crespo puede conocer la verdadera identidad de Jéssica. Con esto, además, se confirma que todo el juego de la prostituta es un ardid y un fingimiento, y Jéssica lo reafirmará:

JÉSSICA: Verá que también es su letra. ¡Qué mujer Susan! Espontánea, real... ¡Un cague de risa! ¿Quién cree que me metió la idea de vestirme de puta para sacarle a la luz toda su mierda? Me dijo que usted caería como un imbécil.

En este enfrentamiento conoceremos a un sinfín de personajes que no están presentes en los hechos pero que cumplen un rol esencial. Quizá dos sean los más importantes: Lino Preto y Christian, el hermano de Jéssica, aunque la esposa de Crespo también tiene injerencia directa en los hechos. Pero los dos primeros serán el eje de la conversación que irá mostrando a otros personajes que son descritos directamente o a través de un juego de roles.

Como ya se ha dado a entender, *Tenebrae* es una obra compuesta por un largo diálogo con poca acción. La acción acotada remite a movimientos que acompañen lo dicho pero que no dejan de ser accesorio a la palabra. Es así como lo relevante radica en la conversación entre Jéssica y Crespo. Aun así, Bushby sitúa a sus personajes en un lugar muy preciso.

Escenario:

El escenario es el amplio dormitorio de la casa de Crespo. Todo es pulcro y elegante. Hay una cama matrimonial, mesas de noche, armarios, cómodas y otros muebles propios de un dormitorio. Destaca un espejo de cuerpo entero en una de las paredes. Siempre es de noche.

Probablemente esta sea la acotación de espacio más mimética de todas las que existen en la dramaturgia bushbiana. Describe con bastante detalle la habitación del protagonista, a pesar de que el único elemento que tiene un papel activo en la interacción de los personajes será el espejo.

Otro dato que ofrece esta indicación hace referencia al tiempo: siempre es de noche. Puesto que la obra en su totalidad es el coloquio entre estos dos personajes y la última versión del texto respeta el orden lineal, es posible decir que plantea una unidad de tiempo completamente aristotélica. Sin embargo, si se dan referencias relacionadas con el tiempo de la acción.

CRESPO: Usted gana... Quédese con el viejito... Pero sólo media hora más.

JÉSSICA: Una hora.

CRESPO: Cuarenta y cinco minutos.

Crespo, al inicio de la obra, le indica a Jéssica que puede quedarse solo cuarenta y cinco minutos. Más adelante, el mismo personaje pregunta: “¿Cuánto falta para que se cumplan sus cuarenta y cinco minutos, Jéssica?”. Y Jéssica no da una respuesta clara, solo dice que aún falta. Esto es una señal de que ha pasado poco tiempo. No obstante, casi al finalizar la obra Jéssica dirá “dentro de poco debe amanecer...”. Tales menciones de la hora pueden crear la sensación de que el tiempo de la historia es un poco mayor que el de la representación.

Fuera de lo mencionado, a pesar de la narratividad de la obra, esta no hace mayor uso de las ERE estudiadas como sí se da en otros casos. Las mayores coincidencias que guarda *Tenebrae* con el resto del corpus del autor se da más a nivel temático. Nuevamente nos enfrentamos a un personaje femenino construido desde la sexualidad. Por otro lado, el lenguaje cumple un rol importante en la distinción entre el habla de los personajes. Uno es muy académico, mientras la otra no. Además, se usan muchas expresiones en latín que también le dan un matiz ritual al asunto. Bushby toma como excusa este texto para emitir un discurso de amplia crítica a la sociedad política y académica que lo rodea, además de criticar nuevamente la hipocresía de la religión. Pero quizá lo más evidente de esta obra es que también habla acerca de la venganza.

JÉSSICA: Voy a ser lo más clara que pueda, clarísima, como para que lo entienda hasta un filósofo de la PPU: he venido a convertir a sus ángeles en diablitos, a que no tenga ni un minuto de paz por el daño que ha causado a personas reales... ¡Reales! No esos juanchos y juanchas de los que se ha rodeado en la PPU: esa burbuja en que todos flotan complacidos en sus heces y sonríen como idiotas mientras se estimulan el perineo los unos a los otros.

CRESPO: ¿No le parece que he expurgado lo suficiente? Me siento con mis propias -cómo llamarlas- deposiciones hasta el cuello.

JÉSSICA: Estoy aquí para que sepa del daño que su imbecilidad, su abuso y su corrupción le causaron a mi hermano.

CRESPO: ¿Qué hermano?

(Crespo y Jéssica se miran fijamente.)

CRESPO: Ahora me explico por qué su cara me retumbaba: ¡son idénticos!

JÉSSICA: Déjeme terminar.

CRESPO: Al fin, queda claro el porqué de esta farsa de ángeles y meretrices...

JÉSSICA: Déjeme terminar.

CRESPO: Por lo mismo que despedazaron las flores que les enviamos: por venganza.

En este caso, el autor no solo la muestra en acciones y a partir de las relaciones. A través de Crespo enuncia directamente el objetivo que mueve a Jéssica y, por lo tanto, toda la acción. La venganza se expondrá de una forma diferente a la de obras como *La casa de Yuosia*, en que el protagonista busca vengarse físicamente. En *Tenebrae* se alcanzará la revancha buscada a partir de la exposición de las culpas y el relato de recuerdos, logrando que ambos personajes experimenten catarsis solo gracias al discurso.

#### **10.12. *De ángeles y máscaras* (2017-2019)**

Ya hemos analizado anteriormente más de un texto que parece rendir tributo al teatro, pero este en particular es una muestra importante del dominio y respeto que tiene el autor hacia el arte. Esta obra es una de las más metateatrales de todas sin dejar de tocar los temas tan recurrentes a lo largo de la dramaturgia de Bushby, quien resume la trama así: “Un fraile franciscano de los siglos XVI y XVII descubre que toda su vida ha sido una comedia (fingimiento con distintas máscaras), o tal vez que su vida ha sido "escrita" por dos seres entre angelicales y diabólicos” (2019).

Desde la sinopsis hecha por el autor podemos identificar dos elementos importantes que confirman lo propuesto a lo largo de este trabajo. Por un lado, está el tema de la metateatralidad que será desarrollado a través de una serie de estrategias de representación escénicas. Por otro lado, habla de la posibilidad de que esta obra haya sido escrita –esto es claro en la palabra que hemos subrayado y el autor introduce entre comillas– y, por tanto, narrada por unos seres, lo que les otorga un nivel diegético a los hechos.

Sin embargo, *De ángeles y máscaras*<sup>84</sup> es una de las obras que menos recurre a crear relato de forma discursiva. La presencia de la narración se dará en este texto de forma inversa a la que se ha manifestado en obras antes analizadas. Veremos cómo en lugar de que la narración construya la acción, será la acción –con una gran cantidad de acotaciones escénicas– que terminará configurando un aparente relato.

Si resumimos de una forma más detallada la obra, podemos decir que trata sobre el fraile Francisco, quien odia el teatro y se enfrenta a un grupo de comediantes e irrumpe en la representación que estos hacen. Luego de un acalorado debate y reflexión acerca del teatro, los

---

<sup>84</sup> Al igual que con *Tenebrae*, este es un texto que ha sufrido cambios en los últimos años. Cuando se comenzó este estudio la obra se llamaba *Las máscaras santas*, pero en el proceso de rescritura cambió de nombre. Hemos trabajado este apartado gracias a un manuscrito facilitado por el autor, ya que la versión final aún no está compendiada dentro de *Descastados*. Esta será la razón por la que no podremos indicar la referencia exacta en las citas correspondientes a la obra.

comediantes le sugieren que su vida es digna de representación y le piden que les cuente pasajes para que ellos los puedan representar. Todo esto frente a un supuesto público que está en todo momento. Será así como se irán representando diversos momentos de la vida del fraile, incluso en diversas versiones y hasta situaciones de un posible futuro. El fraile reaccionará de diversas formas ante esta performatividad, pero finalmente renegará de ella y los comediantes de él.

Se ha hecho un resumen respetando la linealidad temporal, pero vale decir que en el texto esto no sucede así, puesto que el autor recurre nuevamente a fragmentar las escenas y presentarlas de forma desordenada, de manera tal que el receptor vaya armando el rompecabezas poco a poco. El texto ofrece una gran cantidad de herramientas para lograrlo, las mismas que comprenden un reto grande de dirección, puesto que lo que se lee deberá ser reflejado en escena de tal manera que todos comprendan el devenir de los hechos. Llegamos a esta conclusión al fijarnos sobre todo en las acotaciones a lo largo del texto. La inicial sugiere un escenario minimalista donde los espacios se irán construyendo. Por otro lado, se sabe que hay cinco personajes que son comediantes, los mismos que representarán diversos papeles dentro de la obra. Tal dinámica otorga claramente más de un nivel de realidad, es casi como enfrentarnos a un juego de muñecas rusas dentro de una obra de teatro. Porque no es una estrategia de doblete de actores, es necesario que sean los mismos desempeñando diversos roles apoyados en máscaras. Esto último ofrece más teatralidad a la historia, ya que en todo momento se hace hincapié en la existencia de la máscara como elemento teatral y como concepto moral que alude a la naturaleza humana como performativa. A su vez, esto ofrece una estrategia de distanciamiento, nos hace entender que estamos frente a una ficción. Esta no es la única convención que está presente. Además, hay una clara ruptura de la cuarta pared casi desde el inicio, cuando el fraile sale desde el público y en todos los momentos en que se dirijan a este. En un potencial montaje, el público de la obra será también actor de la misma, puesto que deberá representar el papel de la audiencia de los personajes.

Es evidente, entonces, que, a diferencia de muchos otros de sus textos, esta obra no parece ser directamente narrada, pues se basa en todo momento en una representación dentro de otra. El carácter narrativo se encuentra en todo el conjunto, puesto que casi todos los momentos al ser ordenados componen una narración de la vida del protagonista. Pero, por otro lado, el hecho de que el propio autor considera importante mencionar la posibilidad de que toda la obra sea invención de seres mágicos, resalta más la noción de que es algo relatado. Es probable que el cambio de estrategia aplicada por Bushby en *De ángeles y máscaras* esté relacionado al hecho de que quizá esta sea la obra que más trabajo de campo ha significado para el autor. El

personaje sobre el que versan los hechos es un personaje real y para poder construir una ficción en torno a él, Bushby investigó sobre la vida y obra<sup>85</sup>. Como resultado se encontró con una vastedad de datos que ha buscado insertar de la manera más orgánica sin perder de vista el homenaje indirecto que se hace al género teatral.

Es una obra sumamente metateatral, ya que este elemento se presenta en al menos tres versiones: se habla de teatro, se presenta una obra de teatro dentro de otra, y, finalmente, hay constante fingimiento por parte de los personajes. De los tres puntos, el primero es el más llamativo, ya que el autor desplegará una serie de conocimientos sobre este arte, sobre todo del teatro del Siglo de Oro, para poder construir la idiosincrasia de sus personajes. Es evidente que Bushby conoce el teatro aurisecular, tanto en sus costumbres como en su lenguaje. Se aseguró de utilizar pasajes de obras conocidas de Lope de Vega, personaje a quién el fraile criticará a partir de datos sobre su vida. Por otro lado, manejará un lenguaje semejante al aurisecular a la hora de desarrollar sus propios diálogos. Además, claramente maneja las nociones del corral de comedias y de cómo funcionan las compañías en esta época, por ejemplo, que solo mujeres casadas con otros miembros de la compañía pudieran participar. En boca del protagonista, el autor pondrá en duda por qué asumimos como ciertas las convenciones teatrales y, a su vez, en la voz de los comediantes hará una defensa.

Veremos también una serie de datos que nos ayudan a entender cómo se configura la escena. Es posible decir que este es uno de los textos donde el dramaturgo hace las veces de director desde las mismas páginas, casi no deja lugar a nuevas propuestas, al menos para lo esencial del desarrollo de la trama.

## PRIMER ACTO

### ESCENA UNO

Lima, 1604: Plaza de las Cuatro Calles

En esta escena, Gabriel, Ana, Jácome, María y Juan representan a cinco vecinos limeños en la Plaza de las Cuatro Calles.

(Gabriel, Jácome y Juan llevan máscaras puestas; los tres están inmóviles. Gabriel y Jácome están parados frente a frente como si discutieran. Juan está sentado en una banca. Ana y María tienen sendas máscaras en las manos; caminan alrededor de los hombres inmóviles y los miran con detenimiento; sus movimientos muestran algo entre angelical y diabólico. Luego, Ana y María se hacen un gesto

---

<sup>85</sup> Información facilitada por el autor en una entrevista en marzo de 2020.

de asentimiento. Ambas se ponen las máscaras. Ana se aleja de los hombres. María se sienta junto a Juan y lo abraza.)

El fragmento anterior corresponde al primer texto secundario de la primera escena. Podemos identificar dos niveles de acotación: una sin paréntesis en la que Bushby asigna los roles que sus personajes van a interpretar; la segunda acotación la indica entre paréntesis, y alude a la apariencia y corporalidad que deben tener los personajes en escena. Cada escena presentará al menos una indicación como esta, mediante la que el autor no solo dirigirá desde el texto, sino que además se dejará llevar por ciertas licencias literarias, como cuando dice que los movimientos “muestran algo entre angelical y diabólico”. Tales recursos incluidos en las didascalias harán que estas tengan la carga narrativa de la que carece la mayor parte del diálogo presente en el texto. Es decir, es como si Bushby aprovechara el paratexto para contar aquello que debe ser representando.

#### ESCENA SIETE

Cerca de la isla de la Gorgona, 1589: Un navío en el mar

En esta escena, Ana y María representan a dos seres sobrenaturales; llevan máscaras y tienen el torso desnudo; sus movimientos muestran algo entre angelical y diabólico. Gabriel representa a decenas de españoles en un barco; Jácome representan a decenas de esclavos en las bodegas del barco. Juan representa una isla.

(Francisco —de cuarenta años de edad—, está parado en un segundo plano; se balancea de un lado a otro como en un barco. A sus pies, echados en el piso, están Gabriel y Jácome. Juan está a un lado mirando todo. Ana y María entran de lados opuestos; se ven, se reconocen y corren a abrazarse.)

Este otro ejemplo muestra aún más la narratividad escondida en la acotación. La parte entre paréntesis corresponde a la indicación más técnica, mientras que el texto inicial es claramente literario. Una indicación que solicita que un personaje represente a decenas de esclavos y otro, a una isla escapa claramente de las técnicas dramáticas a las que Bushby nos ha acostumbrado.

Además de las acotaciones, habrá mención de, por ejemplo, la edad cambiante del fraile que sugiere una dificultad a la hora de la representación. Notamos también los momentos en que los comediantes rompen con la ficción representada para hacer de ellos mismos e incluso dirigir las

escenas<sup>86</sup>. Esta dinámica resta narratividad; sin embargo, es evidente que las escenas desarticuladas nos quieren contar la historia del protagonista y ahí radica lo relatado de esta obra.

La gran carga metateatral identificada sumada al estilo de la acotación, hace imposible que identifiquemos las ERE en este texto tal y como venimos haciendo con todos los demás. Si bien podemos identificar las cuatro estrategias estudiadas, estas se manifestarán en formas muy sutiles y dependientes del texto secundario. El primer caso es el narrador como eje de la acción. Aquí los personajes no se manifiestan como narradores propiamente dichos; sin embargo, sí podemos identificar que la suma de todo lo dicho por ellos construye un relato de vida. Al mismo tiempo, el juego metateatral provocará que los momentos más narrativos en escena vayan de la mano de un *narrador presentador acompañante*, aunque menos evidente que en obras como *Dominante de si bemol*.

GABRIEL (al público.): Magnánimo senado, por favor, no os retiréis. Os aseguro que esta vez todo se resolverá pronto. (A Francisco.) Fray Francisco, es la tercera vez en poco tiempo que irrumpe en nuestras representaciones y ahuyenta a nuestro senado. Puede decirnos, de una vez y para siempre, por qué ofende a vuestra merced nuestra comedia.

FRANCISCO: Por su banalidad... ¿Es que vosotros, comediantes, no tenéis otro asunto en vuestras cabezas? Mozos llenos de concupiscencia hacia las mozas, mozas llenas de concupiscencia hacia los mozos. Alcaldes, comendadores, hidalgos, todos llenos de concupiscencia...

JÁCOME: Siempre es lo mismo.

GABRIEL: A diferencia de muchas otras, sin embargo, la comedia de esta noche nos muestra cómo el casto y verdadero amor de dos mozos triunfa sobre los deshonestos deseos de un vil cortesano.

JÁCOME: Y, al final, todo queda resuelto por una inesperada orden del rey.

GABRIEL: Aquí nuestra comedianta Ana Murillo...

ANA: Santísimo varón...

GABRIEL: ¡Ana, levántate, mujer!

ANA: Santísimo...

(Ana no se levanta.)

---

<sup>86</sup> Este aspecto de la obra sugiere una influencia de obras como *Historias para ser contadas* (1982), de Osvaldo Dragún, o *Saverio el cruel* (1936), de Roberto Arlt. En la primera, claramente se presenta una dinámica de cómicos que intercambian roles; mientras que, en la segunda, vemos la idea de incluir a un tercero en una farsa que luego hará propia y que se confundirá con locura. Este hecho confirma que existe un diálogo indirecto y quizá inconsciente entre dramaturgias latinoamericanas.

GABRIEL: Nuestra Ana representa a Estela en esta comedia. Ella es amiga de Leonarda, la persona principal de la fábula. Estela ama a García y Leonarda ama a Carlos. Pero, para probar la constancia de sus galanes, las mozas, siendo damas, se disfrazan de serranas; y Leonarda recibe los cortejos de García mientras Estela recibe los de Carlos, representado aquí por nuestro Jácome Leilo.

Por ejemplo, aunque el fragmento anterior no llega a ser evidentemente narrativo, hay ciertos parlamentos que sí existen para, a partir de la narración, resumir eventos que no vemos en escena. Por ejemplo, gracias a lo dicho por Gabriel, sabemos que esta no es la primera vez que Francisco interrumpe una función. Por otro lado, el ejemplo más preciso de resumen de un relato se da cuando, entre los comediantes, se va a relatar el argumento de *La serrana de la Vera* de Lope de Vega.

A pesar de que en el ejemplo anterior ya podemos apreciar una ruptura de la cuarta pared y, por lo tanto, un acercamiento al público, este texto no apela al monólogo para alcanzar dicha conexión. Sí hay presencias de largos textos, sobre todo en verso, pero estos más que una ERE son reflejo de la influencia del Barroco que debe estar presente en toda la obra. A pesar de no hallarse el uso del monólogo como estrategia de acercamiento al receptor, vale la pena detenernos en los recursos que sí usa Bushby para dramatizar al potencial público.

FRANCISCO (al público.): Lo habéis oído, limeños: he sido acusado de ser un farsante. ¡Yo, un farsante! Mas tomo la oportunidad para preguntaros: ¿no seréis vosotros, limeños, quienes lleváis máscaras de un lado a otro, máscaras tan adheridas a vuestros rostros por el uso que ya no podéis distinguir faz de antifaz? Mirad la vanagloria en que vivís, la indolencia; ved cómo decoráis vuestros atuendos, vuestras casas, hasta a vuestros hijos y sirvientes, con el solo fin de hacer una pública representación. Vuestra vida toda es una farsa. ¡Las calles parecen un corral de comedias! Y muchos hay que padecen hambre y enfermedad a vuestros pies... ¡Idos de aquí! Suplicad clemencia divina por la forma en que perdéis el tiempo en yermas diversiones con el fin de lucir vuestras caretas y adormecer vuestras conciencias.

El ejemplo anterior no llega a configurarse dentro de la obra como un monólogo, pero sí es un discurso *ad spectatores*. Francisco expresará su sentir frente a las reclamaciones que los comediantes le hacen y aprovechará el momento para emitir un juicio moral.

La escasez de discurso narrativo ocasionará que la configuración de los personajes no se apoye en tal recurso. De hecho, en fragmentos citados del texto hemos podido notar cómo las acotaciones insertadas en las escenas son las que construyen los caracteres. Esto es importante porque la presentación de los *dramatis personae* que hace Bushby no sugiere la transformación

que experimentarán durante la obra.

Personajes:

FRANCISCO: Fraile franciscano; viste con el hábito de la orden; representa distintas edades en las distintas escenas según se indique.

GABRIEL: Comediante, esposo de Ana; treinta años de edad.

ANA: Comediante, esposa de Gabriel; treinta años de edad.

JÁCOME: Comediante, esposo de María; treinta años de edad.

MARÍA: Comediante, esposa de Jácome; treinta años de edad.

JUAN: Comediante; cincuenta años de edad.

La forma en la que vuelve a presentar a sus personajes, resaltando sobre todo la edad, es uno de los pocos puntos en común a nivel forma que mantiene *De ángeles y máscaras* con la mayoría de las obras del mismo autor. Fuera de eso, solo indica la relación entre cuatro de los personajes, la profesión de cinco y la apariencia de uno, el protagonista. Las variaciones o demás demandas de la obra sobre los actantes se irán descubriendo a lo largo de la lectura en el paratexto.

Sin embargo, es viable identificar algunos momentos en los que el discurso de los involucrados en la acción aporta en la construcción de un personaje en particular: Francisco. No debemos perder de vista que lo central de esta obra es la vida del fraile como potencial representación, lo que servirá de excusa para hablar de la performatividad del individuo.

MARÍA: No, mi Chiri. No lo puede comprender. He oído de este hombre; ha perdido el juicio. (A Francisco.) Mucho se habla de vos. Sois vos el que va por las calles lamiendo a hombres y mujeres para supuestamente sanarlos de sus males.

Guiados por la necesidad de construir la presencia de Francisco, nos encontraremos con comentarios como el de María, que revelan lo que se dice de él. De hecho, lo que afirma María –ir lamiendo a hombres y mujeres– que tiene apariencia de rumor, será confirmado con escenas posteriores en las que se representa un pasaje de la vida de Francisco en el que hace esto para curar a una mujer.

JUAN: Tres, don Miguel; son ya tres las veces que, con paciente detenimiento, he leído los voluminosos legajos que me enviasteis de Lima. He recurrido a la oración para que se me dé el discernimiento necesario así como al consejo de los más prudentes. Con todo ello -lamento decirlo-, he llegado a la decisión de que la causa de aquel hombre no amerita un proceso hacia su beatificación: lejos estaba de ser un santo.

Por otro lado, también nos enfrentaremos a juicios de carácter. Hay un momento de la representación dentro de la obra en la que se proyecta cuál será el destino de Francisco más allá

de la muerte. Se asume que sus actos en vida lo llevarán a la santidad, por lo que los comediantes también representarán esta posibilidad y aprovecharán el momento para dar sus distintas versiones sobre el fraile, entre ellas que no merece ser santo.

La última ERE identificable en esta obra es la construcción diegética del espacio y el tiempo. Esta será quizá la que mayor presencia tenga en contraste con las anteriores. Ya ha quedado claro que las acotaciones escénicas nos van a dar una gran cantidad de información sobre los cronotopos, de hechos, en estas se da la ubicación espacio temporal exacta de cada escena. Tal recurso cobra vital importancia porque la indicación inicial de escenario es sumamente escueta: “el escenario está vacío. Para cada escena, se incluirán los elementos que sean indispensables”.

Sin embargo, para beneficio del espectador, los personajes ofrecerán ciertas pistas en sus diálogos para que sea fácil ubicar la acción y seguir el ritmo de la trama.

JÁCOME: ¡Un terremoto nos destruirá a todos! ¡Lima quedará bajo las aguas!

GABRIEL: ¡Soy un embaucador! ¡El peor de Lima! ¡Timé a todos! ¡Todo lo daré a los hambrientos! ¡Todo! ¡Todo!

El fragmento anterior corresponde a la primera escena en la que desde ya los personajes no se sitúan en Lima y hacen alusión a un terremoto. De esta forma, si bien no queda especificado el lugar exacto en el que se mueven los actantes, ya sabemos que están en Perú. Tal información es importante porque la gran cantidad de saltos temporales y espaciales harán que los personajes evoquen diversos cronotopos, aunque físicamente siempre se encuentren en Lima

FRANCISCO: No se me prohibió predicar; se me comunicó que no debía hacerlo en calles o plazas. Este corral de comedias no es ni calle ni plaza.

MARÍA: Es un lugar público, ¿no es verdad, mi Chiri?

Gracias al diálogo anterior es que podemos saber no solo la ciudad, sino el lugar exacto: un corral de comedias. En definitiva, no se solicita la reconstrucción de este espacio escénico alrededor de los personajes, lo que le da a esta identificación hecha por Francisco un valor importante para que el público sepa dónde se encuentra. Aparte de pequeñas referencias como los ejemplos o la mención del tiempo que ha pasado, no se recurre más a esta ERE, lo que reafirma el peso de la didascalía para el desarrollo de la acción.

Entonces, es posible afirmar que, en *De ángeles y máscaras*, hay muy poca presencia de ERE, lo que aleja este texto de otros. No obstante, temáticamente sí mostrará coincidencias y constantes que venimos identificando en la dramaturgia de Bushby. Ejemplo de ello son la presencia de la mujer y su cuerpo como un tema tabú ligado al pecado, pero a la vez liberador; se continuará con una crítica amplia a la religión; se mezclará la realidad con hechos

sobrenaturales; se mostrará un dominio de hechos históricos reales; se habla de la locura; entre otros. Por otro lado, este texto, además de presentar una ironía dramática muy elegante –el protagonista sostiene en todo momento que no quiere que su vida sea una obra de teatro y finalmente estamos viendo esto– nos habla en todo momento del quehacer teatral.

FRANCISCO: ¿Dices, comediante, que dos damas se visten de serranas y, debido a ello, sus galanes no las pueden reconocer? GABRIEL: Y es muy jocoso...

FRANCISCO: ¿Llevan acaso máscaras las mozas? ¿Cubren sus rostros?

GABRIEL: Sus rostros, no. Sólo cambian sus atuendos.

FRANCISCO: ¿Y cómo es posible que los mozos no reconozcan a sus amadas al verles el rostro?

JÁCOME: Eso mismo pregunto yo.

GABRIEL: Es la licencia de la comedia, fray Francisco.

FRANCISCO: La licencia de la comedia: banalidades y sinrazones... ¡Y a mí me llamáis loco!

Es muy interesante la forma en la que Bushby usa esta obra no solo para demostrar su conocimiento sobre el teatro, sino también para debatir indirectamente sobre él. Pero el gran tema sobre el que versa esta obra es la performatividad del ser humano. Así como lo hizo Calderón en su momento con *El gran teatro del mundo*, Bushby usa recursos de la misma época para postular que el ser humano vive usando máscaras y que algunas pesan más que otras. Y parece manifestar que el mayor problema surge cuando uno es consciente de la máscara, pero se niega a reconocerlo, tal y como le sucede al fraile. En este caso en particular se critica de forma muy dura a los miembros de la Iglesia que usan máscaras muy pomposas para esconder su verdadera naturaleza, de hecho, de ahí se desprendió el primer título que tuvo la obra.

En síntesis, podemos afirmar que *De ángeles y máscaras* es un caso único y sumamente particular en la producción del autor. Es un ejemplo de la experimentación que ha venido mostrando a lo largo de sus otras obras llevado al límite. Nos enfrentamos a un texto en donde se habla constantemente de hechos pasados, aunque parecer ser que el hecho que sucede en tiempo real es la irrupción del fraile en el corral de comedias y la improvisación de escenas de su vida. Esto lleva a que se construya una farsa, una ficción en el afán de versionar la vida de Francisco. Esta obra es un ejemplo de caso contrario a lo que se viene demostrando con otros textos; hay menos narratividad y eso obliga a un mayor uso de acotaciones. A su vez, el relato es reemplazado por un mayor uso del recurso metateatral. Hay mucha carga narrativa en la acotación, lo que abre una nueva posibilidad de identificar la forma diegética en la dramaturgia de Bushby.

\*\*\*\*

El análisis realizado de las veintiún obras que componen el corpus dramático de Bushby se ha hecho con el fin de demostrar que el autor recurre a diversas estrategias de representación escénica para crear espectacularidad desde el texto. Si bien no se ha profundizado totalmente en las diversas posibilidades de ejecución en escena de lo propuesto desde la escritura, sí creemos que con nuestro enfoque hemos formulado una serie de lecturas de gran potencial escénico.

Buscar la narratividad presente en los textos para guiar nuestro análisis ha sido clave para la identificación de las diversas ERE. Es evidente que el primer grupo, el de las nueve obras que pueden considerarse todo narración, es el que se puede resumir de forma más concreta. Por el contrario, las doce obras del segundo grupo, al ofrecer tantos niveles diferentes y una gran cantidad de estrategias de representación escénicas, presentan una dificultad a la hora de ponderar qué es lo más importante dentro de la trama. Ha quedado claro que no todas las obras hacen el mismo uso de los recursos, lo que posiciona a ciertos textos como mejor ejemplo que otros. Finalmente, a pesar de ser un aspecto que no está ligado directamente al concepto de ERE, hemos podido identificar las constantes temáticas en la dramaturgia bushbiana. Develar un misterio, la venganza o la crítica a la religión –siempre acompañados de alguna forma de manifestación de la sensualidad femenina– pueden considerarse los grandes motores detrás de la creación teatral estudiada.

#### **CUARTA PARTE:** *Exploración de la escena*

##### **11. Estudio de casos**

A lo largo de este trabajo hemos hecho referencia a todas las obras escritas por Alfredo Bushby hasta el momento y buscamos defender que están llenas de lo que hemos llamado estrategias de representación escénica. Estas ERE, como ya mostramos, son identificables en el texto y, para confirmar su efectividad, podría bastar con la concepción de la puesta en escena virtual de cada obra, es decir, en palabras de Fabián Gutiérrez, “el texto contiene su propia representación, y es posible, en consecuencia, efectuar la aprehensión y sistematización de los elementos del hecho teatral analizando el texto escrito” (1989, p. 84).

La mayoría de teóricos teatrales tiene su propia forma de definir esta condición inherente del teatro, por ejemplo, Fernando Del Toro (1987, p. 114) lo llama “virtualidad performativa” y nos hemos referido en más de una ocasión al concepto de Bobes de “transducción escénica”. El objetivo de este apartado –y en síntesis de todo nuestro análisis– no es solo debatir la capacidad o potencialidad escénica de las obras de Bushby. Partimos de la premisa de que el simple hecho de ser obras de teatro correctamente concebidas ya les otorga esta virtualidad escénica. Nos

hemos querido centrar en el estudio de las distintas posibilidades de alcanzar dicha virtualidad. Es por esto que el análisis ya efectuado a las veintidós obras de teatro no se ha ceñido a realizar solamente una mirada de interpretación literaria. Creemos necesario estudiar el texto dramático pensando siempre en el texto espectacular. Coincidimos con Del Toro en que no hay razón para afirmar que se deban realizar enfoques de estudio diferentes al enfrentarse a las diversas manifestaciones del teatro.

El *objeto teatral*, si entendemos por este un tipo de práctica significativa, se plantea diferentemente para el director de teatro (y sus asociados: actores, decoradores, escenógrafos, diseñadores, etc.) que para el crítico teatral (académico) y el semiólogo. En el primer caso, el *texto dramático* es un objeto casi plástico, el cual el director modela, adapta, adopta, cambia: diríamos que se trata de un trabajo de escultor. La tarea es dar forma, resolver problemas de especialización, de concretización del sentido, de proxémica y kinésica, problemas de la *relación teatral*, problemas ideológicos, etc., esto es, todo lo que tiene que ver con la práctica escénica. En el segundo caso, se trata del texto dramático como objeto de estudio *literario*, cuya función es explicar aspectos históricos, interpretar el texto de diversas maneras, incluso establecer su estructura y elementos formales diversos. Finalmente, la tarea del semiólogo teatral reside fundamentalmente en describir el proceso de producción de sentido, en la explicación de cómo se dice algo en el teatro, esto es, tanto en el texto dramático como en el texto espectacular. (2014, pp. 67-68)

Basándonos en la definición hecha por Del Toro, el análisis que haremos en los siguientes párrafos procura acercarse a la mirada del semiólogo, puesto que el apartado anterior se dedicó a desmenuzar las piezas desde su forma literaria, aunque intentando no limitarnos por ello. El camino que hemos tomado priorizó la lectura del texto escrito por diversos motivos. Primero, como plantea Bobes (1985, p. 310) la obra es texto y luego espectáculo, y cada uno corresponde a una fase o formas diferentes de perfeccionamiento. Por ello, consideramos pertinente analizar esta producción desde su primer estadio. En segundo lugar, no todas las obras del autor se han llevado a escena y nuestro objetivo es demostrar que desde el texto mismo ya se ofrecen dinámicas y juegos que evocan la espectacularidad. Y, tal y como afirma Del Toro, esto no tiene por qué ser excluyente.

Todo texto dramático presupone una realización en la medida que el dramaturgo opera con un antetexto impuesto por la tradición teatral o por nuevas prácticas textuales. Partimos, entonces, del presupuesto de que en el texto dramático existen unas matrices de representatividad o teatralidad que hacen posible la escenificación: no existe entonces una dicotomía entre texto, texto dramático y

representación escénica de aquel, sino que el texto, de una forma u otra, está presente en la representación y lo que está presente es esencialmente la réplica/personaje dentro de una estructura coherente, cuyos elementos de teatralidad (escenografía, gestualidad, decorado, etc.) son verbales. (2014, p. 86)

El aspecto que estamos estudiando es una abstracción que concebimos a partir de la teatralidad en las obras de Bushby. Para comprender mejor este concepto, debemos remitirnos a lo que Roland Barthes nos dice sobre la teatralidad.

¿Qué es la teatralidad? Es el teatro menos el texto, es un espesor de signos y de sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito. Es este tipo de percepción ecuménica de artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, lo que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización (1964, p. 54)

Entonces, coincidimos en parte con Ricardo Prieto (2005) al decir que el texto dramático es un valor en sí mismo, y no hay necesidad de llevarlo a escena para descubrir su multiplicidad de contenidos, porque deberían poder ser reconstruidos en una puesta imaginaria por los lectores. Sin embargo, tal y como sostiene Ricardo Senabre (2002, p. 39), defendemos que lo ideal al enfrentarnos a una obra de teatro es verla y leerla. García Barrientos coincide en este aspecto también en cuanto al análisis del teatro.

En consecuencia, es cierto que el estudio de la obra teatral no se puede reducir al de la obra literaria, pues no solo queda fuera la realidad no verbal, sino que el propio componente verbal es diferente en uno y otro estado. Pero tan cierto como que la obra dramática puede ser estudiada –aunque sea parcialmente– como literatura y admite entonces todos los enfoques propios de los estudios literarios (estilísticos, temáticos, etcétera), poniendo entre paréntesis los aspectos de la obra ligados a su finalidad escénica. [...] La complejidad del teatro como forma de arte explica la convergencia de múltiples disciplinas en su estudio. (2007b, p. 487)

La suma de las dos experiencias es la que dota de un sentido máximo a la obra, pero siempre siendo conscientes de todos los factores que entran en juego. Tales factores son mucho más variados en una puesta en escena, de ahí que García Barrientos defienda la necesidad de una mirada interdisciplinaria a la hora de estudiar el teatro.

Si bien este trabajo no busca enfocar su objetivo de análisis en todo lo que implica el proceso de montaje y de recepción de una puesta en escena, creemos necesario mencionar el valor que tiene el punto de vista dentro de este procedimiento.

Estudiar la visión o punto de vista en el teatro significa, ante todo, restituir tal categoría al universo estético del que fue tomada para, en sentido figurado, aplicarla a la narrativa; es decir, devolverla al dominio de las artes visuales (sea la pintura, el teatro o el cine). Importa distinguir ahora dos clases de punto de vista en el teatro: el propiamente teatral, que viene determinado por el texto de la representación, y el dramático, que viene impuesto desde el universo representado. (García Barrientos 1985, p. 630)

García Barrientos reconoce dos clases de puntos de vista. Llama teatral al que corresponde al montaje y, dramático al del texto. El primero es lo que Enrique Buenaventura (1988) entiende por *tema* al referirse al texto que funciona como propuesta de montaje y discurso unificador de los distintos niveles o discursos narrativos. Nosotros llamaremos “superobjetivo” a este punto de vista, y procuraremos identificar y explicar su elección en los montajes por analizar. De esta manera, la mirada que se hará en el siguiente apartado buscará centrarse en la poésis de cuatro obras a partir de la concepción de este término que propone Dubatti.

Llamamos poésis al nuevo ente que se produce, y es, en el acontecimiento a partir de la acción corporal. El ente poético constituye aquella zona posible de la teatralidad (no sólo presente en ella) que define al teatro como tal (y lo diferencia de otras teatralidades no poéticas) en tanto marca un salto ontológico: configura un acontecimiento y un ente “otros” respecto de la vida cotidiana, un cuerpo poético con características singulares. Utilizamos la palabra poésis con el mismo sentido restrictivo de la Poética aristotélica: fabricación, elaboración, creación de objetos específicos, en su caso, pertenecientes a la esfera del arte. [...] El término poésis involucra tanto la acción de crear —la fabricación— como el objeto creado —lo fabricado—. Por eso preferimos traducir poésis como producción, porque la palabra, a la vez liberada de la marca cristiana de “creación”, encierra los dos aspectos: producción es el hacer y lo hecho. La poésis es acontecimiento y en el acontecimiento y, a la vez, es ente producido por el acontecimiento. La poésis teatral se caracteriza por su naturaleza temporal efímera; no obstante, su fugacidad no le confiere menos entidad ontológica. (2011, p. 38)

Entonces, en este último apartado nos centraremos en analizar cuatro puestas en escena de las obras de Alfredo Bushby en los que se ha hecho un uso apropiado de las ERE trabajadas y se ha aprovechado el carácter narrativo de los textos. Las obras por analizar serán *Por qué cojea*

*Candy*, *Vergüenzas*, *Maribel dice los pieses*, y *Balada de la concha y la pastora*<sup>87</sup>. Nos centraremos solo en aquellos puntos concretos y formales que pasaron por el proceso de transducción escénica sin sufrir grandes cambios producto de la interpretación del director. A su vez, nos enfocaremos también en algunos ejemplos de propuestas novedosas por parte de la dirección y buscaremos comprobar cómo es que, en esencia, se desprenden también de las ERE.

De esta forma, en los siguientes puntos, además de reseñar brevemente los montajes, identificaremos la presencia de las cuatro estrategias en la forma en que se manifiestan los signos escénicos. Vamos a trabajar con la clasificación de los trece signos propuesta por Kowzan (1996): palabra, tono, mímica del rostro, gesto, movimiento escénico del actor, maquillaje, peinado, vestuario, accesorios, decorado, iluminación, música y efectos sonoros. Como ayuda visual de este apartado, hemos incluido fotos de los montajes en los anexos finales.

### **11.1. *Por qué cojea Candy* dirigida por Marco Otoya<sup>88</sup> (2013)**

El unipersonal concebido por Alfredo Bushby fue llevado a escena bajo la dirección de Marco Otoya en una temporada entre el 9 de mayo y el 5 de junio de 2013 en el Teatro Racional en Barranco, Lima. Otoya optó por aprovechar el desdoblamiento de la voz de la protagonista para contar con la presencia en escena de dos actrices: Sheillah Gutiérrez y Claudia Tasso. Ambas interpretan a la misma Candy en los distintos momentos de su vida. Por otro parte, el director también introdujo la presencia de un músico en vivo –Pedro Schimitt– quien por momentos cumplía el rol del narratorio.

La puesta en escena de *Por qué cojea Candy* es quizá, de los cuatro ejemplos, la que más licencias se toma en la interpretación del texto. Sin embargo, tales innovaciones se desprenden directamente del uso de las cuatro ERE identificadas desde su lectura. Ya hemos mencionado que la propuesta de Otoya consistió en trabajar con dos actrices en lugar de respetar la indicación de la voz *en off* que se marcaba en el texto. Consideremos que esta reinterpretación fue un acierto que le otorgó gran dinamismo al montaje sin que se descarte el efecto de unipersonal o gran monólogo presente desde el texto. Claramente el narrador seguía siendo el eje de la acción en esta propuesta en escena. Las dos actrices se intercambian el rol de *narrator testigo* y *narrator constructor* a lo largo de todo el montaje.

---

<sup>87</sup> De los diez montajes existentes de las obras de Bushby, se ha optado por elegir los tres más recientes para el desarrollo de este apartado. Además, también tomaremos de ejemplo *Por qué cojea Candy*, por ser un caso particular de relectura de las ERE estudiadas.

<sup>88</sup> En el punto (a) del Anexo 5 se incluyen imágenes de este montaje.

Es evidente que, dado el formato, la palabra como signo tenga un peso protagónico. No obstante, en esta propuesta se logró inferir, gracias a las ERE, los demás signos. Al crearse la ilusión de estar frente a un solo personaje, a pesar de enfrentarnos a dos actrices, la escenificación logra respetar el *monólogo testimonial* ya identificado en la lectura. Este carácter le ofrece al director un sinfín de herramientas para desarrollar el tono de voz con el que deben expresarse las actrices que irá desde el lamento hasta la seducción. Por otro lado, crea un juego escénico que se aleja de lo mimético en la forma en la que las dos mujeres se mueven e interactúan entre sí. El uso del monólogo como estrategia de acercamiento al receptor es más que evidente en la propuesta analizada. El director hace caso omiso de la acotación que indicaba que el aparente narratario de Candy es un peluche. En su lugar, hace que las dos actrices intercalen al receptor de su relato. Por momentos se dirigirán al músico que se mantiene casi ajeno al discurso, pero la mayor parte de la obra ambas mujeres le hablarán directamente al público.

La ruptura de la cuarta pared tiene un peso importante en la propuesta de Otoyá. Es evidente que ha indicado que no solo basta con apelar a un discurso *ad spectatores*. Lo que hacen las actrices es casi invadir el espacio personal del público, situación facilitada por el formato de la sala en la que se llevó a cabo la temporada. Si bien la relación del público con la escena parecía estar en un formato clásico a la italiana, al no haber una marca real que divida el espacio del público del espacio de la representación, se hacía mucho más orgánica la posibilidad de irrupción por parte de las actrices. De esta manera, la cercanía creaba automáticamente una sensación de intimidad entre lo visto y lo actuado, en donde el gesto y la mímica cobran mayor peso.

Resaltar estos dos signos gracias a la relación con el público es importante en un montaje que casi carece de maquillaje. El director opta por presentar a sus actrices poco maquilladas y con peinados simples –y la correspondencia entre peinados y maquillajes resalta la idea de que son la misma persona en etapas diferentes– lo que hará que exploten más la mímica de sus rostros en los momentos en que deban expresar el dolor de la historia o el goce de ciertos momentos evocados. Recordemos que el relato de Candy no solo incluye el momento en que se queda coja. Gran parte de su historia está cargada de contenido sexual, que serán las más explotadas en escena a partir del movimiento escénico de las actrices y la proxemia.

La configuración de los personajes a través del discurso saltará a la vista desde la primera interacción entre las actrices, de modo tal que, como espectadores, gracias a lo que dicen, sabemos que son la misma persona. Por otro lado, todos los personajes presentes en el relato lograrán ser evocados gracias a la narración hecha por las actrices, en la que recurrirán a jugar con los tonos de voz para recrear las distintas presencias. También se apoyarán en la opción de

vestuario que elige el director. Mientras que Bushby en el texto planteaba que la única actriz use una sola combinación de prendas que puedan manipularse para parecer distintos vestuarios, Otoya viste a las dos mujeres con prácticos vestidos. El diseño de estos permitirá respetar lo indicado por el autor y, a su vez, resaltar la relación que conecta a las dos presencias en escena. Al ser los vestidos casi iguales, propone que las mujeres son dos versiones de la misma persona. Para ello también se apoya en la elección de colores que tendrá un papel importante en todo el montaje.

La descripción que el autor hizo del escenario de esta obra era bastante clara. Él solicitaba que a un lado hubiera una silla elegante, y al otro una cama vieja y sucia. Además, indica la presencia de un peluche y un machete en escena. El director respeta parcialmente esta indicación y solo incluye el machete y una silla. En cambio, agregará una serie de elementos visuales que sirven para dar contexto a los hechos. Lo central de la escenografía radicará en afiches coloridos que han sido pegados en suelo y pared de todo el espacio escénico que es una caja negra. El contraste de colores ayudará a crear la atmósfera que se ve resaltada por la música en vivo. Si bien Bushby nunca menciona nada de tales afiches en el texto, es posible inferir una escenografía como la que concibe el director gracias a la construcción diegética del espacio. De esta forma, el vestuario, decorado, iluminación y música van a reafirmar los cronotopos propuestos por el autor desde la escritura. Sabemos que Candy cuenta la etapa de su vida que pasó en la selva, y, sin caer en el cliché, este montaje remite rápidamente al espacio tiempo del que se habla en el relato de la mujer.

Gracias a tales elementos es que se explotará uno de los temas recurrentes dentro de la dramaturgia del autor y que es muy notorio en *Por qué cojea Candy*: la sensualidad femenina. La actriz más joven será quien explote más su sexualidad e incluso haga un desnudo en escena que será velado por un juego de iluminación que causa la sensación que quiere transmitir el relato: no estamos viendo a Candy directamente desnuda, la estamos espiando a través del follaje. Además, las dos actrices se relacionarán de forma muy sugerente entre ellas y con el músico que se encuentra en escena, lo que resalta el carácter de la protagonista.

El análisis hecho hasta el momento nos lleva a sostener que la inserción del músico o la división en dos actrices no pueden ser consideradas del todo innovaciones, puesto que se desprenden de una u otra manera de la lectura. Sin embargo, creemos importante mencionar dos innovaciones planteadas por Marco Otoya en este montaje. Si bien la obra no se divide en escenas, el director consiguió que pareciera que sí las había al introducir la presencia de carteles. Este recurso, muy al estilo brechtiano, era usado para adelantar cierta información que luego Candy narraría. Si bien el texto escrito no sugiere de forma directa ni a través de las ERE un recurso como este,

consideremos que fue una decisión orgánica dada la carga narrativa y, por tanto, épica detrás de la obra. Sin embargo, la segunda innovación no es tan acertada. Casi hacia el final de la obra se opta por proyectar de forma muy grande sobre las actrices la imagen de un hombre en un plano muy cercano, solo dejando ver sus dientes o ciertos rasgos –las imágenes correspondían al propio autor del texto<sup>89</sup>– y la versión joven de Candy mirará estas imágenes cuando hable de su padre, lo que nos da a entender que el hombre puede ser la representación del padre ausente. Nos parece que este juego audiovisual rompió con el dinamismo y la atmósfera lograda hasta el momento en la obra, además de no aportar mayor valor escénico o narrativo a los hechos.

A pesar de ello, creemos entender el motivo detrás de esta decisión de dirección y está ligada al superobjetivo de la obra. *Por qué cojea Candy* es un texto que nos habla de muchos temas como los secretos, la culpa, el sexo, las relaciones familiares, entre otros. Pero la obra va más allá de estos mitemas al situar toda la acción relatada en un contexto específico: finales de los años 80. Marco Otoya propondrá la poíesis de su obra en torno al llamado de atención hacia las autoridades o figuras protectoras que no cumplieron con su rol, y en esto coincide con la impresión que el propio autor tiene de su texto y del montaje:

Había que decir algo sobre esa segunda mitad de la década de los ochenta en el Perú; no podía ser que lo que se había sufrido en violencia, corrupción y abusos quedara silenciado por estos males. Con este imperativo, nació esta obra. Poco a poco, la obra, que quería hablar de una época, se centró en un personaje. Sin embargo, el tema de fondo siempre estuvo ahí: el peor abuso de todos, el abuso por parte de quienes, se suponía, debían ampararnos. El abuso de un Estado hacia sus ciudadanos, y de unos ciudadanos hacia quienes aducían defender; abusos que dejaron una lesión, una cojera de la que hasta ahora no nos recuperamos (Bushby, 2013<sup>90</sup>)

En síntesis, consideramos que el montaje de *Por qué cojea Candy* a cargo de Marco Otoya fue, casi en su totalidad, una puesta en escena fiel al texto que supo aprovechar las cuatro estrategias de representación escénica que este ofrecía. Mantuvo al narrador como eje de la acción en su rol de narrador testigo y constructor; explotó el uso del monólogo testimonial para lograr un mayor acercamiento al receptor. Por otro lado, se hizo evidente la configuración de los personajes a través del discurso no solo en escena, sino también en la propuesta actoral elegida. Finalmente,

---

<sup>89</sup> En un afán por buscarle un mayor sentido a esta decisión, preguntamos al propio autor por qué proyectaban su imagen en la obra. Bushby respondió que fue porque necesitaban la imagen de un hombre y le pidieron hacerlo, pero que no influía el hecho de ser el autor de la obra. A pesar de ello, no podemos dejar de relacionar las imágenes, puesto que la figura del padre se ve reforzada tras la figura de autor.

<sup>90</sup> Comentario del autor a la prensa con motivo del estreno de su obra

la mayor cantidad de cambios se hizo a nivel escenográfico, y, a pesar de ello, se logró respetar la construcción diegética de la acción y tiempo propuesta en la lectura.

### 11.2. *Vergüenzas: Cajamarca, 1953* dirigida por Alfredo Bushby<sup>91</sup> (2017)

Después de llevar a escena *Dominante de si bemol* en 2006, más de diez años después y luego de haberse formado como director, Bushby se atrevió a dirigir nuevamente uno de sus textos. *Vergüenzas* fue llevado a escena en diversas temporadas breves a lo largo del 2017 en salas de teatro de Lima como el Auditorio Mario Vargas Llosa, la AAA y el Teatro Mocha Graña. Respetando casi en su totalidad lo propuesto por él mismo en el texto, en escena veremos a una sola actriz –Daniela Rodríguez León– que estará acompañada por una guitarrista –Magali Luque–, quien se limita solo a crear el acompañamiento musical.

Es lógico pensar que, si el mismo autor lleva a escena su texto, esta versión será la más fiel a la dramaturgia. Sin embargo, en la práctica no necesariamente es cierto. A pesar de ser un montaje realmente cercano a su lectura, es posible identificar ciertos elementos que no están directamente indicados en las acotaciones y soluciones propuestas desde la dirección que se ven influenciadas por el espacio de la representación. Para lograrlo, Bushby le sacará máximo provecho a las estrategias de representación escénica ocultas detrás de la narrativa que prima en *Vergüenzas*. La presencia de un narrador como eje de la acción seguirá siendo lo central y sobre Saturna caerá el rol de *narrador testigo* y *constructor*. El montaje mantuvo su formato de unipersonal y la actriz construyó a la protagonista a partir de lo que ella misma dice. A partir del manejo de signos como el tono, la mímica, el gesto y el movimiento escénico, Daniela Rodríguez dota de realismo a Saturna, quien se muestra como una mujer alterada que parece hablarnos desde un lugar cercano a la muerte. El conjunto de los signos mencionados, sumado al relato, sostendrán casi por completo la historia, ya que consiguen darle fuerza al *monólogo testimonial* que emite Saturna. Gran parte de dicho monólogo se enunciará en formato *ad spectatores*, pero sin llegar a romper de forma evidente la cuarta pared. La actriz, al estar sola en el escenario, tomará como narratario de su relato al espectador real que se encuentra en la sala. Como lo que ella nos cuenta parece ser una confesión a la nada o un soliloquio, como público seremos dramatizados, pero no se nos asignará un rol en específico (en el caso anterior vimos que Candy le habla a su marido, por lo que como público hacíamos las veces de este personaje).

Por momentos, se dirigirá también a la otra presencia en escena. La guitarrista acompaña en

---

<sup>91</sup> En el punto (b) del Anexo 5 se incluyen imágenes de este montaje.

todo momento a la actriz construyendo la atmósfera que solicita el autor desde el mismo texto. Lo interesante de este juego que no logra apreciarse en la lectura radica en la intimidad que se forja entre ambas mujeres. Rápidamente el público comprende la convención de que Magali Luque está presente y ausente a la vez. Es decir, la vemos en la escena, pero no es actante, parece una extensión de Saturna. La música crea la sensación de que no solo oímos el testimonio de la mujer, sino que también experimentamos sus emociones a través de lo sonoro. Gracias a la música podemos empatizar más con Saturna, a quien llegamos a conocer gracias a la configuración que se hace de ella a través del discurso. La actriz logra expresar todos los matices ocultos detrás del personaje a partir de la recitación de sus textos. Al no contar con interlocutores en escena que respondan a sus diálogos, Saturna va a construirse a través de su propia mirada. Y tal mirada es caracterizada por la vergüenza, tema que da título a la obra. Daniela Rodríguez cambiará el tono de su voz no solo para imitar el acento que debería tener el personaje, sino también para prestarles su voz a los otros personajes que forman parte de su narración. Este hecho confirma la eficacia de la ERE que ya habíamos indicado en el análisis del texto escrito.

Por otro lado, a pesar de que existe una clara construcción diegética del espacio y el tiempo, Bushby echará mano de otros recursos. El que salta en primer lugar a la luz es la variación en el título. El montaje no solo se llama *Vergüenzas*, sino que agrega “Cajamarca, 1953”. Esta indicación ya ofrece un cronotopo muy específico para el espectador. Además, en el manejo de signos como el vestuario, la iluminación, la música y los efectos sonoros también pesará la responsabilidad de reafirmar los espacios y tiempos. Gracias a lo que se dice en el texto es dable jugar con tales signos de manera que puedan configurar los distintos momentos del relato de Saturna. Por ejemplo, la actriz irá jugando con su vestuario conforme el momento culmen de su historia se acerque y represente su final. También veremos cómo la guitarrista responde de forma activa creando las melodías necesarias para resaltar los espacios psicológicos referidos por el relato. A pesar de que esto se acota directamente en el texto –Bushby indica que debe sonar un tema siniestro, uno de advertencia y uno melancólico– es evidente al enfrentarnos al montaje que la manera en la que evoluciona la presencia de la guitarrista va más allá del simple acompañamiento distanciado de la acción. A lo largo del texto también se acota la presencia de un jadeo, lo que tomará mayor protagonismo en la representación. Gracias a la ayuda de una voz *en off* –hecha por el asistente de dirección Juan Pablo Bustamante– el jadeo constante ira *in crescendo* a lo largo del montaje y aportará enormemente no solo en la construcción de la atmósfera, sino también la evolución de Saturna. De hecho, serán los elementos mencionados – música y el relato mismo– los que servirán para evocar el espacio en el que se mueve la mujer. Sí existe en escena un elemento que sugiere lo que el autor indica en el texto –una puerta

cerrada y un cencerro—, pero la amplitud del resto del espacio vacío y la fuerte presencia de la actriz colocan estos elementos en un lugar secundario y casi accesorio.

Consideramos que tal decisión de dirección, a pesar de aparentemente contrariar lo acotado en el texto, se sustenta en la elección de superobjetivo del montaje. Ya que el propio autor dirige la puesta en escena, lo más resaltante de la lectura será también lo más importante en el montaje: la vergüenza. Sin embargo, resalta este sentimiento a partir de la enunciación de la culpa, lo que lleva a sentir que la puesta en escena nos habla realmente de ello. De esta manera la obra, aun siendo ubicada en un lugar y tiempo exactos, nos hablará de la realidad y el sentir de una mujer en particular<sup>92</sup>: Saturna. Bushby consigue recrear una sensibilidad femenina caracterizada por la inocencia y la represión de los deseos que es enfrentada a una imagen masculina simbolizada en lo salvaje y lo animal. El contexto en el que la ubica solo servirá para darle mayor relevancia al contraste que está presentando y, a su vez, llamar la atención sobre la vigencia que pueden seguir teniendo estas relaciones incluso más de cincuenta años después.

En resumen, creemos que *Vergüenzas* es un montaje muy consciente del poder escénico del texto y que aprovecha los aportes de las ERE. De esta manera, es posible que casi todo el peso del espectáculo recaiga sobre una sola actriz y que llegamos a ignorar las otras presencias o ausencias del escenario.

### **11.3. *Maribel dice los pieses* dirigida por Diego La Hoz<sup>93</sup> (2018)**

Gracias a la iniciativa de un grupo de alumnos de la Universidad Científica del Sur<sup>94</sup>, *Maribel dice los pieses* fue llevada a escena por primera vez en el 2018 bajo la dirección de Diego La Hoz y la asistencia de Carlos Lara. La primera temporada, de solo seis funciones, fue en Amaru Casa Cultural y contó con la actuación de Katerina D'Onofrio, Jorge Black y Paco Caparó. Además, tuvo una segunda temporada en el año 2019 en el Club de Teatro de Lima. En este caso, el elenco mantuvo a Caparó quien estuvo acompañado por Eliana Fry y Karlos López.

Ya en el análisis del texto habíamos identificado cómo en esta obra es evidente la presencia de las cuatro ERE estudiadas. Además, se señaló la gran metateatralidad que atraviesa todo el

---

<sup>92</sup> Nos parece interesante —y hasta curioso— resaltar la diferencia que se da entre Alfredo Bushby como autor, quien propone constantes imágenes del cuerpo y la sexualidad femenina, en relación con el rol de director ya que, al menos en este montaje, trabajó con bastante sutileza el mismo aspecto.

<sup>93</sup> En el punto (c) del Anexo 5 se incluyen imágenes de los dos montajes a los que hacemos referencia.

<sup>94</sup> Como proyecto final de carrera, alumnos del último año de la especialidad de Artes Escénicas formaron la productora *Panóptico*, que estuvo detrás de la realización de este montaje. El nombre que le dieron a la productora estaría estrechamente ligado con el superobjetivo en su propuesta de montaje de la obra de Bushby.

texto. Tales recursos fueron aprovechados de una manera muy inteligente en el montaje realizado, a pesar de haber introducido ciertos cambios que distanciaban la escenificación de lo leído.

En primer lugar, si analizamos la primera ERE, veremos cómo en el montaje de *La Hoz* lo central es el narrador como eje de la acción, aunque es acompañado por una serie de movimientos escénicos casi rituales. Los tres personajes –Aurelio, Begonia y Charlie– se intercambiarán el rol de *narrador constructor* para transmitir el argumento que están elaborando y, a su vez, respetar la indicación de turnos en los parlamentos que se sugiere abiertamente en la obra. Esta particularidad propuesta por Bushby es relevante para comprender el conflicto, pero, a su vez, implica una complejidad que debe traducirse a modo de convención. Carlos Lara (2020)<sup>95</sup> reconoce que mantener el ritmo y la verosimilitud de este juego de turnos fue quizá el reto más grande desde la dirección. Era necesario que desde la primera escena el público entienda la dinámica y, a su vez, la sienta orgánica. Para lograrlo acompañaron parte de las interacciones con un juego de sillas, casi como emulando el juego infantil, y de esta forma conseguían resaltar los turnos y al dueño de la palabra. Este fue el movimiento más constante a lo largo de la puesta en escena, lo que confirma el peso del discurso para la acción, ya que no es necesario que los personajes realicen muchos más actos para transmitir lo esencial de la obra. Incluso los claros movimientos escénicos como usar un teléfono o sugerir un acto sexual, solo se ven justificados en relación con lo discursivo. Será sobre todo la manera en que se presente la escena de sexo la que tendrá que entenderse gracias a lo dicho, ya que, a diferencia de lo acotado en el texto que supone un desnudo en escena; este evento se da tras una puerta y solo mostrará siluetas sugerentes.

Por otro lado, se aprovechó la forma de la sala para acomodar al público casi en un formato circular. De este modo los actores y la escena eran envueltos por el espectador que, a su vez, observaba también al público del otro lado. Esta decisión fue muy útil para sacarles provecho a los monólogos y resaltar su eficacia como estrategia de acercamiento al receptor. Lara considera que fue una innovación decidir que el público delimite el espacio. Sin embargo, creemos que la decisión se desprende de forma natural de la interpretación de las ERE del texto y de cómo se configuran los *monólogos narrativos*.

*Maribel dice los pises* es una obra que propone desde la acotación inicial la sensación de encierro, pero a su vez, gracias a los diálogos, es evidente que muestra a personajes siendo observados. Al colocar al público como metáfora de encierro, no hicieron más que confirmar la

---

<sup>95</sup> Anexo 3

presencia del panóptico sugerido en el texto y que ya hemos analizado en el apartado anterior. De esta forma, los monólogos se conciben con un receptor real, pero a su vez evocado. Los personajes se saben observados; sin embargo, ellos no saben hacia dónde devolver esa mirada, por lo que no habrá un discurso *ad spectatores* y tampoco una clara ruptura de la cuarta pared, ya que esto último sería equivalente a romper el encierro.

Durante la exposición de los monólogos, se ve a los actores explotando al máximo signos como el tono, el gesto y la mímica, pues estos tienden hacer los momentos más metateatrales y sabremos que se están representando los unos a los otros. Será esto lo que confirme que la configuración de personajes se da a través del discurso. Evidentemente no solo notaremos cómo los mismos actantes se reafirman en el discurso, sino que se le dará un peso inminente a la presencia ausencia de Maribel, Gutiérrez y los Pérez. Justamente en la forma de evocar a este último personaje latente es que se encuentra la innovación más acertada por parte de la dirección. Aprovechando que el público envuelve la acción y gracias a que parte del equipo de producción se encuentre entre este, hacen que cada vez que se mencione a los Pérez el barullo acotado desde el texto venga en realidad del público. Es decir, en lugar de recurrir a un efecto sonoro, motivarán a toda la audiencia a mover los pies de manera tal que creen la sensación de tumulto propuesta en la lectura. De esta forma el público es responsable no solo de crear límites, sino también de contribuir en la configuración de personajes.

Finalmente, la construcción diegética del espacio y tiempo será esencial para comprender muchos aspectos de la trama. Si bien Bushby es bastante claro en su indicación de escenario, en este montaje se reemplazó por tres sillas y se mantuvo solo el teléfono, por lo que la sensación de estar en una sala de espera se anuló. Sin embargo, gracias a lo dicho y a la responsabilidad que cae sobre el público, fue posible mantener la sensación de encierro constante, que se resaltó con juegos de luces y reflejos.

Consideramos que la propuesta escénica de *Maribel dice los pises* explota las ERE para dejar en clara evidencia el superobjetivo: la opresión causada por el sistema de poder. Ya en el análisis del texto habíamos identificado la vastedad de simbolismos presentes en la obra, donde Maribel quizá es el más fuerte. Todos ellos se mantienen presentes en la propuesta de La Hoz, pero se resalta constantemente la sensación de encierro y la relación que tiene tal situación con el poder que oprime y se le da menos peso a, por ejemplo, la representación de la sensualidad en el personaje de Begonia. De esta forma, el montaje manifiesta la universalidad que encierra, ya que, como el propio director menciona, “la obra de Bushby es una invitación a mirarnos y ser mirados sin tanta compasión. Una oportunidad para señalar nuestra propia revolución personal y construir un mundo menos complaciente con las figuras de poder: el que ejercemos y del que

somos víctimas” (2019). Transmitir todo ello será viable gracias al correcto uso de las ERE y a la búsqueda de potenciar el carácter narrativo de la obra.

#### **11.4. *Balada de la concha y la pastora* dirigida por Eliana Fry<sup>96</sup> (2019)**

La historia de una pastora que encierra inocencia, sexo y culpa e interactúa de forma mágica con una concha ha estado presente en la dramaturgia del autor desde hace varios años. En *Lengua larga* introdujo como metaficción la interacción entre estos dos personajes míticos y, en *Simposio*, propuso un juego metateatral que aludía a la misma mujer. En *Balada de la concha y la pastora*, Bushby lleva a su máximo potencial esta fábula que tanto le ha interesado y que logró pisar las tablas en el 2019 bajo la dirección de Eliana Fry. En una breve temporada que fue del 4 al 26 de mayo en el Club de Teatro de Lima, se pudo apreciar uno de los textos más metateatrales del autor gracias a la actuación de Javier Valdés como el presentador, María del Carmen Sirvas como Ludza y Esteban Phillipps en el papel de Lajos.

Al analizar la obra en la tercera parte de nuestro estudio, quedó claro que presenta un gran reto para la dirección. La versión final del texto es producto de un largo proceso creativo por parte de Bushby que incluyó una serie de laboratorios escénicos y muestras cerradas. Por ello la madurez literaria y teatral se hará evidente y ofrecerá una serie de matices que van desde lo poético hasta lo espectacular y que requieren de un dominio recitativo absoluto por parte de los actores que vayan a hacerse cargo. Es decir, ya desde la configuración de los recursos literarios presentes en el texto se condiciona enormemente las aptitudes que ha de tener el elenco.

Será por ello que Eliana Fry aprovechará al máximo las ERE propuestas desde la lectura para poder justificar la narratividad que se da a lo largo de toda la función y, a su vez, transmitirla de forma orgánica. *Balada de la concha y la pastora* es una obra claramente recitativa y cumple con la definición de Pavis al configurarse como “un medio muy eficaz para señalar los cambios en la textura del texto dramático y del espectáculo” (1996, p. 387).

El recurso metateatral creará al menos tres niveles de realidad en la representación y en los tres habrá importante carga de acción. Pese a ello, el narrador como eje central de la acción se hace evidente desde el inicio de la representación. En esta obra, nos enfrentaremos a un *narrador prestador acompañante* llevado a cabo por Valdés y a dos *narradores constructores* interpretados por Sirvas y Phillipps. Los tres actores van a condicionar sus movimientos escénicos y el manejo de signos como el tono, el gesto o la mímica al relato que están

---

<sup>96</sup> En el punto (d) del Anexo 5 se incluyen imágenes de este montaje.

construyendo. El primero se moverá en dos de los niveles de realidad, mientras que los otros dos actores serán parte de las tres realidades. Valdés, como presentador y acompañante va a interactuar de forma directa con sus coprotagonistas y con el público, acción que resalta el carácter artificial y metateatral de lo observado.

Mario Zanatta (2019, p. 165) reconoce que no solo en el teatro contemporáneo en general, sino en el caso particular de Perú hay una gran cantidad de propuestas teatrales cargadas de metateatro. Dicha metateatralidad, asegura, se manifiesta como lenguaje y eje narrativo. *Balada de la concha y la pastora* es un buen ejemplo de ello. Tanto en el texto escrito como en el espectacular, el uso del monólogo como estrategia de acercamiento al receptor implica una clara ruptura de la cuarta pared. Fry respetó claramente lo indicado desde el texto e incluyó a dos actores más dentro del público para que propiciaran un debate hacia el final de la obra – haciendo aún más evidente la mezcla de niveles– e interrumpieran la acción un par de veces durante el desarrollo.

El objetivo de este juego era motivar al público real a que participe del diálogo y a los actores improvisar una serie de respuestas. Si bien tal situación no fue una constante a lo largo de la temporada, lo que sí se logró fue propiciar una sensación de invasión y hasta incomodidad en la audiencia que, de un momento a otro, se sintió expuesta al reconocerse como parte de la ficción. La forma en la que se teatraliza al público es ya un acierto desde la lectura, pero en el montaje se resalta gracias al uso del espacio escénico.

Así como en *Maribel dice los pises*, en esta obra se colocó al público de una forma casi envolvente para evocar la sensación de encontrarse en una plaza o un lugar público frente a un espectáculo itinerante. Pero, a diferencia del montaje de La Hoz, Fry lo que consigue con esta decisión es causar provocar que sea el espectador el que se sienta relativamente encerrado en la ficción y les ofrece libertad a los personajes para romper la cuarta pared e interactuar abiertamente con ellos. Será así como se hará mucho más evidente el uso del monólogo como estrategia de acercamiento al receptor. Nos enfrentaremos a los mismos tipos vistos en la lectura: monólogo lúdico, narrativo y literario. Javier Valdés en su rol de Presentador será dueño del *monólogo lúdico* porque buscará animar al público dramatizado constantemente. Mientras que los otros dos actores se harán cargo del *monólogo literario*, puesto que toda la metarrepresentación está en verso y plagada de imágenes. La suma de los dos tipos de monólogo creará la versión narrativa gracias al *narrador constructor* que se encuentra detrás.

A pesar de que en la lectura es evidente la configuración de personajes a través del discurso, no es posible recurrir solo a tal recurso en un montaje. Recordemos que la mayor parte del diálogo se da en verso, que, si bien puede sonar de forma más fluida en una puesta en escena, encierra

una serie de abstracciones y figuras literarias que no necesariamente logran construir oralmente lo que sí consiguen al ser leídas. Es decir, al leer *Balada de la concha y la pastora* como receptores podemos detenernos a procesar las imágenes que estamos recibiendo. No tenemos el mismo tiempo ni oportunidad de hacerlo en un montaje donde el tiempo corre sin asegurarse de que el mensaje haya quedado claro. Entonces, lo que propone Eliana Fry, apoyándose como directora en lo que le ofrece el discurso, será configurar a sus personajes en escena resaltando más las características que se describen desde los versos. Ludza en su rol de pastora será en extremo inocente, mientras que como la chupaculpas explotará su sensualidad y llegará a desnudarse en escena. El montaje recurrirá claramente a dejar en evidencia signos como vestuario, peinado y accesorios para poder plantear las transformaciones que se harán frente a los ojos del espectador.

Finalmente, la construcción del espacio y tiempo también se mantendrá en un nivel diegético en el montaje. Sabremos donde estamos gracias al discurso contextualizador del Presentador y a los versos de la concha y la pastora. A pesar de que Bushby en el texto da una breve descripción inicial de escenario, los parlamentos nos dan a entender que la espacialidad puede corresponder a cualquier lugar público. Pero lo que hace Fry en este montaje es priorizar la construcción del espacio psicológico. Para ello recurrirá a un constante juego de luces de distintos colores que no solo envuelven a los personajes sino también al público. Proponer un escenario circular fue un acierto para conseguir reproducir las diversas sensaciones y la evocación de la fantasía tan presente en la balada narrada. Además, Fry aprovecha uno de los pocos elementos de utilería mencionados desde el texto –la red– para, a partir de su uso, remarcar los cambios espaciales, recurso que también se ve en la lectura, pero que en el montaje cobra mayor relevancia gracias al juego de luces y a la presencia del público.

La forma en la que el montaje despliega las ERE está a merced de configurar el superobjetivo elegido por la directora. El montaje nos habla de cómo existen dos formas opuestas de entender la realidad y las relaciones humanas con todo lo que ello implica. Por ello, la dramatización del espectador será tan importante, puesto que la obra busca involucrar realmente al receptor para que sea parte de este debate, y abogue por una u otra de las formas opuestas que está mostrando. Todo lo propuesto por Bushby es aprovechado por la directora quien asegura que “la complejidad que propone el texto, no solo en su temática, me permite explorar estéticas alejadas del naturalismo para poner a prueba la atención del público, tentando su discrepancia” (2019).

De esta manera, al ver un montaje como el de *Balada de la concha y la pastora*, como público nos enfrentaremos a más de una representación y, a su vez, seremos parte del universo de lo evocado. El doble lugar de recepción en el que nos coloca como público permite que

reflexionemos en niveles diferentes sobre lo visto. La obra no busca dar una respuesta al debate entre los opuestos que se desprenden de la naturaleza humana. Por el contrario, busca que nos llenemos de preguntas al respecto y así seamos consciente de este fenómeno.

En síntesis, creemos que este montaje es un maravilloso ejemplo en el que se conjuga el uso de la metateatralidad y las ERE estudiadas para poder llegar al público. A pesar de no centrarse en un tema concreto, la universalidad de su discurso y la narratividad de su forma consiguen hacer pensar al receptor y le otorgan vigencia y relevancia a la puesta en escena.

\*\*\*

González Requena plantea que el espectáculo consiste en la puesta en relación de dos factores: una determinada actividad que se ofrece y un determinado sujeto que la contempla (1985, p. 4). Esta es la condición mínima para que exista teatro en su forma espectacular. Sin embargo, gracias a los cuatro ejemplos anteriores hemos podido observar que esta condición se sugiere claramente desde el texto mismo y los montajes no hacen más que confirmarlo al reproducir las estrategias de representación escénica propuestas por Bushby. A pesar de proponer dramaturgias complejas y de lenguaje enrevesado, es innegable la efectividad escénica que encierran y que llega al público en gran parte gracias al carácter narrativo latente también en el espectáculo.

## CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos realizado una mirada de lo general a lo particular. Desde el debate en torno al teatro y literatura, hasta el estudio de los montajes, pasando por las teorías de la narratología y un extenso análisis literario, ha sido posible concebir el producto final de este trabajo. Pese a que no se ha recurrido a todas las disciplinas con las que la dramaturgia elegida se puede analizar, en todo momento ha quedado clara la mirada interdisciplinaria necesaria abordarla.

La primera conclusión a la que podemos llegar es, como propone Ana Yukelson, que no debe existir confrontación entre los términos teatro y literatura, ni entre teatro y narrativa; solo hay continuidad:

la experiencia estética de la dramaturgia y de la narrativa no tiene por qué concebirse como dicotómicas, mejor sería comprenderlas como un devenir de los contextos de creación de estructuras, de formas que entran en territorios de ‘contagios’ (2010, p. 32)

Lo dicho puede comprobarse no solo en el estudio de la dramaturgia analizada, sino en la mirada que se le ha dado al teatro desde tiempos remotos. Aristóteles, en su momento, ya buscaba definir el género teatral en relación con el épico y de esa manera, sin separarse, ha seguido evolucionando hasta llegar a formas como las del teatro posdramático. El teatro latinoamericano es claro ejemplo de tales relaciones y la producción de Bushby ocupa un lugar especial.

Ya hemos mencionado las influencias que ha recibido el teatro en América Latina y de qué forma ha optado por utilizar los recursos heredados de la tradición occidental. Remberto Latorre plantea que

en el teatro iberoamericano, el personaje se suele dar como consecuencia de un medio geográfico y social determinado, más que como fuerza independiente y móvil capaz de arrastrar una acción [...] O es la expresión de la problemática de un hombre que habita un territorio determinado (2016, p. 496)

Coincidimos plenamente en su enunciado porque somos capaces de identificar tales características en un sinnúmero de obras latinoamericanas. Sin embargo, creemos que la producción de Alfredo Bushby da un paso al costado y busca, a partir de la metáfora y el relato, construir personajes y universos más universales que se relacionan con inquietudes de la naturaleza humana en sí, más que de un contexto político y social. Con ello no queremos afirmar que el

teatro estudiado se muestre como apolítico o ajeno a la problemática del país, todo lo contrario. Bushby logra reflejar, como defiende Ubilluz (2008, p. 7), el sentir popular a lo largo de toda su obra. No obstante, el tratamiento con el que aborda los temas dista de las formas teatrales típicas del teatro peruano de los últimos años. Esta particularidad, creemos, radica en el uso del lenguaje y el contagio de la narrativa que dota de complejidad a sus textos. Esto, bajo una lectura superficial, lleva al error de catalogar al autor como complicado e incluso absurdo –sin entender la magnitud de tal concepto– y, a pesar de que puede tender a ambos aspectos, en el fondo la dramaturgia de Bushby nos proporciona todas las herramientas esenciales para una representatividad completa.

Volviendo a la relación entre teatro y narración, nuestro trabajo nos lleva a proponer más conclusiones que el hecho de reconocer la unión entre estas manifestaciones. La propuesta de Szondi (2011) acerca del drama moderno es más que evidente y no solo a partir de la lectura de los textos que el autor propone en su estudio. Claramente existe una “contaminación” de la narrativa en el teatro que va creciendo progresivamente y encuentra uno de sus primeros puntos de evidente expresión en el teatro épico.

Esta relación posibilita que se estudie el teatro desde herramientas propuestas por la narratología, tal y como hemos hecho en páginas anteriores. Desde que los estudios narrativos incluyen la presencia del destinatario de sus textos, es mucho más viable parangonar los procesos del relato con los del teatro. Como propone Alejandro Finzi, “la ‘narración’ es el caudal y el curso de información contenida en una historia, que se expresa en temas, motivos, situaciones y supone un lector o espectador” (2010, p. 12). Esta acepción de “narración” es ubicable dentro del teatro; por eso, no resulta incoherente analizar los textos desde, por ejemplo, la mirada de Genette, quien nos habla del narratario. Hugo Carrasco dice que “toda narración (oral o escrita) requiere de alguien a quien dirigirse (un narratario). En una narración literaria (ficticia) ambos son criaturas ficticias y no pueden confundirse con sus equivalentes reales, virtuales o ideales” (1982, p. 15). Tal definición, llevada al teatro, abre la posibilidad de que el narratario del relato contenido en la obra pueda ubicarse en distintos niveles. En primer lugar, puede ser otro personaje presente en la obra quien es directo receptor de lo narrado o es víctima de la farsa creada gracias a la narración. En segundo lugar, el narratario puede también ser –y casi siempre lo es, a fin de cuentas– el espectador, sobre todo al estar dramatizado. Como bien plantea Carrasco, en ninguno de los casos se confunde con su equivalente real, virtual o ideal; sin embargo, estas equivalencias aportan a su configuración.

Por otro lado, si nos centramos en la figura del narrador, hemos visto que existe un fuerte debate sobre su presencia o no dentro del teatro. García Barrientos defiende la idea de que es imposible

una presencia en el teatro que enuncie toda la realidad y hable desde un aparente “yo”. Sin embargo, Abuín sostiene que hay diversas formas en las que puede existir el narrador en el teatro y hemos usado su clasificación como punto de partida para nuestra propuesta. Coincidimos con García Barrientos en que no existe una figura exactamente igual que la de la narrativa como voz demiúrgica dentro del teatro. No obstante, como plantea García Landa, “los matices y las variantes de la construcción y de la gestión de la enunciación son potencialmente infinitos” (2011, p. 14). Esto nos lleva a pensar que es posible identificar formas, modos y funciones de narrador que pueden compartirse entre personajes.

Todos estos debates nos llevan a concluir que es necesario desarrollar y continuar lo que García Barrientos inició en su propuesta de una dramaturgía –como analogía de la narratología– puesto que es de suma importancia crear ejes claros de análisis con los cuales medir los textos teatrales tanto en su forma escrita como espectacular. Esperamos que los temas concebidos en nuestro trabajo sirvan como aporte a esta disciplina. O, en su defecto, ayuden a promover la continuidad de su estudio.

Al centrarnos en la dramaturgia de Alfredo Bushby hemos comprobado la utilidad de las miradas narratológicas, así como los aportes hechos desde la dramaturgía. Clasificar las obras del autor supuso un reto, pues presentan tantos enfoques de análisis que, incluso solo considerando la narración, era viable proponer diversas posibilidades. Finalmente, se optó por dividir las obras en dos grandes categorías para evitar, de esta manera, omitir directamente la importancia de algunos de los matices presentes. Por ello, nos pareció importante remitirnos también a las influencias que se identifican en las obras de diversas vanguardias. Siempre desde la narratividad, ha sido posible encontrar en los textos del autor vestigios del teatro del absurdo, del teatro épico e, incluso, cierta tendencia a lo posdramático.

Sin embargo, no proponemos que el autor pertenezca o sea representante de alguna de estas tendencias teatrales. Incluso siendo conscientes de que el propio autor reconoce su inclinación y fascinación por Beckett, solo nos limitamos a identificar los puntos en común. Creemos firmemente que todo producto de teatro latinoamericano es propio en sus formas y solo se encuentra ligeramente emparentado con formas europeas. Es decir, el teatro de Latinoamérica, en general, y el de Bushby, en particular, reconocen el contacto de occidente; sin embargo, dicho contacto se refleja en una invención de sus formas y no en una réplica de los formatos.

Lo que sí afirmamos en nuestro estudio es la clara tendencia a la narratividad en la dramaturgia de Alfredo Bushby, la cual se relaciona con diversas motivaciones. Por un lado, el carácter épico de la fábula que el autor pretende presentar obliga al uso del recurso para poder sintetizar el universo evocado. Por otro lado, su cercanía a formas como el teatro del absurdo lo llevan a la

construcción de imágenes sucesivas que termina por construir un relato. Finalmente, apelar a la narración es pieza clave para crear *estrategias de representación escénica*.

Lo esencial que propone nuestro trabajo es, justamente, el desarrollo del concepto de *estrategias de representación escénica* (ERE). Para definirlo, partimos de la premisa de que es innegable la virtualidad que encierra todo texto y su capacidad de transducción escénica. A partir de esto y guiados por la segunda parte de nuestro trabajo, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

- Hasta el momento no se aclara el debate sobre el uso de los términos didascalía o acotación. Entendemos y aceptamos las diversas acepciones que se le dan, incluyendo la que Ubersfeld propone al igualar la didascalía con lo indicado desde el diálogo. Para nosotros, tal connotación del término “didascalía” correspondería a uno de los estadios en lo que podemos hallar las ERE.
- Nuestro objetivo no es crear un nuevo término para resolver el mencionado debate. Lo que pretendemos es identificar cuatro posibles formas en las que se manifiesta en relación con lo narrativo y, a su vez, mostrar cómo funcionan dentro del corpus estudiado.
- Existe una retroalimentación entre las ERE y el metateatro, ya que su presencia y la construcción de los niveles de realidad es posible gracias a los distintos usos que se les dan a las estrategias de representación escénica. Asimismo, cuando la metateatralidad se presenta como lo central de la obra, será este recurso el que ayudará en la construcción de las ERE, puesto que hemos comprobado que, normalmente, se recurre directamente al metateatro en sus diversas formas cuando hay menos narración.
- Uno de los resultados más evidentes de nuestro estudio es confirmar que a más narratividad menos necesidad de acotación escénica y viceversa. De esta manera, ha sido posible identificar obras del autor en las que la acotación escénica es casi inexistente –como en *Maribel dice los pieses*– y otras en las que el autor llega a tomarse licencias literarias al incluir didascalías –un ejemplo es *De ángeles y máscaras*– el primer caso se da cuando la narración es esencial, mientras que el segundo caso lo hemos visto en textos en que la narración tiende a ser accesorio.
- En contra de lo que se podría pensar, la narratividad otorga espectacularidad si es aplicada de forma oportuna. Incluso en textos concebidos como monólogos puramente narrativos ha sido posible hallar marcas de teatralidad que confirman que son obras de teatro narradas y no, como diría García Barrientos, relatos con cierto nivel de teatralidad.
- La primera ERE definida es *la presencia del narrador como eje central de la acción*. Gracias a la definición del narrador en el teatro propuesta por Abuín (1997a, p. 27) –en

especial la de narrador generador– hemos podido configurar los tipos de *narractor* presentes en la obra. De esta manera, proponemos cinco posibles formas en las que se manifiesta.

1. Narractor constructor: se hace presente sobre todo cuando se genera una historia marco que va a contener todas las demás realidades o cuando el personaje de forma consciente crea una farsa, una realidad a partir de la mentira.
2. Narractor comentarista de lo extradiegético: similar al mensaje griego, narra aquello que no vemos porque sucede fuera de la escena o fuera del tiempo del relato.
3. Narractor contextualizador: si bien su función parece similar a la anterior, el objetivo de este es claramente dar contexto a los hechos. Si bien suele tener como narratario a alguno de los otros personajes, notaremos que el narratario final es el público.
4. Narractor presentador acompañante: es aquel personaje que resalta la artificialidad de la escenificación con su discurso. Acompaña al receptor a lo largo de la obra y, por momentos, su configuración es muy cercana a la del narrador de la novela.
5. Narractor testigo: es aquel personaje que configura la acción a partir de compartir un relato de vida. Su uso es más común en unipersonales o grandes monólogos.

Las cinco formas sugieren espectacularidad, puesto que logran mantener el ritmo de la acción y evocar universos varios que pueden o no, representarse forma física en escena.

- La segunda ERE definida es el uso del *monólogo como estrategia de acercamiento al receptor*. Si bien suelen identificarse formas del monólogo que incluyen el soliloquio, al optar por darle cinco funciones diferentes estamos definiéndolo en función del objetivo más no de la forma.
  1. Monólogo constructor: este será el tipo de parlamento que normalmente acompaña al narractor constructor, porque tiene como objetivo sustentar un universo evocado a partir del relato. Sirve para acortar la distancia con el receptor porque hace posible que se involucre más en la trama.
  2. Monólogo narrativo: gracias a este monólogo es posible conocer historias que suceden de forma paralela a la acción presentada o que son complementarias. Tal información es tan útil para los personajes como para los receptores finales.
  3. Monólogo lúdico: es al que normalmente recurre el narractor presentador, pues se manifiesta en parlamentos *ad spectatores* que buscan crear una dinámica activa entre la escena y el público.
  4. Monólogo literario: son los parlamentos que están cargados de influencia literaria como la poesía o el análisis académico. Es quizá la forma que menos acerca al

receptor; sin embargo, tal como afirman García Berrio y Huerta Calvo, muchas veces el verso acerca más al discurso coloquial, lo que genera familiaridad con el auditorio.

5. Monólogo testimonial: es el que se encuentra en boca del narrador testigo. Expone claramente un relato de vida desde la experiencia personal y tiende a estar dirigido de forma exclusiva al público o a un narratario imaginario. Por su gran carga emotiva consideramos que al lograr empatía e identificación es el monólogo que más acerca al público.

Es importante recalcar que, a lo largo de nuestro análisis, ha sido posible identificar las mismas funciones en formas dialogadas y no solo en monólogos. La principal diferencia entre unas y otras radica en que la presencia narrativa disminuye sutilmente al darse este proceso en forma de coloquio.

- Como tercera ERE proponemos que en la dramaturgia estudiada se verá *la configuración de los personajes a través del discurso*. Se le da un peso importante a las ausencias presentes que son construidas de forma discursiva. A su vez, esto también se aplica a los personajes latentes y patentes. Lo aportado a través de la palabra es útil no solo para que el receptor comprenda cómo se configuran los personajes, también propone claras señas de cómo deben reflejarse estos en la escena.
- La cuarta ERE hace referencia a *la construcción diegética del espacio y el tiempo*. Al ser un teatro poco mimético en su propuesta escénica, la mayor cantidad de cronotopos se van a configurar a través de la palabra. En algunos casos, la acotación de escenario ofrecerá pocos datos para resolver dicho signo, pero se verán complementados en el discurso. Además, el carácter ritual inscrito en varias de sus obras sirve también para configurar un sentido espacio temporal útil para la escenificación.

En resumen, hemos podido concebir las cuatro formas de estrategias de representación escénica gracias al enfoque narrativo con el que se estudiaron los textos. Identificarlas no solo es útil para ser conscientes de la potencialidad escénica de la obra, sino que también ha servido para detectar que existe una clara consciencia de la representatividad por parte del autor lo que lo lleva a proponer opciones de montaje pensando en facilitarlas. Es decir, en más de una de sus obras la concepción desde el texto mismo tiene en consideración las dimensiones de una puesta en escena. Ejemplos de ello son los casos en los que Bushby propone desde el *dramatis personae* un doblete de actores o sugiere en la descripción de escena el juego con el espacio vacío. Si bien tales decisiones se justifican en la esencia misma de la obra, es evidente que se recurre más a estas mientras más espectacularidad pueda requerir el potencial montaje.

Además de lo mencionado, el análisis de las veintiún obras deja en evidencia que en la producción del autor hay una tendencia –sobre todo en sus últimos textos– a jugar más con el orden de las escenas y menos con el recurso del relato marco, lo que le resta un poco de narratividad a la obra. A pesar de esto, hay obras que son mejores ejemplos que otras de uso de las ERE y no necesariamente se desprende de ser todo o parte narración. Consideramos que los mejores ejemplos son *Por qué cojea Candy*, *Conrado y Lucrecia*, *Vergüenzas*, y *Lengua Larga*<sup>97</sup>. Con esto no estamos afirmando que los otros textos no presenten el uso de las ERE. No obstante, es importante decir que la obra que menos recurre a estas estrategias es *De ángeles y máscaras*.

A pesar de que el objetivo central de nuestro análisis sea el estudio formal de las obras y cómo se configuran las estrategias de representación escénica mencionadas, ha sido imposible dejar de lado el aspecto temático. Szondi reconoce la importancia de no romper la relación entre fondo y forma recurriendo a lo propuesto por Hegel:

En *La Ciencia de la lógica* se afirma: “las auténticas obras de arte son aquellas donde el contenido y forma se evidencian absolutamente como idénticos”. Siendo tal identidad de naturaleza dialéctica Hegel habla al renglón seguido de “la relación absoluta existente entre contenido y forma [...] la decantación mutua del uno en la otra, de modo que el contenido no es sino la decantación de la forma en contenido y la forma no es otra cosa que la decantación del contenido en forma”. A su vez, la identificación mutua entre forma y contenido aniquila la vieja contraposición entre lo intemporal y lo histórico, lo que comporta una historización del concepto de *forma* así como, en suma, una historización de la poética de los géneros. (2011, p. 68)

La dramaturgia de Bushby se caracteriza por no solamente mostrar una coherencia en los recursos usados, sino en los temas tratados. Ambos elementos se van a desarrollar a la par a lo largo de su producción teatral. Es decir, a mayor madurez identificada en los recursos formales usados por el autor, es posible hallar mayor desarrollo de los temas que le interesan. Hay tres claros ejes temáticos que sirven como motor de la acción a lo largo de sus obras: la venganza, la develación del misterio y la crítica a la religión. Todos ellos se verán acompañados por la construcción de la presencia femenina a través de una mirada que resalta su sexualidad.

La venganza y la develación de un misterio son temas que desde su esencia misma colaboran con la construcción narrativa de la historia, pues requieren del desarrollo de diversas situaciones

---

<sup>97</sup> Creemos importante resaltar que son cuatro de sus diez obras llevadas a escena, consideramos que esta coincidencia no es gratuita.

a través del tiempo y el espacio para existir. Por otro lado, la crítica a la religión es quizá el elemento que mejor refleja la conexión del autor con su propio contexto. Claramente usa su dramaturgia como plataforma desde la que emitir un discurso claro y conciso a partir de la metáfora de la religión. De esta manera, logrará criticar no solo a la Iglesia sino también a distintas figuras de poder, todas marcadas por la hipocresía o la falsa moral.

Finalmente, a pesar de no considerarlo directamente un eje temático, la presencia constante de la sexualidad femenina a lo largo de su obra es algo que no se puede ignorar. Casi la totalidad de los personajes femeninos del autor han sido contruidos desde su sexualidad, ya sea por abusar de ella o lo contrario. Veremos la mitad de estas manifestaciones inscritas en el discurso narrativo, mientras que será posible también enfrentarnos a tales construcciones de manera solo evocada en escena, con personajes casi etéreos como la Muchacha de *La casa de Yuosia* o Bruna en *Bahía Bruna*. Cualquiera sea la forma en la que se presente, es posible concluir que en todos los casos dichas presencias aportan a la construcción del relato que sirve como eje de la acción. Además, consideramos que el autor se mueve en el justo margen de esta representación. Es decir, si bien hará siempre referencia a este tema, en su transducción escénica se convierte en un signo sutil y acompañante del resto de la trama.

En síntesis, si bien el análisis se ha realizado a partir de la dramaturgia de un solo autor, creemos que es posible identificar las mismas estrategias en otras dramaturgias. Asimismo, consideremos un aporte importante identificar las ERE porque la consciencia de su existencia y posibles aplicaciones pueden promover su uso en futuras obras. De esta manera, se podría explotar más en la narrativa propia del teatro sin miedo a alejarse de lo espectacular.

## ANEXOS

### ANEXO 1: Transcripción de la entrevista a Alfredo Bushby realizada el 21 de marzo de 2020

**Rita Alvarez (RA):** ¿Cómo llegaste al teatro?

**Alfredo Bushby (AB):** En un momento empecé a leer a Shakespeare, Lope, Tirso. Leerlos. Entonces yo me empecé a interesar. En esa época tenía una enamorada y su mamá tenía una super biblioteca y tenía un montón de obras de Arthur Miller, de trágicos del siglo veinte y yo me ponía a leer. Y me acuerdo clarito, clarito, cómo, leyendo *Las Brujas de Salem*, yo he dicho “yo quiero hacer esto, esto es lo que quiero hacer”. Para mí el teatro era eso, era leerlo.

**RA:** Muy interesante lo que dices, sobre todo porque *Las Brujas de Salem* es uno de los textos más acotados que existen.

**AB:** Sí, después me dijeron que lo que dije era una blasfemia y que no lo repita, lo silencié. Pero ahora que estoy viejo lo puedo volver a decir. Sí, pues, el teatro me encanta y mis obras me gustaría que se lean. Si se montan es un plus, pero están ahí para ser leídas. No sé si eso sirva para algo, pero yo llegué por la literatura.

**RA:** Es que es eso, el teatro como literatura para ser leído. Y analizando a fondo tus obras, son un reto para la dirección. Sobre todo, en las que esperas que solo dos actores hagan de los mismos personajes en distintas edades, como *La casa de Yuosia*. Son textos riquísimos pero complejos.

**AB:** Yo una vez hice una lectura dramatizada de esa obra con tres actores, porque había una muchacha que hacía no recuerdo acá. Eran tres personas del público. El actor que hacía del de 51 años decía “esto necesita más actores”. Pero su enamorada le decía “se puede, se puede”. Se armó una discusión sobre eso. De que se puede, se puede; pero de que se pueda bien es otra cosa. [...] Además, ¿yo te conté la anécdota de *Historia de un gol peruano* con Peirano? Esto que dices de las acotaciones, no sé si has notado... porque yo empecé a aplicarlo, pero no sé si me resultó. Pero las primeras obras tienen un montón de acotaciones y cada vez hay menos porque yo recibí un gran golpe con *Historia de un gol peruano* y Peirano. Él decía “no esto, no”, al analizar la acción dramática... Yo me di cuenta de que era inútil... o no, irrelevante cuántas acotaciones pusiera porque luego venía un director y las quitaba todas e incluso lo hacía mejor. Por ejemplo, si te das cuenta en *Conrado y Lucrecia* solo dicen “se levanta”, “se va al baño”, punto. No dice nada más, o sea, esa es la que menos acotaciones he puesto. Ni pongo sonrío, se ríe, nada. Llega, entra, sale, punto. Se besan. Como yo les decía a mis estudiantes en

su momento, Shakespeare...Entra, sale y muere. De ahí casi no pasa, excepto *La Tempestad*. Entonces cada vez yo he ido disminuyendo.

**RA: Sí se nota y también me he dado cuenta de que has reemplazado esa necesidad de acotar durante la obra, con la acotación inicial. Con decir cómo es el espacio, etc.**

**AB:** Una introducción de tres líneas y lo demás que sea como Dios quiera.

**RA: ¿Qué tanta investigación hay detrás de tus obras antes de escribirlas? ¿investigas algo o te viene la inspiración? ¿cómo es tu proceso?**

**AB:** Depende de la obra. Sobre todo, obras que tratan temas históricos. Como la de San Francisco Solano que ahora se llama *De ángeles y máscaras*. En esa fue la super investigación al extremo, hasta me pedí de España todas las biografías que había de Solano, porque había muy poquito en internet. Eso es el extremo de la investigación. También he hecho para *La dama del laberinto*. Para *1975* bastante, pero mucho de lo que investigué al final no lo usé, pero sí investigué bastante. Y para esta que es todo en verso que se llama *Lengua Larga* leí sobre extirpaciones de idolatrías. Y también investigué para algunas otras. Sobre todo, obras históricas, pero la que más he leído fue la de Solano. Probablemente se me vaya alguna otra.

**RA: También para *El Joven Calvo***

**AB:** Mira, no. Para *El Joven Calvo* fue más sobre cosas que ya me sabía, no de investigación. Las repasé y las metí ahí. Pero de historia colonial no sabía mucho. De hecho, es el extremo de la no investigación. Usé cosas que ya sabía y lo escribe de corrido, no me tomé tanto tiempo como con otras.

**RA: Pero dime, cuando escribes una obra ¿parte de que en tu cabeza aparece la historia, o hay un tema que te interesa o llega la inspiración? ¿Cómo es ese inicio?**

**AB:** Es muy distinto para cada obra. Por ejemplo, ¿cómo se me ocurrió escribir sobre Francisco Solano? Porque cuando yo era chibolo colaboré en una miniserie de Santa Rosa de Lima y vi que había vivido al mismo tiempo que otro santo peruano que no era tan conocido. Este Solano me pareció un loco fascinante, y dije “algún día escribiré sobre esto”. Entonces, muchas décadas después empecé a investigar...

**RA: ¿Y era verdad que odiaba el teatro?**

**AB:** Era verdad. Y se metía a interrumpir funciones. O sea, eso de que se metía de incógnito y que a la mitad de la función mandaba todo al diablo, es verdad. Todo es verdad, salvo el orden

de acontecimientos. El salto al precipicio lo puse al inicio, pero se da a la mitad de su vida. Y busco que quede la duda de si es santo.

**RA: Viendo otros textos, por ejemplo, tienes otras obras como *Tenebrae* que surgen en un afán de hacer una reclamación y están muy ligadas a un contexto. ¿Cómo haces con estos textos? Porque para quienes te conocen se entiende diferente la obra que para algún desconocido.**

**AB:** Inicialmente no lo tenía muy planeado. En este libro que se va a publicar incluyo dos obras de denuncia – *Tenebrae* y *La Casa de Yuosia* – sobre temas que me han interesado durante el tiempo: la católica y el Sodalicio. Son temas bien cercanos en el tiempo. Obviamente les cambié nombre y les di giros. Pero procuré no hacerlo tan evidente, pero para quien conoce se da cuenta. Y esto, sin que sea planificado, es una crítica a los católicos de derecha y a los católicos de izquierda. O sea, todos son unos hipócritas. No lo planifiqué cuando lo pienso en retrospectiva, pero digo “los dos son católicos, uno los conservadores y otros de la teoría de la liberación”... Me he metido con dos instituciones bien católicas, pero sin planificarlo. Pero sí fue a propósito escribir sobre esto, sobre todo de la Católica, porque no lo soportaba, fue muy personal. Pero lo que quería hacer en los conversatorios de esa obra (*Tenebrae*) fue que pueda entenderse y disfrutarse aun cuando en cien años se ponga en Rumania. Que el factor humano predomine, a pesar de que hay un referente muy puntual y muy personal. No lo niego. Pero la idea es que se dé la trama de tal forma que perdure y lo pueda disfrutar o entender cualquiera en cualquier momento. Siempre fue la intención. Ahí no tuve que hacer mucha investigación porque conocía.

**RA: Y, a la hora de escribir o cuando después lees tu obra crees que tienes influencias claras o alguna tendencia que quieras mantener en tu teatro. Porque tú sabes que tu teatro, en comparación con el corpus dramático de tus contemporáneos, es la oveja negra... o la verde más bien. Porque todos son, no sé si llamarlo aristotélicos, pero con sus rupturas son más “digeribles”. Pero tu teatro es más de romper otras formas. ¿Hay un afán tuyo en escribir de esa manera? ¿Te gusta escribir así? Al analizar tus obras, en mis referentes está el teatro de lo absurdo, pero quiero saber qué tanta consciencia hay de tu parte.**

**AB:** Mira, es un poco contradictorio. Me es muy difícil escribir, por ejemplo, y nunca lo hecho, me sería difícil y lo he intentado, escribir una comedia clásica aristotélica. No puedo. No es que no me guste, no puedo. Entonces sí busco una ruptura... dar algo más, no ser lo de siempre. Dar un giro, algo más ya sea en la estructura, tema, lenguaje. Salirme siempre un poco más. No sé, con toda honestidad si sea un mecanismo de defensa, dado que no lo puedo hacer de una

forma, vaya por lo otro. [...] Fue saliendo así, me fue gustando a mí, a otros no. Unas pegaron, otras no pegaron. Pero sí es bien consciente tanto en el sentido de que quiero hacer una ruptura como que lo otro no lo puedo hacer.

**RA: De esta consciencia ¿coges herramientas claras o claves de otras tendencias o vanguardias? Yo sé que siempre los autores odian que los encasillen. Sobre todo, los latinoamericanos que son su propio concepto. Pero sabiendo que has leído tantas cosas. Y sé que, por ejemplo, con *El Joven Calvo* creo que rindes tributo a Godot... Hay consciencia de tomar herramientas de esta u otras vanguardias.**

**AB:** Dos cosas, primero en plano teórico general. Si a algunos latinoamericanos no le gustan que los encasillen es porque hay un fenómeno bien real y es que en el teatro latinoamericano mucho antes de los 50, que Brecht, ya hacían cosas que después el teatro del absurdo, Brecht, Artaud utilizaron. Por ejemplo, Brecht utilizaba lo que llamamos técnicas de distanciamiento y como la mayoría de teóricos lo recopilan. Le dan un nombre y un orden.

**RA: Como Esslin con el teatro del absurdo.**

**AB:** Claro, él le dio un orden y un nombre. Brecht lo hizo para sí mismo. Artaud lo hizo muy conscientemente. Entonces al darle nombre el orden toma más orden. En ese sentido, yo te diría que no siento yo que soy del absurdo, Brecht o de esto. Pero sí me ha ayudado muchísimo leer a estos autores porque te da una idea de lo que puedes hacer. Pero sí hay uno que, no se nota en las obras, pero yo digo “este es”... es Beckett. Y no con *Esperando a Godot*. Las otras obras de Beckett digo “así, así quiero hacerlo”. Te dice una palabra y te está diciendo cien mil. Por ahí me gusta Beckett, me gusta *Esperando a Godot*, pero no creo que de ahí haya influencia. Influencia de la idea de la condensación poética, un personaje te dice dos líneas y te dice un universo. Eso es a lo que me gustaría llegar. No sé si llego o en algunas líneas llegue, pero de eso hay bastante consciencia y eso es Beckett.

**RA: En relación con esto hay una constante, no en todas tus obras, pero en muchas, y es en cómo las estructuras. Como si fuera un rompecabezas y pones las piezas en un orden diferente. ¿Es a propósito? ¿lo escribes desde un inicio así? ¿cómo surge la forma de estructurar tus obras? Y ¿por qué?**

**AB:** Las primeras, a las que yo llamo las primeras *La dama del laberinto* y *Perro muerto*, porque la anterior es un poquito más clásica – *Las Tocadas* – que salió de un taller de dramaturgia ampliado para su publicación. Pero las que yo considero mis primeras obras, obras y, además, escritas en simultáneo, son *La dama del laberinto* y *Perro Muerto*. Ahí sí quería

hacer, en ese momento, porque así me gusta leer – no me gustan las obras de tiempo lineal – tanto en novelas como dramas, me gustan más esas y yo quiero escribir lo que me gusta.

**RA: ¿Y lo escribías de frente así?**

**AB:** De frente así, lo estructuraba así. No hacía la fábula y luego lo que sucedía en orden.

**RA: ¿Escaleteabas?**

**AB:** No mucho. Ahí también es muy diverso. En algunas mucho, en otras casi nada. Depende del estado de ánimo y lo que tenga en la mente. Hubo dos momentos en los cuales yo dije voy a romper. La primera fue *Conrado y Lucrecia*. Llegado un momento dije de repente no puedo escribir en línea, voy a escribir una obra que no solo sea lineal en el tiempo, sino que no pare. Yo no sé si es buena o mala, pero yo le tengo mucho aprecio porque me sirvió. El tiempo de los personajes es exactamente el mismo tiempo del público. Eso sí fue a propósito. El tema sí lo tenía pensado. En lugar de hacer *flashback* y eso, no, cinco que hablan y se acabó. No se levantan, solo para ir al baño un par de veces y ya. La otra donde yo quise hacer y no me salió y he vuelto a hacer eso es *Tenebrae*. No sé si tienes la última versión. Pero yo escribí una que tenía tres escenas en orden cronológico. Una con la prostituta. Una donde hay la confesión, casi un monólogo. Y otra donde se resuelve. Esta es la que más ha cambiado. La primera idea era la mitad del tiempo de la obra escena uno, una cuarta parte escena dos y otra cuarta parte escena tres. Que además estaba inspirado en *Oleanna* de David Mamet. La estructura, no el tema, está inspirada en esa obra. Yo quería imitarlo. Pero ¿qué pasaba?, la segunda escena, el monólogo del rector era un rollazo y decidí cambiarlo. Decidí partirlo y así lo mostré en una lectura. De ahí nuevamente hice un esfuerzo y dije “no”, yo quiero escribirla como estaba planificada y la volví a escribir y ahora está en tres escenas: una la mujer como prostituta, otra la mujer como ángel y otra la mujer como realmente es.

**RA: O sea, ¿lineal?**

**AB:** Sí, lineal. Una misma noche. Como la versión original, pero decidí picar la escena larga.

**RA: En tus otras obras que pasan cosas parecidas, por ejemplo, en *Solanum Trifidae*, ¿la escribiste así o en un orden y luego lo cambiaste?**

**AB:** No, la escribí en otro orden, no en el que se publicó. Para la publicación decidí darle ese orden y de ahí no la volví a ver más porque no me gustaba.

**RA: ¿Siempre has escrito teatro? Aparte de poesía, ¿has escrito narrativa?**

**AB:** Mira, he escrito algunos textos que luego, la mayoría, se han vuelto obras de teatro. Por ejemplo, la obra *Vergüenzas*. Mis cuentos son de los años 80. Ahorita te digo que *Solanum Trifidae*, era un cuento. *Vergüenzas* era un cuento. ¿Cuál otra? Bueno escribí algunos cuentos. Poesía escribo, pero es mala, yo no se la he enseñado a nadie. ¿Cómo sabes que he escrito poesía?

**RA:** Porque tú me dijiste. Además, tu teatro es muy poético.

**AB:** Me han dicho eso. Hay obras como *Balada de la concha y la pastora*, que son églogas. En la de Solano también. He escrito poesía y cuentos, pero en los ochenta. A mis veintitantos años. Después de comenzar a escribir teatro no he escrito otro género, solo ensayo o investigación. Pero no he escrito más narrativa o poesía, salvo para incluirla en obras de teatro. He hecho narrativa para obras de teatro y poesía para obras de teatro

**RA:** Ok, y, así como hemos hablado de tus referentes teatrales importantes – Beckett, etc. – ¿narradores importantes que hayas leído?

**AB:** Kafka el primero. Sobre todo *El castillo*, aunque me encanta todas, pero *El castillo* me dejó huevón. En algún momento Joyce, aunque ahora reniego. Pero en su momento lo estudié mucho, incluso dicté un seminario en la Católica. Pero ahora me parece un huevón, viéndolo en retrospectiva. Es más alarde que otra cosa. Hay una frase con la que yo me identifico que dice “Joyce malogró a toda una generación” porque todos querían imitarlo. Es más, *Historia de un gol peruano* está escrita bajo la influencia de *Ulises*, por eso no se entiende ni mierda. Esta obra es un intento de ser joyciano en un momento de fascinación por él. Luego, no te voy a decir María Vargas Llosa, pero sí voy a ser muy puntual con *Conversación en la catedral*. Y *La casa verde*. Estas son sí tremendamente. En esto de partir los tiempos y eso...

**RA:** Los anacronismos tan presentes en Vargas Llosa.

**AB:** Exactamente, sobre todo en esas dos obras muy bien hecho. Primero la que más me influyó *La casa verde*, porque además yo leí un ensayo sobre la casa verde llamado *Historia secreta de una novela*. Ese ensayo influyó más. Esas dos obras a mí me marcaron muchísimo. Me siguen marcando. Cuando pueda las releo. Lo último que leí fue *La fiesta del Chivo*, no porque sea malo, sino porque ya no es tan bueno. No quiero estar comparándolo. Entonces, yo te diría, influencias narrativas: Kafka, Joyce – de quien ahora reniego – y esas dos obras de Vargas Llosa. Borges también.

**RA:** Y dime ¿tú eres consciente de la narratividad que atraviesa la mayoría de tus textos?

**AB:** Sí, sí... además mucha gente me lo ha dicho. Bueno, no mucha, pero algunas personas me lo han dicho. Quien más me lo ha dicho ha sido Coco Chiarella. Por un lado, empezaba su discurso cuando me hablaba de esto diciéndome que no puedo ser tan narrativo, esto es teatro, pero terminaba diciéndome “qué bacán, qué poético”, etc. Me decía “muchacha palabra”. Fui consciente, traté de hacerlo, pero luego dije “no pues yo así escribo. Así me gusta, tengo algo que decir” A alguna gente le gusta y eso basta para que yo lo siga haciendo. Lo demás sería forzar algo que no sería mío. Yo no tengo ninguna formación teatral.

**RA:** **Ahora sí la tienes porque has llevado un curso de dirección.**

**AB:** Mucho después, cincuentón, cuando ya había escrito casi todo lo que he escrito. Al principio me llamaron la atención y me decían que eso no era teatro. Intenté forzarlo, pero no me salía y ahora no me importa si es literatura. Es lo que hay.

**RA:** **Otra pregunta, en tu obra hay infinidad de temas, pero hay temas recurrentes. Por ejemplo, la venganza, sea cual sea el tipo. También hay constante en develar un misterio, medio policial, un tenor de ese tipo. Luego, hay una crítica a la religión, casi siempre con el catolicismo, pero en general. Puede darse en relación a la devoción, las sectas, etc. Y, además, hay una sexualización femenina muy fuerte en casi todas tus obras. ¿Eres consciente de estos temas?**

**AB:** En retrospectiva, de todas ellas. En el momento de escribir no. A mí el género que más me gusta por excelencia es el policial. Y, como habrás visto, las dos primeras – *La dama del laberinto* y *Perro Muerto* – las dos terminan a lo Agatha Christie, están todos reunidos y empieza a explicar cuál fue el asunto. Esas escenas finales fueron muy conscientes de ser a lo Agatha Christie, no en el tema claro, en la forma de coger un poco de acá y otro de acá y sale el misterio. Eso fue muy consciente. *Conrado y Lucrecio* quizá es la más policial de todas porque sala un misterio y una prueba.

**RA:** **Pero está en todas. En *El Joven Calvo* hay un misterio, en *Maribel dice los pieses*, En *Dominante de si bemol*, *Nuestra Señora de los Desmadres...***

**AB:** Sí, esa última puedes juntarla con lo que te dije tipo Agatha Christie con la escena final.

**RA:** **En casi todas hay, en *Por qué cojea Candy* no hay un misterio, pero sí una confesión. Y bueno... en *Simposio...* está es una de las obras más raras que tienes.**

**AB:** Yo le tengo mucho cariño, pero a mucha gente no le gusta.

**RA: No he dicho que no me gusta, sí me gusta, me parece muy bacán la forma en la que configuras este gran personaje ausente que es el edificio.**

**AB:** Que es el purgatorio con sus pisos y todo. Está escrito en tercetos en alguna parte.

**RA: No lo había pensado. Es una obra compleja y es parte de tu “multiverso” porque sale lo de la concha y la pastora.**

**AB:** Que también está en *Lengua Larga*.

**RA: En Bahía Bruna también hay un misterio. Esa es una obra que me encanta. En casi todas las demás ahí, pero en Una canción para Mirella no tanto.**

**AB:** Bueno, pero vamos a decir que toda obra, sobre todo de estructura aristotélica, plantean la develación de un misterio, es algo natural. Pero, además, hay muchas obras en las que lo he hecho a consciencia. Me encanta el género, sea asesinato o misterio, acopio de prueba y nudo final donde todo calza.

**RA: Pero, además, tienes muchos personajes a los que construyes obsesionados con saber algo, que quizá el público ya conoce.**

**AB:** Sí, en la mayoría de los casos no son policiales porque aparecen policías sino por esa obsesión por algo y que no va a parar hasta descubrirlo.

**RA: Y dime ¿el tema de la venganza es consciente?**

**AB:** También, porque es, aunque parezca lo más frívolo, la forma más fácil de hacer drama. Porque todo el mundo se puede identificar con la venganza y además la venganza crea una intención clarísima en quien va a tomar represalias. Y te lo diré abiertamente, yo hace mucho tiempo, en el 2000, conocí a un pata que escribió un libro sobre la venganza en el teatro en general y empieza con los griegos y pasa por todos. Yo un capítulo de él lo traduje y lo usaba siempre para mis clases de Shakespeare, porque habla de varios tipos de venganza. Yo ya tenía el tema de la venganza, pero eso me confirmó que es la forma, disculpa de nuevo la frivolidad, de cautivar a un público y darle motivación a un personaje. Porque dime, ¿quién no se ha querido vengar alguna vez? Es un sentimiento muy universal. Muchas obras son de venganza.

**RA: Entonces con este tema de la venganza ¿se podría decir que hay una metodología dramática detrás en la que dices tengo este objetivo?**

**AB:** Más que metodología yo lo llamaría un tema que ya me interesaba, sobre el cual leí y me confirmó porque me interesaba tanto.

**RA: ¿Y sobre el tema de la crítica a la religión, a la devoción, al congregarse gente...?**

**AB:** A engañar gente... como hablamos antes los católicos de derecha o de izquierda. Pero no es solo en eso. En las dos primeras obras está la creencia en algo: en fantasmas, en mendicantes. Mira estas tres obras: *La dama del laberinto*, *Perro Muerto* y *Nuestra Señora de los Desmadres*. Las tres son básicamente creencias populares mágicas: los mendicantes, la que hace milagros, que resultan ser fraudes. Todo es mentira. En *Bahía Bruna* no, ahí queda un poco la duda de si hay algo sobre natural.

**RA: De hecho, ahí es al revés, a partir de lo real quiero alimentar la fantasía adrede para darle pan al pueblo.**

**AB:** Pero en las tres anteriores es clara crítica a las creencias populares, la santona, las sectas. En los otros son los católicos. En la de Solano, yo no quería dejarlo malo, quería mostrar sus obras y él que sea un ser humano tirando para bueno, solo que medio loquito.

**RA: Por otro lado, ¿el tema de la sexualidad femenina? Creo que el ochenta por ciento de tus personajes femeninos están sexualizados o erotizados de alguna manera.**

**AB:** Sí, mira... es un tema que me llama la atención, para qué digo que no. Me gusta mucho la idea de la sexualidad tanto en su total apertura como en su total represión. Y algo de lo que me he dado cuenta y que no ha sido consciente es que muchas, yo diría ochenta por ciento de mis obras incluyen o relaciones sexuales o referencias a relaciones sexuales al aire libre. Que no es mi costumbre, pero como que yo tengo esa fijación.

**RA: Pero, aparte de las relaciones sexuales, hay una cuestión con los personajes femeninos con su construcción desde su sexualidad. Desde, como tú mismo dice, exaltarla o reprimirla. Incluso desde la acotación inicial indicas cosas de su vestimenta que aluden a su sexualidad. No sé si eso sea también consciente.**

**AB:** Sí, obviamente es muy consciente.

**RA: Incluso, en la *Balada*, yo noto que el personaje de Lajos acotas que debe parecer que está desnudo, pero ella sí queda desnuda.**

**AB:** Eso es más que nada por la historia misma, porque la ropa se le ha deshecho y al convertir de nuevo sale desnudo. Es más, por como lo escribe la historia.

**RA: Claro, pero es interesante, de cara a la estrategia de representación escénica, como es que tienes más cuidado en cubrir a tus personajes masculinos que los femeninos.**

**AB:** Ah, sí. Tal vez, y eso es prejuicio o gusto inclinación, es porque el cuerpo masculino no es...

**RA:** **Es más chocante en desnudo, es más grotesco.**

**AB:** En cambio un desnudo femenino es más suave, es menos ofensivo, menos violento, porque no hay algo que ataque. En el desnudo masculino hay un arma, algo que cuelga. El desnudo masculino a mí me choca. En mi caso esa es la razón, no es por pudor, es porque choca y creo que el femenino no choca. Claro que hablo desde la perspectiva de un hombre. Y a la mujer, la intento mostrarla como es, no como debe ser, al menos desde mi perspectiva.

**RA:** **Y ¿hay temas así que no te gustan o que no te atreverías a tocar? Es decir, temas que uno diría “una obra de Alfredo nunca va a hablar de eso”.**

**AB:** No creo que haya tal cosa como que no me atreva, pero que no me guste... te lo digo con toda honestidad. Actualmente, desde hace unos cinco años, no escribo ni voy a cualquier tipo de obra que hable de género o memoria. Ya no lo aguanto, sé que me he perdido cosas extraordinarias, pero ya no aguanto.

**RA:** **Y dime, así como identificas etapas dentro de la dramaturgia peruana, ¿en ti sientes que pasa lo mismo? ¿hay etapas en ti producción?**

**AB:** No lo he pensado con detenimiento, pero después de *Historia de un gol peruano* hubo un giro, como que no sabía de qué escribir. Después de eso me dije “¿ahora qué hago?” y fue cuando decidí escribir una obra sin tanto saltos temporales y eso y escribí *Conrado y Lucrecia*. Después de eso no sabría decirte. Tal vez de ahí te vas hasta el libro que publique en 2013.

**RA:** **Y que dijiste que no ibas a volver a escribir más teatro.**

**AB:** Si, y recuperé *La concha y la pastora*, y recuperé algunas ideas que tenía. Surgió lo de la católica, y *Una canción para Mirella* fue un pedido de Isola que nunca se montó. Y *Vergüenzas* sale de un concurso de la Casa de la Creatividad y ese cuento que tenía lo volví monólogo. Ganó, pero no se llevó a escena al final y por eso decidí alargarla y meterle música. Quizá esa sea una tercera etapa, después de la producción del libro. Pero nunca me he puesto a pensar, pero de repente hay.

**RA:** **Volviendo al tema de los discursos de los que hablamos antes de que hoy se tocan tanto como género, terrorismo... ¿tú sí consideras el teatro como una plataforma para un discurso político? ¿lo piensas así y lo usas así?**

**AB:** Generalmente indirectamente. Con dos obras – *La casa de Yuosia* y *Tenebrae* – sí es directa la denuncia. Es clarísimo. En otros casos yo lo tengo claro, pero es más sutil en la obra. Antes había más sutileza a la hora de emitir esos discursos.

**RA:** Yo nunca olvidaré tu gran frase “quiero que quede la duda” cuando te pregunté por tus finales abiertos.

**AB:** Eso es más bacán y me gusta mucho. Me gustan las obras en las que te preguntas ¿qué pasó acá? ¿A, B o C? Es un gusto personal. Los finales abiertos son un recurso consciente. Y tengo unas obras que tienen más finales abiertos que otras.

**RA:** Y dime, cuando tú escribes tus obras ¿las concibes en tu mente como una representación?

**AB:** Es bien distinto, como con la investigación. En algunos casos hay una imagen bien clara. Incluso qué actor o actriz podría hacerlo, así no lo vayan a hacer. Me ayuda saber que fulano es la imagen de tal personaje y a veces me lo imagino en el escenario. Y a veces nada que ver. A veces hay obras que en escenas me imagino eso y en otras no. No hay un factor. Pero lo que me ayuda mucho es pensar qué actor o qué actriz interpretaría y en qué local. Los laboratorios y las lecturas dramáticas me han ayudado un montón en esto.

**RA:** Cambiando de tema, dime, ¿cuál es tu relación con tus personajes?

**AB:** Es muy amplia. A ver... generalmente con los personajes me identifico de alguna forma...

**RA:** ¿Y hay algún personaje tuyo que te cae mal?

**AB:** Creo que no. Déjame pensarlo porque son un montón, pero creo que no, porque siempre trato de darle un poco de alma y humanidad hasta al más malo. Que me caiga mal en el sentido que lo juzgue, no. Que me caiga mal en el sentido de que no quiera ser su amigo, sí, varios. Por ejemplo, el protagonista de *Solanum Trifidae*.

**RA:** Y eso que ese es el personaje más real de toda la obra, porque no termina de quedar claro qué pasa con los otros y más cuando se visten de mujer.

**AB:** Debo reconocer que eso lo hice para ahorrar actores. Debieron ser mujeres. Si volviera a escribir la obra acotaría que sean otras mujeres quienes hagan esa parte. Porque ahí pensé a nivel producción cuando la escribí, que se inflaría el presupuesto con tres actrices más.

**RA:** Y así con esta gran variedad de temas que tú tienes, ¿crees que el público está preparado para entender/disfrutar/recibir todos tus textos?

**AB:** Algunos. Alguna gente. Ya me he acostumbrado a que alguna gente le encanta, otra regular y a otros no les gusta. Así es la vida. Y yo escribo lo que me sale y me da gusto que haya un grupo de gente a la cual sí le gusta. En su momento, chibolo yo, no me gustaba que haya un grupo de gente a la que no le gustará, pero ya me acostumbré. No voy a caer en quedar bien con todos.

**RA:** Pero a diferencia de otros textos de tu generación que pueden gustar o no gustar, que son, como decíamos hace un rato, menos “oveja verde” y pueden asegurar, por ejemplo, un montaje con más público. ¿Tú sigues considerando que tu dramaturgia es más “under”, “off”, más rara? No sé, menos comercial.

**AB:** Tal vez, pero yo creo que hay por ahí más “under” que yo. Yo soy parte de un grupo de “ovejas verdes” no sola LA oveja verde. Y puede haber muchísimos más que justo no conocemos por eso.

**RA:** Y volviendo un poco al tema anterior del público y de la recepción ¿cuál crees que es la relación que debe haber entre el receptor y el emisor del mensaje mientras este se da?

**AB:** Qué difícil. No me he puesto a pensar en eso. Obviamente la relación que debe haber es la básica en que los dos están entrando a un juego en el que te hago creer que la historia real y tú crees lo que está pasando. Aparte de las dos obras de denuncia donde espero que la gente salga realmente indignada, no sabría decirte.

**RA:** No solo me refiero a eso, me refiero también a la participación que tiene el público dentro de... Incluso pasivamente. Obras donde el público tiene un rol.

**AB:** Más allá de personajes que interactúan, salen del público... Sí creo que hay ese afán, que no solo está en mis obras, de darle un papel al público. Como en *Quíntuples*.

**RA:** Claro... y en tu caso, si te das cuenta, el público tiende a tener un rol importante, por ejemplo, con los monólogos.

**AB:** Claro... y en el caso de Solano es un público ficticio del siglo XVI, así el público se convierte en un personaje más. En el caso de *Balada de la concha y la pastora* gente que paso por la calle y vio un espectáculo, etc. En algunas obras se crea un público. A ver, *Por qué cojea Candy*, *Vergüenzas*, *Una canción para Mirella*... En un grupo de obras hay una creación de personajes nuevos con el público y en algunos esto es obvio y necesario.

**RA:** Y ¿qué poder encuentras en un monólogo? ¿qué tanta consciencia hay de tu parte al escribir tus monólogos?

**AB:** Hay muchos que son dirigidos al público. Pero volviendo al tema de que hay muchos finales en los que viene un investigador y le pone el fin a todo, también hay la idea del mensajero de la tragedia griega que llega al final y se manda un rollazo y todo se narra y se resuelve. He sido muy consciente de eso en *Dominante de sí bemol*.

**RA:** Una pregunta más para acabar, ¿cómo trabajas el tratamiento del lenguaje a lo largo de tus obras? Porque tienes lenguaje poético, musical, jergas, coloquialismos, etc.

**AB:** Sí es bien consciente en dos cosas. Primero en el ritmo, longitud de la frase, cortes, etc. Sin que sea tan brutalmente pensando, sí quiero que fluya. Por ejemplo, por eso para *Conrado* y *Lucrecio* y otros, yo contrataba a chicos para leerlo y ver el ritmo. Sí quiero que sea bien musical. Te hablo hace un rato de la influencia de Beckett. Él tiene eso, es muy preciso. Yo trato de acercarme lo más posible en eso. Si también hay una búsqueda de no caer en lugares comunes y buscar, no para cada frase, en algunas frases nuevos giros para las palabras. Sí trato de alternar lo que siempre se dijo así, que se diga asá. Una búsqueda de una nueva metáfora, etc. Sí es consciente.

**ANEXO 2: Entrevista a Carlos Lara, asistente de dirección del montaje *Maribel dice los pieses*, realizada el 7 de julio de 2020**

**Rita Alvarez (RA): ¿Qué te llevó a montar su obra?**

**Carlos Lara (CL):** Alfredo Bushby llegó a mí a través de una profesora de universidad, quién me proporcionó *Cuerpos callosos* una antología de obras de Bushby, ahí conocí *Maribel dice los pieses* y me atrapó. Lo que me llevó a montarla fueron dos cosas específicas: la primera es la forma en la que está contada, con este juego de turnos que tienen los personajes para poder comunicarse, me pareció interesante y me llevó a preguntarme cómo llevar ese juego escrito a escena. Lo segundo fue la carga simbólica que tiene todo el texto, sobre todo en el personaje de Maribel, tiene todas las condiciones de vulnerabilidad social, es mujer, pobre, sin estudios y de piel cobriza. Para mí es el símbolo más fuerte que tiene el texto y bueno es en el cual gira toda la obra.

**RA: ¿Qué tanto peso sientes que tuvieron las acotaciones de cara a tu propuesta de montaje?**

**CL:** *Maribel* es una obra que tiene poquísimas acotaciones, pero considero que la primera acotación que tiene la obra es la que mayor peso tuvo para el montaje, porque nos describe un espacio específico, pero también nos dice cómo se tiene que sentir ese espacio, una especie de encierro y espera. Esto me ayudó para configurar de manera espacial la escenografía y otorgarle la sensación que nos dice la acotación.

**RA: ¿Consideras que te alejaste en algún modo de algo indicado en el texto?**

**CL:** Hubo un punto que no fue necesariamente alejado del texto, pero para el personaje de los Pérez, que son estos seres que vienen a cobrar venganza por Maribel, hicimos que no se sintieran desde afuera como propone el texto, sino que el sonido provenga del público, así que hicimos que el público de alguna manera asuma el papel de los Pérez, considero que ese fue el cambio que le dimos a lo que el texto proponía.

**RA: ¿Sientes que el texto dejó vacíos que debiste resolver solo?**

**CL:** El único vacío que sentí en el texto fue el motivo concreto de por qué están estos tres personajes encerrados ahí sin poder salir y por qué Gutiérrez, que de alguna manera es el vínculo entre los tres, los tiene ahí juntos y no separados, si son tan distintos entre sí.

**RA: ¿Qué fue lo más sencillo y lo más complicado de llevar a escena ese texto?**

**CL:** Considero que no hubo nada sencillo, pero lo que pudimos llevar más rápido a escena fue toda la carga simbólica, tanto el espacio en sí con la escenografía y, por otro lado, mostrar a los personajes con las claras diferencias socioculturales que tienen. Lo más complicado fue lograr el juego de turnos, que sea algo orgánico entre los actores y que sea entendible para el público,

creo que ese punto fue algo dentro del montaje que faltó seguir explorando y hacerlo más propio para que sea reconocido por el público.

**RA: ¿Qué tan importante fue el papel del público en la construcción del montaje?**

**CL:** Para este montaje el público fue totalmente clave, ya que fue utilizado para dos cosas: la primera fue que con el público delimitamos el espacio donde se iba a desarrollar la obra. Eran, por así verlo, como las paredes de esta habitación donde se encontraban estos personajes, pero mucho más interesante, porque estas paredes estaban llenas de ojos y así lográbamos este sentir de vigilancia hacia los personajes. Lo segundo fue que el público se transformaba en los Pérez, en esta turba que venía a vengar a Maribel, pero fue interesante, porque pusimos entre el público a personas que golpearan el suelo para ser la turba que viene y en dos funciones el público se contagió de ello y se convirtieron realmente en los Pérez.

**RA: Gracias, Carlos. ¿Hay algo más del proceso creativo que involucre el paso del texto escrito al texto espectacular que desees compartir?**

**CL:** Algo que me pareció muy divertido y trabajoso fue el juego que tiene el texto y el dinamismo cuando se lee, esto fue interesante llevar a escena pues si bien logramos que a nivel de palabra esté el juego de a, b y c, teníamos que lograr que este juego sea atractivo a nivel físico para que el público también entendiera que existía un turno para cada uno, entonces decidimos jugar con las sillas y la organización y reorganización de sillas para marcar un nuevo comienzo de turnos, este juego nos ayudó también para que al final cuando ya estos seres en cautiverio despiertan y se rebelan contra su carcelero y rompen completamente el orden establecido hacen lo mismo con las sillas y ya los vemos en distintos niveles y formas, arriba de ellas, en círculos, me pareció que, a nivel visual, reforzaba la idea de ruptura total con el orden que había en el inicio.

**ANEXO 3: Palabras de Luis Peirano en la presentación del libro *La dama del laberinto. Perro muerto. Historia de un gol peruano* - 25 de agosto del 2003 Lima – Perú**

Quiero empezar agradeciendo a Alfredo Bushby por su interés en que fuese presentador de su libro que contiene tres de sus mejores obras de teatro. Si bien conozco especialmente *Historia de un gol peruano*, debo decir que la obra de Bushby me interesó en realidad desde hace mucho tiempo, cuando algún amigo me alcanzó *La dama del laberinto* que, si no me equivoco, tenía un título diferente y que aludía directamente a la historia de una casa limeña donde penaban almas errantes. Menciono este texto para hacer hincapié en la dimensión clásica presente en el teatro de Alfredo Bushby desde sus inicios, y que se reafirma en su obra siguiente, sin por esto dejar de lado una búsqueda incesante de formas de expresión nuevas e igualmente teatrales. La formación clásica de Bushby marca su escritura teatral desde sus inicios y se habrá de mantener a lo largo de su obra. Sin embargo, y a la vez, su vocación de ruptura, de búsqueda de formas y estructuras diferentes, será su marca definitiva.

En este sentido, su tercera obra, *Historia de un gol peruano*, pareciera escrita por otra persona si no reparásemos en su cuidado por una clara definición de las situaciones teatrales, su preocupación por el diálogo y su perseverancia en formas de poesía teatral articuladas en la construcción del verso de formato clásico, que ya exhibe en sus obras anteriores. *Historia de un gol peruano* mantiene las cualidades que Bushby mostró desde un principio, pero las incorpora en una estructura y en una forma teatrales absolutamente desafiantes.

Recuerdo mi primer encuentro con este desafío hace un par de años cuando fui encargado por el IPAE (Instituto Peruano de Administración de Empresas) de organizar el jurado de un premio en el concurso de obras de teatro, que convocó con motivo del CADE de ese año. Leer el texto - que luego sabríamos que era de Bushby como ganador del primer premio- resultó para cada uno de los miembros del jurado -Ricardo Blume, Alicia Saco, Ruth Escudero y yo- una verdadera experiencia.

Entiendo que esta experiencia se ha repetido a lo largo de los últimos meses con cada uno de los colegas de teatro que ha intentado acercarse al texto. No es un texto fácil, sin duda. Por el contrario, es un texto preñado de vivencias y de situaciones convergentes que hacen de momento, de cada cuarto y cada tiempo (que es como Bushby divide esta obra) un verdadero mapa, pleno de encrucijadas y sorpresas para quien intente recorrer los caminos que ofrece.

Hace más de un año que empecé a trabajar en este texto y aquí tienen ustedes a cuatro actores que pueden dar fe de este derrotero, especialmente, Rolando Reaño y Aristóteles Picho, que estuvieron desde el principio y fueron conmigo descubridores paulatinos de la enorme intimidad, ternura y compromiso que brota del texto a partir de un hecho concreto, absolutamente público e histórico: un partido de fútbol en el que se decide la clasificación del

Perú al mundial de México 70.

Imposible dar cuenta de la enorme gama de vivencias que se tejen desde la mente de un niño de once años que amanece un domingo de 1969 con la ilusión de ganar un partido, sin por esto olvidar tampoco el peso de la culpa, en su pubertad más extrema, el dolor y el luto por la pérdida del padre, la confrontación con sus compañeros y profesores del colegio, la admiración y deseo por su joven madre, así como las diferentes dimensiones de la mujer que se le aparecen a través de ella. Imposible un canto a la vida sin tener en cuenta a la muerte, que está tan presente en la obra de Bushby. La presencia de la muerte es tan fuerte, hay que reconocerlo, como su entusiasmo y afán por superarla a como dé lugar.

*Historia de un gol peruano* es, de alguna manera, una breve historia de buena parte de los habitantes de este país. No me atrevo a decir de todos, porque nuestro país es demasiado complejo como para una sola metáfora teatral, por rica que ésta sea. Pero sí es la historia de un gran segmento urbano de este nuestro país adolescente que intenta, a propósito de un triunfo deportivo, resolver buena parte de los traumas que configuran su personalidad.

Incluso para aquellos más ajenos al fútbol y al conocimiento especializado del auténtico aficionado, el triunfo en este partido de fútbol nos compromete a cada uno en cuanto poseedores de una vivencia comunitaria, no necesariamente nacionalista ni, menos, patrioter. Sin proponérselo, el protagonista contagia su afecto, su voluntad e inteligencia en el esfuerzo común por triunfar.

Alfredo Bushby es un futbolero, jugador desde niño, amante de las tribunas y cronista deportivo en el diario *El Comercio*. Lo hemos comprobado a lo largo de los ensayos. Pero con su obra ha logrado seducir a todos aquellos, seamos o no futboleros, que tengamos filiación con el alma colectiva de nuestro país para provocar en nuestro interior el deseo de ganar, de ser mejores, de triunfar, mezclando el ansia de superación con la borrachera del fanático extremo, sin por esto perderse en la gratuidad o el sinsentido. La obra es una invitación, aparentemente brusca e infantil, a sumarse al propósito de ganar. Una demanda por el compromiso con el triunfo. Pero es, sobre todo, una propuesta meditada, inteligente y sentida de que el triunfo verdadero pasa, necesariamente, por la superación de nuestros traumas infantiles, de pubertad y de adolescencia. Tal vez, por eso, Bushby ha escogido que este niño de once años, tan feliz como infeliz, tan sostenido como abandonado, tan solitario como acompañado por una estructura familiar, escolar y religiosa muy segura, sea representado por tres actores adultos, comprometidos cada uno especialmente con una de las tres dimensiones que afectan su comportamiento integral: el empuje imbatible del futbolero, la ponderación de la norma y el sometimiento a las leyes tanto humanas como sobrenaturales, y la vigencia del instinto humano más elemental expresado en una rica variedad de somnolencia, pulsión sexual y resignación involuntaria. Tal vez, por eso, Bushby escogió que el testimonio de este pobre niño con tres nombres tan grandes -Knox,

Dámaso, Mannie- nos conduzca por el mundo de lo irreal, lo absolutamente ficticio, por esa dimensión no natural tan rica, plena y libre que las artes ofrecen a los creadores.

Tal vez, por eso, Alfredo Bushby les ha pedido a estos tres actores que representen no solamente las tres dimensiones de este personaje principal, sino también a cada uno de los personajes que interactúan con él. Tal vez, por eso, finalmente, Alfredo Bushby haya resumido en una sola figura de mujer el papel que, al decir de José Adolph en una reciente entrevista, nos interesan de manera singular en nuestra historia: la madre que nos dio la oportunidad de nacer, la mujer que puede darnos placer y sentido creativo a nuestra vida, y la muerte que es la que nos lleva a la tumba.

**ANEXO 4: El país protagonista, la escritura teatral y la trampa del *off side* (palabras en la presentación del libro *La dama del laberinto. Perro muerto. Historia de un gol peruano*) por Carmela Zanelli - 25 de agosto del 2003 Lima – Perú**

El libro que nos convoca reúne tres obras teatrales, pergeñadas por su autor en el transcurso de los últimos años, las tres vienen amparadas, además, por importantes premios. Es un reto para mí -Insisto- comentar un libro como este, opera prima de excelente factura, un libro múltiple donde asoman variadas y definidas voces. Esto lo hace aún más difícil, acostumbrada a identificar conciencias unitarias en el hilo narrativo o en la subjetividad poética. En la escritura teatral estos hilos de sentido se multiplican, el autor dramático se esconde, se dibuja y desdibuja a través de las varias conciencias de sus distintos personajes. De hecho, dominada mi aproximación a la literatura por una dosis innegable de platonismo filosófico, impongo en mi lectura o busco (sería más exacto) una vocación de unidad a las piezas que componen este libro. Hay -creo firmemente- a pesar de las tramas diferentes y personajes variados un mismo mecanismo que alimenta la escritura creativa de su autor.

Pero antes de intentar proponer esa interpretación, no deja de sorprenderme la economía de recursos del lenguaje teatral y su manejo eficaz de la potencialidad del espectáculo y de la puesta misma. Es evidente que el dramaturgo es un hábil creador de ilusiones, nos da los elementos indispensables y precisos para posibilitar un tiempo, un espacio y un conjunto de vidas que se entrecruzan con la nuestra, en nuestra calidad de espectadores, en busca de goce y liberación estética. De ese modo, un decorado mínimo, tal como únicamente una silla, es capaz de construir espacios múltiples y variados tiempos. En *Historia de un gol peruano*, se lee en las indicaciones del Escenario lo siguiente: "El escenario está completamente vacío salvo por una silla que estará en todos los cuartos y con la que los personajes interactuarán de distintas maneras" (205). En *Perro muerto*, uno podría sospechar de que el título apunta a una solemne metáfora o incluso a un dicho popular en nuestro país; ahora bien, sin necesariamente dejar de ser esas cosas, se advierte la necesaria concreción del mismo título al leer la descripción del lugar de la representación: "El escenario está totalmente cubierto por basura. Hay varios montículos de desperdicios de donde los actores recogen los distintos elementos que necesitan para la representación y donde se sentarán o recostarán. Lo que más debe destacar entre la basura es la presencia de un perro muerto" (115; mis subrayados). En el caso de *La dama del laberinto*, se opta por un escenario, aparentemente más elaborado, pero no se confundan, porque la "amplia y lujosa sala característica de los inicios del siglo XIX en Lima" debe -como se indica a continuación- "lo suficientemente abierto para representar, sin cambio de decoración,

otros lugares: una calle, un café-teatro, un estudio, una cancha de fútbol, un sótano, etc.". Incluso debe haber, "una pequeña puerta en el piso, cubierta por una alfombra" (11).

Sin duda, se trata de mundos en constante ebullición donde tiempos, momentos y espacios son determinados a partir de un limitado conjunto de elementos. Lo mismo ocurre con los personajes y sus conciencias. En *La dama del laberinto*, hay siete personajes, mejor dicho, actores. Se indica, por ejemplo, que el número seis hace de "Cirilo, Guardia, Curioso 1, Futbolista peruano, Superior 1, Viajero". Otros tantos roles cumple el actor número siete. En *Historia de un gol peruano*, hay cuatro actores y cuatro personajes, de los cuales tres, -Dámaso, Knox y Mannie- corresponden a personalidades infantiles que, en realidad, corresponden a un solo personaje a través de distintas etapas de vida. Sorprende, entonces, de qué manera -a través de indicaciones que desconoceríamos como espectadores- se construye prolijamente un mundo de luz y de sombras, listo y pleno para comenzar a vivir en los diálogos de los personajes.

Advierto un mecanismo constante, una suerte de poética escrituraria, que alimenta la estructuración de las tres obras. En cada una de ellas se parte de una anécdota más o menos reconocible, -la célebre Casa Matusita y la publicitada aventura de Humberto Vélchez Vera en su teatral ingreso al célebre inmueble encantado en el caso de la primera pieza- que sirve de excusa para tramar por encima una historia coral en la que los individuos y sus vivencias reflejan una visión del Perú, a través de la historia de la casa, matizado con lecturas más o menos reconocibles, citas y guiños curiosos. En *Perro muerto*, me animo a pensar, desde las pautas de la literatura del absurdo, cómo se construyen los grupos humanos, las sociedades secretas, incluso los grupos subversivos. El perro muerto, que habita la basura recuerda a aquellos canes sacrificados por Sendero Luminoso, incapaces en esos años de entender la insania de un grupo capaz de hacer tales cosas. La obra me recuerda lo absurdo de la pertenencia, tal como se ilustra en el célebre cuento "La insignia" de Julio Ramón Ribeyro.

El partido final para lograr la clasificación al Mundial de México 70, el recordado partido de vuelta, en la Bombonera argentina, donde llegamos a celebrar un necesitado empate como victoria con los goles de Oswaldo "Cachito" Ramírez sería, sin duda, la anécdota de *Historia de un gol peruano*.

En *La dama del laberinto*, que en una versión anterior se llamaba *La casa de las ánimas*, un personaje, sin duda, crucial es la propia casa: "Ay, Gabriel ya no podemos / vernos más a la carrera. / Esta casa nos escucha, / tiene ojos y cien lenguas" le dice Hortensia a su amante (15-16; mis subrayados). Sorprendidos por la llegada imprevista de Baltasar, marido de Hortensia, la trampilla se convierte en escondite del atribulado amante. "De misterios y pasillos / la casa toda está infecta; / sólo ésta he descubierto, / pero bóvedas secretas / laten tras muros y suelos /

de esta casa, por docenas" le advierte Hortensia" (19). Antes, ante la irrupción inesperada de uno de los criados, Gabriel se había ocultado, reveladoramente, bajo las faldas de la sorprendida Hortensia. Esta es la primera y más antigua historia de las muchas que alberga la misteriosa casa, la que se convierte en escena de "Oigan las generaciones y el entremés de Ángel Bustos", obra teatral de Rómulo Roca, lejano descendiente de los protagonistas de este complicado triángulo de amor, traición y lealtades. No es casual que la actriz que representa a la criolla Hortensia Melgar de la Roca sea también la narradora de las otras historias y se convierta así en una suerte de personaje-autor que abre las distintas llaves de los distintos espacios en los que la casa de los Roca se va transformando. La casa es la propia mujer, en cuyas entrañas se esconden no solo oscuros pasadizos, anhelados tesoros, fortunas impensables sino también historias secretas, amantes escondidos tras sayas, mantos y miriñaques. Hacia fuera la casa representa al país; el anónimo y lúcido comentarista de la contracarátula señala algo que, sin duda, comparto: advierte que "todos conviven y deambulan en un Perú imaginario pero abrumadoramente real": "Es que en este país la gente no cree ni en su madre" dice uno de los personajes tratando de explicar la extraña presencia de ánimas y desaparecidos en la reciente construcción que ocupa el terreno de la antigua casa familiar. Hortensia, la "dama del laberinto", es la propia casa y la casa no es otra cosa que el Perú. Hortensia le reclama noticias al esposo: "Y tú no me dices nada; / dime, por lo que más quieras, / si es verdad o acaso engaño / lo que Lima hoy cuchichea" (38). Baltasar le responde: "Dime cuánto te he pedido que en las plazas no te envuelvas. Son rumores, nada más; no merecen nuestras penas" (38). Pero, en realidad, Hortensia y luego lo que queda de ella, es decir, la casa, descrita además como una mujer, como una pasión obsesionada que hay que saciar para los miembros contemporáneos de la familia Roca, Rómulo y Richard, padre e hijo: "Yo me inclino a pensar que los Roca" -advierte el personaje de la parasicóloga- "sin saber ni entender por qué, sintieron una extraña atracción por la casa, por poseerla, por penetrarla, ¿no?" (72). La obra transcurre en un movimiento constante entre el drama colonial y el contemporáneo. Al regresar al pasado, Baltasar sospecha una traición que se manifiesta en la casa, la casa que es Hortensia y el país a la vez: "¿A que debo la visita / de don Gabriel a esta honesta / aunque ya roída casa?" (78; mis subrayados). La casa está roída por las ratas y también por los vientos de independencia, siendo Baltasar, como español, fiel al bando realista:

Piedra firme sobre piedra

sudorosos, levantamos

una casa en esta tierra

.....

sin más fronteras

que nosotros, que tu amor,

.....

Pero ratas se metieron

a la casa y la madera

de columnas carcomieron,

cuando andábamos de fiesta.

.....

La casa nos traicionó, (84-5)

Pero es Gabriel, el amante, quien conoce la verdadera dimensión de Hortensia; ella no es solo la casa y el país sino la Patria. Su vida resume las aspiraciones de una comunidad en proceso de constituirse y se convierte en un secreto cifrado de las tramas del futuro:

Baltasar vio más que tú

.....

pues, Hortensia, yo te amaba

.....

Tú vivías por la patria.

.....

Tu espíritu quedará

animando esta vivienda,

por los siglos, hasta que uno

reconozca en ti a la gema

que de una patria preciosa

puso la piedra primera. (89)

Otro elemento constante, que asoma en esta escritura sobre el Perú, es el fútbol. De más está decir que el deporte y sobre todo el fútbol, oímos cada día, es un excelente reflejo, un síntoma de la situación del país. No es una casualidad que Rómulo, el primero de los descendientes en querer recuperar la misteriosa casa, quien fracasa en su intento por recuperar sus escondidos tesoros, se suicide justo tras el partido cuando la selección peruana perdió la clasificación al Mundial de Alemania en 1974: "¡Hasta que se mató! Se suicidó" -nos dice Karina, la hija bailarina- "Me acuerdo clarito. Fue cuando el Perú perdió un partido de fútbol. Lo tengo aquí". "¿Se mató por el fútbol? ¿Por un partido?" -inquiere el personaje de la Narradora. Karina aclara: "Claro que él ya estaba mal; el partido fue -cómo decirte- el iceberg nada más. Clarito lo tengo. Fue cuando eliminaron al Perú del mundial de Alemania" (22).

Ahora bien, podría parecer que *Historia de un gol peruano* es una obra únicamente sobre fútbol, esta vez el marco es el partido decisivo que Perú necesitaba empatar en la Argentina para llegar a México 70. En este caso, la anécdota de la trama es, como ya se ha dicho, el partido final para lograr la clasificación al Mundial de México 70, el recordado partido de vuelta, en la Bombonera argentina, donde llegamos a celebrar un necesitado empate como victoria con los goles de Oswaldo "Cachito" Ramírez.

Pero aquí el fútbol es la excusa para entrever la relación de una anónima mujer con tres niños, sus niños, o entre ellos mismos o al interior de una única personalidad escindida en tres. Hay un entierro, un padre ausente, el temor a ser juzgado si no se muestran determinados sentimientos ante la muerte, pasaje que recuerda al Camus, de *El extranjero*: "Nunca quisiste. No querías llorar tampoco. ¿Acaso crees que, si no vas a los entierros o no lloras, no sientes las cosas? ¿Acaso iba a resucitar si te vestías de negro como todos?" (214). En estos muchachos hay una fe obsesiva, todo vale o debe hacerlo con tal de conseguir que Perú clasifique: "Pero que animal ni qué ocho cuartos. El partido es allá. ¿Acaso se juega acá? Qué animal. Nadie entiende eso. ¿No es cierto, Dámaso?" señala Mannie. O "Ya deja de estar inventando seres imaginarios., Knox. Si en verdad quieres ayudar, puedes rezar; eso sí es una ayuda directa, concreta y oportuna", apunta Dámaso (217). Y Mannie otra vez: "Aunque sea dos, dos a uno, uno a cero. Por favor, virgencita, aunque sea que empatemos, pero que clasifiquemos para México... De repente, los argentinos también rezan y Dios para no pelearse con nadie, hace que sea empate. Para compensar, ¿no? Tres a cero, virgencita, tres a cero. Tres. Tres" (218). Ahora pediríamos algo distinto, quizás que no nos goleen ya que últimamente "jugamos como nunca, y perdemos como siempre". El conflicto superficial consiste en que la madre obliga a uno de ellos a ir a un entrenamiento en el colegio el mismo día y hora del partido: "Mamá, por favor, ¿puedo faltar a los entrenamientos de hoy día?", ruega Dámaso. "Mamá, hoy día juega Perú con Argentina, y van a transmitir el partido en vivo y en directo por la televisión. Es el último partido y es la

primera vez que vamos a poder verlo así... Es que con un empate, clasificamos" -insiste Dámaso. La desesperación de los muchachos es agobiante, porque se tiene la profunda y secreta certeza de que lograr un determinado resultado y clasificar es sinónimo de cambio y de mejora. Los chicos ven una repetición del partido negándose a comentar un resultado, que sería adverso, para poder transformarlo mediante sus anhelos y cambiar así al Perú: "¿Pero por qué no jugó Gallardo?" -se lamenta Mannie- "No me has contestado. Lesionado y todo era mejor que ese Cachito Ramírez. Lo siento. Una lástima, campeón. Pero, en realidad, ¿sabes lo que necesita el Perú, lo que necesitamos con urgencia en este pueblo de mierda? ¿Sabes qué nos hace falta para ser un país de verdad?". "¿Amor?" -replica pronto Dámaso. "Punteros izquierdos, campeón" - responde Mannie. "Mucho armador de lujo, mucho habilidoso, mucho toquecito disforzado, pero cuando se trata de meter fuerza, velocidad, huevos, nos corremos, nos voltean la torta. Somos muy pasivos; mira, no más, lo que está pasando en el país y no hacemos nada" (272). Aquello que anhelan, es enfrentar no solo la realidad de un resultado futbolístico adverso, sino un secreto inconfesable. El padre no ha muerto en un accidente: "¡Ni hablar! ¡Ni hablar! Tirarme a un carro. El solo. Como a mi papá. Un borracho. Yo no me tiro. Pero" -dice Knox. "Mi papá también se tiró" -aclarar Mannie. "Por fin, Knox. Por fin" -interrumpe Dámaso. "¿No es cierto, Dámaso? No lo atropellaron. Solito se tiró" -sanciona Mannie.

En suma, es un libro magnífico, que incorpora hondas reflexiones sobre el Perú de ayer, válidas para nuestro país de hoy, pero no quiero dejar de señalar que hay algunas aseveraciones con las que definitivamente discrepo. El amigo de la madre, el detestado Victorino, el hombre que los chicos creen, ha suplantado al padre muerto advierte: "Ya vas a ver cuando seas grande, campeón; tienes que tenerles paciencia, sobre todo, cuando te dicen que en cinco minutitos están listas. Dicen eso y ahí te jodiste" (267). O peor aún, "Te dicen cinco minutitos y mejor consígúete un par de Selecciones para leer. Y no te hablo de cuando se quieren poner realistas y te dicen un cuarto de hora, un cuartito de hora; te recontrajodiste ahí, porque eso significa algo así como en cualquier momento entre una hora y la eternidad" (267). La segunda es un tanto más estereotípica. La madre no le permite perder el entrenamiento y Knox reacciona con gran dosis de frustración: "¡Imbécil! Soy un imbécil. Qué sabe ella de fútbol. Mentir, mentir; es lo único que queda. Es mujer. Qué va a entender. Ni un off side" (227). Más adelante, se insiste en la misma indiferencia de la madre frente a la pasión futbolística de sus hijos: "¿Acaso a ella le importa? Qué le importa a ella el fútbol. Cree que es un juego, no más. Mi mamá. Ni entiende qué es un off side. Toda la vida le tengo que explicar que es un off side" (266). Como amiga, como lectora, no puedo, entonces permitir que me hagas, Alfredo, la trampa del *off side*.

## ANEXO 5: Imágenes de los montajes estudiados

- a) Montaje de *Por qué cojea Candy* dirigido por Marco Otoy (2013)



*Claudia Tasso, Pedro Schmitt y Sheillah Gutiérrez*

b) Montaje de *Vergüenzas: Cajamarca, 1953* dirigido por Alfredo Bushby (2017)



*Foto de ensayo*



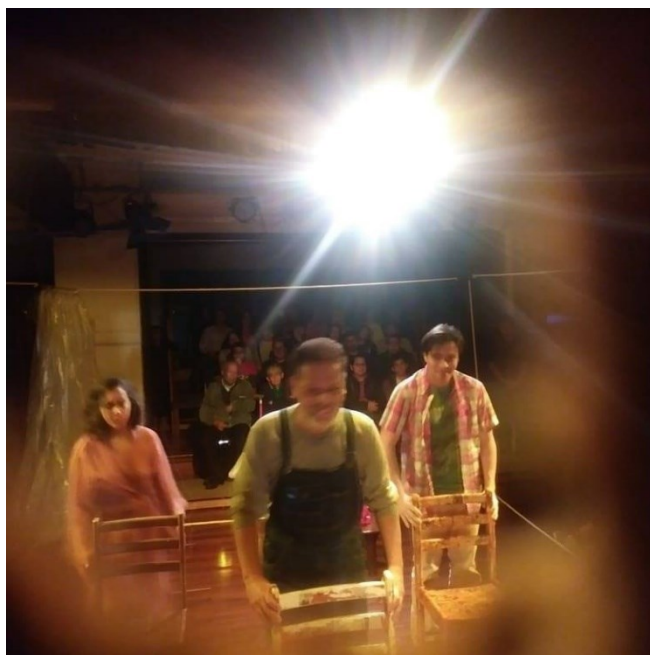
*Magali Luque y Daniela Rodríguez León*



c) Montaje *Maribel dice los pieses* dirigido por Diego la Hoz (2018)



*Katerina D'Onofrio, Jorge Black y Paco Caparó*



*Foto de función de la segunda temporada (Eliana Fry, Paco Caparó,  
Karlos López)*

d) Montaje *Balada de la concha y la pastora* dirigido por Eliana Fry (2019)



*Javier Valdés, María del Carmen Sirvas y Esteban Philipps*

## BIBLIOGRAFÍA

- Abel, Lionel (1963). *Metatheatre: A new view of dramatic form*, Nueva York, EE. UU.: Hill and Wang.
- Abuín González, Anxo (1993). “Drama, estilo y narración. Notas sobre las acotaciones escénicas”. *Hispánica*, XX(11), 191-204
- Abuín González, Anxo (1996). “Juego, distancia y público: sobre el concepto de metateatro”, En Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza (eds.) *Paisaje, juego y multilingüismo. Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Santiago de Compostela.
- Abuín González, Anxo (1997a). *El narrador en el teatro: La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Abuín González, Anxo (1997b). “¿Un discurso sin sujeto? Enunciación dramática y autor implícito”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 6, 25-38.
- Abuín González, Anxo (2016). “Historia oral, memoria colectiva y comunidad en el teatro del mundo: el caso del teatro Verbatim”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25, 273-296.
- Acedo Alonso, Noemí (2017). “El género testimonio en Latinoamérica: aproximaciones críticas en busca de su definición, genealogía y taxonomía”. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, (64), 39-69.
- Alonso de Santos, José Luis (2002). “La estructura dramática”. *Las Puertas del Drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro. El texto teatral: estructura y representación*, primavera (10), 4-9.
- Álvarez García, María Azucena (2010). “El monólogo teatral”. *La Ratonera: Revista asturiana de teatro*, 29, 121-123.
- Araya, Fernando (2018, 26 de mayo). “El soñador soñado: de recurso literario a principio antrópico”. *Cultura*. Recuperado de <https://wsimag.com/es/cultura/38596-el-sonador-sonado>
- Aristóteles (2007). *Poética*, Trad. de Alicia Villar Lecumberri. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Arlt, Roberto (1998). “Saverio, el cruel”. En *Saverio, el cruel: La isla desierta*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Bajtín, Mijail (1975). *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid, España: Taurus.
- Balta Campbell, Aída (2001). *Historia general del Teatro en el Perú*. Lima, Perú: Universidad de San Martín de Porres.
- Barthes, Roland (1964). *Ensayos críticos* (Trad. Carlos Pujol). Buenos Aires, Argentina: Seix Barral.

- Barthes, Roland (1972). *Análisis estructural del relato* (2ª ed.). Buenos Aires, Argentina: Tiempo Contemporáneo. (Texto original publicado en 1966)
- Barthes, Roland (1993). *La aventura semiológica* (2º ed., Trad. Ramón Alcalde). Barcelona, España: Paidós.
- Barthes, Roland (1994). *El susurro del lenguaje* (2º ed., Trad. C. Fernández Medrano). Barcelona, España: Paidós.
- Bennett, Michael Y. (2011). *Reassessing the Theatre of the absurd. Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*. Nueva York, EE. UU.: Palgrave Macmillan.
- Benveniste, Émile (1999). *Problemas de la lingüística general II* (15ª ed. en español). México D. F., México: Siglo XXI. (Texto original publicado en 1974)
- Benjamin, Walter (1975). *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid, España: Taurus.
- Benjamin, Walter (1991). *El narrador*. (Trad. Roberto Blatt) Madrid, España: Taurus. (Texto original publicado en 1936)
- Berenguer, Ángel (2002). “Sobre el texto dramático y su representación escénica”. *Las Puertas del Drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro. El texto teatral: estructura y representación*, primavera (10), 10-19.
- Bernárdez, Asunción (2000). “Recepción teatral: ¿A la búsqueda de un público imposible?”. En A. Sánchez Trigueros et al. (eds.) *Miradas y voces de fin de siglo. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, vol. 1* (pp. 229-234). Granada, España: AES/Grupo Editorial Universitario.
- Beverley, John (1987). “Anatomía del testimonio”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13(25), 7-16.
- Blanco, Desiderio y Bueno, Raúl (1980). *Metodología del análisis semiótico*. Lima: Universidad de Lima.
- Bobes Naves, María del Carmen (1985). “Lengua y literatura en el texto dramático y en el texto narrativo”. *Bulletin Hispanique*, 87(3-4), 305-355.
- Bobes Naves, María del Carmen (1998). “El discurso de la obra dramática: diálogo, acotaciones y didascalías”. En *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada* (pp. 812-820). Madrid, España: CSIC.
- Bobes Naves, María del Carmen (2004). “Teatro y semiología”. *Arbor*, 117 (699-700), pp. 497-508.
- Bobes Naves, María del Carmen (2006). “El proceso de transducción escénica”. *Dialogía: Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, (1), 35-54.
- Booth, Wayne C. (1978). *La retórica de la ficción*. (Trad. Gubern Garriga-Nogués). Barcelona: A. Bosch.
- Booth, Wayne C. (1983). *The Rhetoric of Fiction* (2ª ed.). Chicago: The University of Chicago.
- Brecht, Bertolt (1972). *La política en el teatro* (trad. Norberto Silvestre Paz). Buenos Aires, Argentina: Alfa Argentina.
- Brook, Peter (1977). *The Empty Space*. Harmondsworth: Penguin Books.

- Buenaventura, Enrique (1988). *Notas sobre dramaturgia*. Buenos Aires, Argentina: Asociación Argentina de Actores: Teatro Experimental de Cali (Colombia).
- Bushby, Alfredo (2010). *Solanum Trifidæ*. Lima, Perú: Teatro Bellavista Editores.
- Bushby, Alfredo (2011). *Románticos y Posmodernos*, Lima, Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Bushby, Alfredo (2013). *Cuerpos Callosos*, Lima, Perú: Códice.
- Carrasco, Hugo (1982). "Introducción al estudio del narratario". *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 8, 15-22.
- Carrasco, Iván (1981). "Análisis de la narración literaria según Gérard Genette". *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 7, 8-15. Recuperado de [www.humanidades.uach.cl/documentos\\_linguisticos/document.php?id=228](http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=228)
- Chesney-Lawrence, Luis (2009). "Las vanguardias en el teatro latinoamericano desde la mitad de siglo XX". *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, 23, 377-409.
- Cornago, Óscar (2000). *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*. Madrid, España: Visor.
- Cornago, Óscar (2006). "Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea". *Iberoamericana*, 6(21), 71-90.
- Cueto Pérez, Magdalena (1986). "La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral". *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, (36), 243-256.
- De Marinis, Marco (1987). "La investigación empírica del espectador: hacia una socio-semiótica de la recepción teatral". *Semiosis*, (19), 139-153.
- De Toro, Fernando (1987). "Texto, texto dramático y texto espectacular". *Semiosis*, (19), 101-128.
- De Toro, Fernando (2014). *Semiótica del Teatro: del texto a la puesta en escena*, México D.F., México: PasodeGato.
- De Vicente Hernando, César (2017). "Teatro crítico latinoamericano. Elementos teóricos para desarrollar un campo de investigación". *Revista de la Academia*, 24, 25-70. <https://doi.org/10.25074/0196318.0.53>
- Dragún, Osvaldo (1980). "Nuevos rumbos en el teatro latinoamericano". *Latin American Theatre Review*, 3(13), 11-16.
- Dragún, Osvaldo (1982). *Historias para ser contadas*. Ottawa, Canadá: Girol.
- Dubatti, Jorge (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México D. F., México: Libros de Godot.
- Esslin, Martin (1964). *Teatro de lo absurdo*, Barcelona, España: Seix Barral.
- Fischer-Lichte, Erika (2015): "La teatrología como ciencia del hecho escénico". *Investigación Teatral: Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, 5(7-8), 8-32.

- Finzi, Alejandro (2010). "Conversación sobre las narrativas del teatro". *Cuadernos de Picadero*, 5(19), 11-16.
- Foucault, Michel (1975). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (Trad. Aurelio Garzón del Camino). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- García Barrientos, José Luis (1985). "Punto de vista y teatralidad (El ejemplo de Buero Vallejo)". En M. A. Garrido Gallardo (ed.). *Teoría semiótica: Lenguajes y textos hispánicos* (pp. 627-635). Madrid, España: CSIC.
- García Barrientos, José Luis (1988). "Identificación y distancia: notas sobre la recepción teatral". *Investigaciones semióticas II: lo cotidiano y lo real*, 2, 181-196.
- García Barrientos, José Luis (1991). "Teatro, drama, texto dramático, obra dramática (Un deslinde epistemológico)". en *Revista de Literatura*, 53(106), 371-390.
- García Barrientos, José Luis (1992). "Problemas teóricos de la focalización narrativa (Para una teoría «general» de la focalización)". *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (3), 33-52.
- García Barrientos, José Luis (2004). "Teatro y narratividad". *Arbor*, 177, (699-700), 509-524.
- García Barrientos, José Luis (2007a). "La 'narraturgia' a debate (Teatro mexicano actual)". En M. Genoud de Fourcade y G. Granata de Egües (eds.), *Unidad y multiplicidad: Tramas del hispanismo actual. VIII Congreso Argentino de Hispanistas* (pp. 199-204). Mendoza, Argentina: Zeta Editores.
- García Barrientos, José Luis (2007b). "La dramaturgia en la teoría del teatro". En M. V. Utrera y M. Romero Luque (eds.), *Estudios literarios in honorem Esteban Torre* (pp. 485-492). Sevilla, España: Publius.
- García Barrientos, José Luis (2009). "Acotación y didascalía: Un deslinde para la dramaturgia actual en español". En J. Álvarez Barrientos *et al.* (coords.) *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo* (pp. 1125-1139). Madrid, España: CSIC.
- García Barrientos, José Luis (2016). "La triple vida del texto dramático". *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, 15(65), 89-93.
- García Barrientos, José Luis (2017a). *Principios de dramaturgia. Drama y tiempo*, Ciudad de México: Artezblai.
- García Barrientos, José Luis (2017b). *Cómo se analiza una obra de teatro*, Madrid: Síntesis.
- García Bedoya, Carlos (2002). "Reseña Antología general del teatro peruano". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28(55), 269-272.
- García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. (1992). *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid, España: Cátedra.
- García Landa, José Ángel (1989). "Los conceptos básicos de la narratología". Recuperado de <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.2097015>
- García Landa, José Ángel (2011). "El autor implícito y el narrador no fiable- según nuestro punto de vista". Recuperado de <https://ssrn.com/abstract=1926133>
- García, Luis Ignacio (2012). "Brecht y América Latina: modelos de refuncionalización". *A Contracorriente*, 9(2), 65-100.

- Garrido Domínguez, Antonio (2019). “La narratología posclásica y la secularización del texto narrativo”. En L. Albuquerque-García *et al.* (ed.), *Vir bonus dicendi peritus: homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo*. Madrid, España: CSIC.
- Genette, Gérard (1972a). “El discurso del relato”. En *Figures III*. (pp. 65-224). París, Francia: Éditions du Seuil.
- Genette, Gérard (1972b). “Fronteras del relato” (pp. 193-208). R. Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato* Buenos Aires, Argentina: Tiempo Contemporáneo.
- Goffman, Erving (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Argentina: Amarrortu.
- Gómez Ruiz, María Soledad (2018). “Elementos narrativos del texto dramático”. *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 36, 253-265.
- González Requena, Jesús (1985). “Introducción a una teoría del espectáculo”. *Telos*, (4), 35- 44.
- Grotowski, Jerzy (2004). *Hacia un teatro pobre*. México D. F., México: Siglo XXI.
- Guardo Muñoz, Gina (2014). “El espacio escénico: desde las primeras civilizaciones hasta el siglo XVII”. *Méthodos*, 11, 61-74.
- Gutiérrez Flórez, Fabián (1989). “Aspectos del análisis semiótico teatral”. *Castilla: Estudios de Literatura*, (14), 75-92.
- Gutiérrez Flórez, Fabián (1990). “El espacio y el tiempo teatrales: propuesta de acercamiento semiótico”. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (1), 135-149.
- Hermenegildo, Alfredo (2001). *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*. Lleida, España: Ediciones de la Universidad de Lleida.
- Hermenegildo, Alfredo (2002). “Usos de la metateatralidad: las comedias de Lope de Rueda”. *Scriptura*, (17), 211-226.
- Hermenegildo, A.; Rubiera, J.; Serrano, R. (2011). “Más allá de la ficción teatral: el metateatro”. *Teatro de Palabras. Revista sobre Teatro Áureo*, (5), 9-16.
- Hermann, Max (1931). “Das theatralische Raumerlebnis”. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 25, 152-163.
- Hormigón, Juan Antonio (2012). *El legado de Brecht*, Madrid, España: ADE.
- Hornby, Richard (1986). *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Ingarden, Roman (1996). “Las funciones del lenguaje en el teatro” (trad. M. C. Bobes Naves) (pp. 155-165). En M. C. Bobes Naves *et al.* (comps.), *Teoría del Teatro*. Madrid: Arco Libros. (Texto original publicado en 1958)
- Innes, Christopher (1992). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Iriarte, Fernando (2005). “La identidad en el tiempo: una estética desde la historia”. *Ajos y zafiros*, (7), Lima.
- Irizarry, Guillermo (2013). “Reseña/Notas: Alfredo Bushby. Cuerpos callosos”. Recuperado de

[https://www.academia.edu/7160322/Reseña\\_Notas\\_Alfredo\\_Bushby\\_Cuerpos\\_callosos\\_Lima\\_Peru\\_Santo\\_Oficio\\_2013](https://www.academia.edu/7160322/Reseña_Notas_Alfredo_Bushby_Cuerpos_callosos_Lima_Peru_Santo_Oficio_2013)

- Jódar Peinado, María del Pilar (2015). *Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI*. (tesis doctoral). Universidad de Salamanca, España.
- Joffré, Sara (2001). *Bertolt Brecht en el Perú: teatro*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Julio, María Teresa (1996). “La diégesis en la mimesis: el relato en el teatro de Rojas Zorrilla”. En I. Arellano Ayuso, C. Pinillos Salvador, M. Vitse, F. Serralta (coords.), *Studia aurea: Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse 1993), vol. 2: Teatro* (pp. 197-204). Madrid, España: Universidad de Navarra/Grupo de Investigación Siglo de Oro.
- Kerrigan, John (1996). *Revenge Tragedy: Aeschylus to Armagedon*. Oxford, Reino Unido: Clarendon Press.
- Kowzan, Tadeusz (1996). “El signo en el teatro”. En M. C. Bobes Naves *et al.* (comps.), *Teoría del Teatro*. Madrid: Arco Libros.
- Latorre Vásquez, Remberto (2016). *Historia del Teatro Latinoamericano: desde el periodo precolombino al siglo XX*. Lima, Perú: ENSAD.
- Lehmann, Hans-Thies (2010). “El teatro posdramático: una introducción” (Trad. Paula Riva). *Telón de Fondo*, 6(12), (Texto original publicado en 1999)
- Lehmann, Hans-Thies (2013). *Teatro Posdramático*. Murcia: PasoDeGato.
- Lida De Makiel, María Rosa (1966). *Dos obras maestras españolas: El libro de buen amor y La Celestina*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Lobato Morchón, Ricardo (2002). *El teatro del absurdo en Cuba (1948- 1968)*. Madrid, España: Verbum.
- May, Bob (2019). “Aristotle Meets PASTO: A Quick and Easy Lesson in Playwriting Structure” en *Hamline Lit Link*. Hamline University”. Recuperado de <https://hamlinelink.wordpress.com/2019/05/23/aristotle-meets-pasto-a-quick-and-easy-lesson-in-playwriting-structure-article/>
- Mediavilla Martínez, Paz (2018). *El teatro peruano contemporáneo (1960-200)*. Aproximación. Madrid, España: Fundación Universitaria Española.
- Moncloa y Covarrubias, Manuel (2016). *Diccionario teatral del Perú*, Lima, Perú: ENSAD.
- Mondzain, Marie-José (2015). *Homo spectator: Ver, fazer ver*. Lisboa, Portugal: Orfeu Negro.
- Núñez Ramos, Rafael (1981-1982). “El teatro del absurdo como subgénero dramático”. *Archivum: Revista de la Facultad de Filología y Letras*, (31-32), 631-644.
- Parola Leconte, Nora (2006). “Usos y desusos. El teatro latinoamericano frente a sus modelos”. *América: Cahiers du CRICCAL*, (34). *Les modèles et leur circulation en Amérique Latine (2º série)*, 287-29.
- Pavis, Patrice (1996). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, España: Paidós.

- Pavis, Patrice (2014). *Diccionario del performance y del teatro contemporáneo*. Ciudad de México, México: Paso de Gato.
- Pérez Andrés, Juan (2013). "Teatro de narración, oraciones civiles, teatro de la memoria". *Zibaldone. Estudios italianos*, 1(2), 45-55.
- Pérez-Simón, Andrés (2011). "The Concept of Metatheatre: A Functional Approach". en *TRANS, Revue de Littérature Générale Comparée*, (11). Recuperado de <http://trans.revues.org/443>
- Piglia, Ricardo (2000). *Formas breves*. Barcelona: España: Anagrama.
- Pirandello, Luigi (1899). "L'azione parlata". *PirandelloWeb*. Recuperado de <https://www.pirandelloweb.com/saggi-e-discorsi/l-azione-parlata/>
- Piscator, Erwin (2013). *Erwin Piscator: Teatro, política y sociedad* (ed. César de Vicente Hernando, trad. Cristina Díez Pampliega). Madrid, España: CDC.
- Platón (1988). *La República* (traducción, introducción y notas de Conrado Eggers Lan). Madrid: Gredos.
- Prieto, Ricardo (2005). "Teatro o literatura: una oposición artificial". *Revista de Creación e Investigación Teatral del CELCIT*, 15(28).
- Prince, Gerald (1973). "Introduction à l'étude du narrataire". *Poétique*, (14), 178-196.
- Prince, Gerald (1982). *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Berlín, Alemania: Mouton.
- Profeti, María Grazia (2012). "La comunicación teatral: texto espectáculo, texto literario para el teatro". En R. Alemany Ferrer y F. Chico Rico (eds.), *Literatura i espectacle. Literatura y espectáculo* (pp. 459-470). Alicante, España: Universidad de Alicante/SELGYC.
- Ramos García, Luis A. (2016). "Teatro peruano. Introducción histórico-cultural". *Antología de Teatro Latinoamericano (1950-207), Tomo 10 – Paraguay y Perú* (pp. 28-37). Buenos Aires, Argentina: CELCIT.
- Rela, Walter (1957). "Dramaturgia hispanoamericana contemporánea". R. Latorre (2016), *Historia del Teatro Latinoamericano: desde el periodo precolombino hasta el siglo XX. Selección de textos críticos y obras significativas* (pp. 278-281). Lima, Perú: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Richardson, Brian. (1988). "Point of view in drama: Diegetic monologue, unreliable narrators and the author's voice on stage". *Comparative Drama*, 22(3), 193-214.
- Rohner, Stephanie (2009). "Bushby, Alfredo: *Conrado y Lucrecia, Dominante de si bemol, Lengua larga*". *Casa de Citas*, 4(6).
- Romera Castillo, José (2002). "El texto y la representación". *Las Puertas del Drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro. El texto teatral: estructura y representación*, primavera (10), 20-23.
- Sanfilippo, Marina (2004). "La narración teatral italiana entre lengua y dialecto". *Epos: Revista de filología*, (20-21), pp. 221-233.
- Sanfilippo, Marina (2007). "El narrador oral y su repertorio: tradición y actualidad". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 16, 73-95.

- Sánchez, José A. (2010). "Dramaturgia en el campo expandido". En M. Bellisco, M. J. Cifuentes, A. Écija (eds.), *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*, (pp. 19-37). Murcia, España: Centro Párraga.
- Sánchez, Luis Rafael (1985). *Quíntuples*. San Juan, Puerto Rico: Ediciones del Norte.
- Sánchez-Piérola, Roberto (2013). "Examen de la obra de Alfredo Bushby". En A. Bushby. *Cuerpos callosos* (pp. 11-35). Lima, Perú: Códice Ediciones.
- Santos Sánchez, Diego (2009). "El análisis del texto y los estudios teatrales". *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, 23, 135-148.
- Sanchis Sinisterra, José (2003). *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad Real, España: Ñaque.
- Serpieri, A. (1978). *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*. Milán, Italia: Il Formichiere.
- Sarrazac, Jean-Pierre (1999). *L'avenir du drame*. Belfort, Francia: Circé/Poche.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2009). *El drama en devenir. Apostilla a L'avenir du drame*, (Trad. Víctor Viviescas). México D. F., México: PasodeGato.
- Senabre, Ricardo (2002). "El teatro también se lee". *Las Puertas del Drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro. El texto teatral: estructura y representación*, primavera (10), 39.
- Sosa, Marcela (2004). *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid.
- Sosa, Marcela (2005). "Nuevas reflexiones en torno al metateatro en la escritura dramática cervantina". En M. Romanos, F. Calvo y X. González (eds.) *Estudios de teatro español y novohispano. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, llevado a cabo en la Universidad de Buenos Aires, Argentina (pp. 121-135).
- Szondi, Peter (2011). *Teoría del drama moderno (1880-950) Tentativa sobre lo trágico*. Madrid, España: Dykinson
- Torres Vilar, Natalia (2010). *La escena paterna, dramaturgia y psicoanálisis*, Lima, Perú: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Trastoy, Beatriz. (2013). "Teatro posdramático: problemas de teoría y crítica". *Boletín GEC*, (17), 15-24. Recuperado de <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/article/view/1142>
- Triana, José (1965). *La noche de los asesinos*. La Habana, Cuba: Casa de las Américas.
- Ubersfeld, Anne (1989). *Semiótica teatral* (Trad. y adapt. Francisco Torres Monreal). Madrid, España: Cátedra.
- Ubersfeld, Anne (1997). *La escuela del espectador* (Trad. Silvia Ramos Madrid). Madrid, España: Asociación de Directores de Escena de España.
- Ubersfeld, Anne (2004). *El diálogo teatral*. Buenos Aires, Argentina: Garlanda.

- Ubilluz, Juan Carlos (2008). "El teatro del desengaño de Alfredo Bushby". En A. Bushby. *Conrado y Lucrecia. Dominante de sí bemol. Lengua Larga*. (pp. 7-15). Lima, Perú: Códice.
- Valles Calatrava, José R. y Álamo Felices, Francisco (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada, España: Alhulia.
- Vargas Llosa, Mario (2011). *Cartas a un joven novelista*, Lima, Perú: Alfaguara.
- Villegas, Juan (1988). "Historia del teatro hispanoamericano tipos de discursos críticos y discursos teatrales". *Dispositio*, 13,(33-35), 147-160.
- Yúdice, George (1992). "Testimonio y concientización". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 18(36), p 211-232
- Yukelson, Ana G. (2010). "Continuidad entre teatro y narrativas (apuntes sobre algo que trasciende)". *Cuadernos de Picadero*, 5(19), 31-33.
- Zanatta Salvador, Mario Kuski (2019). "Dos metateatralidades peruanas contemporáneas". *Dramateatro Revista Digital*, (2). Recuperado de <http://dramateatro.com/?p=100>
- Ziarkowska, Justyna (2007). "La metateatralidad como un concepto de la autonomía del arte moderno". *Estudios Hispánicos*, 15, 165-171.