



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO



Ñaeli

El espectador como elemento de la dramaturgia

Obra Artística

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO PRESENTA:

David Alberto Pérez López

Asesor: Lic. Emilio Suárez Lastra

Sinodales:

Lic. Luis Mario Moncada Gil

Lic. Daniel Huicochea Cruz

Mtra. Rosa María Gómez Martínez

Mtro. Artús Chávez Novelo

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“Un actor puede equivocarse,
pero nunca dudar”
Conchi León, *Todavía... siempre*

A mi mamá y a mi papá, que apoyaron mi elección de licenciatura

A mis hermanos Laura, Lalo, Janet y Jesús, por escuchar mis ensayos día y noche

A los profesores que me apoyaron con este trabajo: Emilio Suárez, Luis Mario Moncada, Artús Chávez, Rosa María Gómez y Daniel Huicochea, por quienes esto pudo concluir.

A la directora Margarita Lara Palacios, la primera persona que confió en mí y me ofreció mi primer empleo

A Edgar Girón Castelo, por creer en esta obra y actuar a mi lado

A los miembros de la Compañía teatral In Lak' Ech, lo que estuvieron y los que están, por crecer juntos

A Jimena, Karina, Brittany, Cynthia, Juan Carlos y Francisco, por su amistad y experiencias

A la Lic. Joselyn Segura López, por ser mi Atenea cuando naufragué

A la Compañía de Danza Contemporánea Árbol de Ginkgo, por adentrarme en la danza y hacerme amar aún más el teatro

En esta mi primera publicación,

gracias

Índice

Prólogo	
En el que el autor explica los motivos y expectativas a desarrollar	5
CAPÍTULO PRIMERO	
En el que se establecen las definiciones básicas a tratar en el presente trabajo	8
1.1 Elementos constitutivos del drama desde la perspectiva aristotélica	8
1.2 Elementos de la construcción dramática	9
1.3 Aproximaciones conceptuales a un estudio del espectador	14
CAPÍTULO SEGUNDO	
En el que se exponen las teorías sobre recepción y teatralidad	18
2.1. Vanguardias: ruptura del modelo aristotélico	18
2.2 Estética de la recepción	22
2.3. Teatralidad.....	26
2.3.1. ¿Qué es la teatralidad?.....	26
2.3.2 <i>Convivo teatral</i>	28
CAPÍTULO TERCERO	
En el que se exponen los motivos y justificaciones de <i>Ñaeli</i>	30
3.1. La idea empezó a gestarse.....	30
3.2 Elementos aristotélicos	32
CAPÍTULO CUARTO	
En el que se presenta la obra <i>Ñaeli</i>	45
Epílogo	
O de cómo el autor discurre sobre sus ideas aquí presentadas	71
Fotografías.....	76
Registro de obra en INDAUTOR.....	79
Trabajos citados	80

Prólogo,

En el que el autor explica los motivos y expectativas a desarrollar

El objeto de estudio de este trabajo es el espectador teatral en la creación de una obra dramática. Concibo al teatro como un acontecimiento grupal al que se acude para ver algo suceder ante uno. Esto viene de la misma raíz griega de la palabra, “*theatron*” que significa “lugar desde donde se ve” (Pavis, 476). Lo que quiero abordar en este trabajo es esta relación de ver uno lo que otro hace pero desde la escritura.

A diferencia de otras artes, el teatro necesita de esta condición presencial de dos individuos. De un lado se encuentra el hecho teatral con todo lo que lo conforma: actor, dirección, texto, etc., mientras que del otro lado, está el espectador que decodifica lo que se le presenta. Considero que esta relación actor-espectador puede presentarse de dos maneras: la primera se refiere al actor que interactúa con el espectador a través de miradas, apartes, diálogos o contacto cuerpo a cuerpo, pero lo sigue considerando como un sujeto que se limita a observar; y la segunda, la obra en la que el actor incluye al espectador dentro de su mundo ficticio y lo hace partícipe de él; es decir, el espectador se vuelve un personaje más.

A partir de los conocimientos adquiridos en la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, una parte de las reflexiones en torno a ellos se ha encaminado a la teatralidad existente no sólo en aquello que se conoce como obra de teatro, también en simulaciones en un marco social, político o religioso, y presentaciones en todo tipo de eventos que siguen un protocolo con fines de entretenimiento y convivencia. A partir mi experiencia como espectador en obras de teatro me inclino a profundizar en la opción en la que el creador del hecho escénico ejerce su labor interpelando directamente al espectador.

Mi trabajo se enfoca en la atención que se le presta al espectador como miembro activo del hecho teatral en la creación de una obra dramática: cómo el escritor elabora el texto pensando que el espectador va no sólo a observar y escuchar sus imágenes y palabras, sino que será partícipe de la acción de la obra y qué tanto puede conducirlo. Mi objetivo se resume a crear una obra dramática en la que los espectadores se perciban miembros del universo ficticio creado y al mismo tiempo se sientan parte de un evento teatral. Esto último tiene la finalidad de recalcar el carácter social del teatro, ya que vivo en un tiempo en el que la convivencia se da de manera virtual y a veces, hablo desde la experiencia, el contacto humano a humano pasa a segundo término.

Ñaeli es una obra que escribo bajo la premisa que el Lic. Luis Mario Moncada expuso en su cátedra de Dramaturgia 3 y 4: la obra dramática es una hipótesis a comprobar en el escenario. Puesto que la dramaturgia es una disciplina perteneciente al espectáculo teatral y partiendo de que éste se crea para ser llevado ante un espectador, pienso que la dramaturgia también puede experimentar desde su campo de creación la relación sala-escenario y repensar al espectador como un creador más del evento teatral. Durante el siglo XX y lo que va del XXI, la actuación y la dirección han abordado la interacción con el espectador, y mi pregunta es: ¿puede la dramaturgia tradicional contemplar al espectador como un personaje? Existen otras obras cuyo espacio de representación y diálogos están escritos para entrar en contacto directo con el espectador, no es un caso nuevo; pero este trabajo me permite: poner de relieve el manejo que tengo de los recursos para escribir una obra dramática, aspecto de la creación teatral en el que enfoqué mis estudios en la licenciatura; y experimentar yo mismo las premisas sobre la inclusión del espectador en la dramaturgia que tengo a partir de mi documentación teórica. A semejanza de las ciencias exactas, los resultados de la experimentación niegan o consolidan la hipótesis; pero cualquiera que sea el resultado, el experimento permite la búsqueda, reinvención y fortalecimiento del conocimiento. Por eso es que decido manipular la teoría que he recabado en un trabajo a modo de experimento propio.

Mi propuesta está construida a partir de la presencia de dos actores y los espectadores. La fábula es sencilla: la letra Ñ ayuda a otras letras a preservarse en el nuevo abecedario a elaborarse. Un actor interpreta la letra Ñ y otro a la letra A, mientras que el resto de las letras están pensadas para ser representadas por los espectadores. La obra está escrita de tal modo que los actores traten a los espectadores como personajes. Es, pues, un experimento para incluir al público en la dramaturgia.

El primer capítulo trata de la definición de los términos que considero ejes: dramaturgia, acción, personaje, conflicto y espectador; las premisas básicas bajo la que está construida la obra dramática y las aproximaciones teóricas hechas sobre el espectador desde el teatro griego hasta finales del siglo XIX. El segundo capítulo continúa el examen sobre la creación del hecho teatral enfocado al espectador en el siglo XX, la teatralidad y estudios alrededor de ella así como la estética de la recepción. En el tercero, explico sucintamente la obra que tomé como referencia para crear la mía –*Todavía... Siempre*, de Conchi León- y presento cómo empleé la teoría anteriormente mostrada, las decisiones tomadas, motivos y fines. Después viene la obra en sí y al final incluyo mis reflexiones sobre mi trabajo y su relación con el objetivo planteado.

Para recabar esta información empleo como mis marcos teóricos referenciales a la *Poética* de Aristóteles, el análisis del espectador y la semiótica teatral de Anne Ubersfeld, la investigación sobre el texto dramático y el tratamiento del espectador en la historia del teatro de Domingo Adame, el convivio teatral planteado por Jorge Dubatti y la estética de la recepción y de la participación expuesta por Adolfo Sánchez Vázquez.

Mi trabajo no busca proponer una teoría o estructura que replantee el del espectador en el hecho teatral, sino crear una obra dramática en la que los espectadores se perciban como asistentes a una reunión que no podría llevarse a cabo sin ellos y recalcar que es para ellos. Porque, pienso, el teatro nos acerca.

CAPÍTULO PRIMERO

En el que se establecen las definiciones básicas a tratar en el presente trabajo.

Inicio el primer capítulo de este trabajo con la exposición de los conceptos que considero claves para abordar la inclusión del espectador en mi obra titulada *Ñaeli*. Esta primera parte trata esencialmente de las aproximaciones conceptuales que han surgido a partir de la teoría aristotélica y que buscan explicar el funcionamiento y estructura de la obra de teatro, así como un breve recorrido por la historia del teatro y enfocada al espectador.

1.1 Elementos constitutivos del drama desde la perspectiva aristotélica

Comienzo con la perspectiva aristotélica porque me importa conocer los fundamentos clásicos del drama. Aristóteles (384-322 a. C.) escribe la primera teoría dramática en su *Poética*, de la que se conserva sólo el primer libro y trata sobre la tragedia y la épica. Analiza las obras trágicas de su tiempo y declara a Sófocles el autor trágico más completo (Partida: 2004, 9) por presentar, entre otros aspectos, los siguientes elementos que considera necesarios para la obra de teatro, (se refiriere específicamente a la tragedia): Argumento o trama, caracteres, elocución, pensamiento, melodía y espectáculo, siendo la **trama** la más importante para él, que es la disposición de las acciones a lo largo de la obra (Aristóteles, trad. García: 2000, 10).

Se refiere a los **caracteres** como aquello que pone de manifiesto el estilo de decisión”, lo que el personaje escoge entre dos opciones; la **elocución** es “la interpretación de ideas mediante las palabras”, es decir, el léxico empleado ; el **pensamiento** son las ideas inherentes a los personajes, el fondo de su discurso; la **melodía** como el canto, puesto que la tragedia griega estaba escrita en verso; además participaba el personaje *Coro*, que cantaba sus intervenciones que consistían en un cúmulo y síntesis de los comentarios, ideología y posturas del público; y por último, del **espectáculo** dice que se trata de los efectos espectaculares, oficio del escenógrafo; es decir, lo que se ve en escena; sin

embargo, Aristóteles también señala que el espectáculo no tiene que ver con la esencia de la tragedia porque ésta subsiste en el texto, pero reconoce el poder de la escena sobre el espectador al afirmar que el espectáculo “se lleva tras sí las almas” (11), además asevera que el agrado por los dramas radica en que los seres humanos gustamos de contemplar las imitaciones, pues la imitación es un acto connatural a los hombres desde niños.

Con la contemplación aprendemos y razonamos a partir de las acciones de otros y señala que hay cosas que vistas nos desagradan, pero gozamos de contemplarlas representadas y tanto más cuanto más exactas sean (5). De ahí que la obra de teatro alcance su totalidad al ser vista. Además, si retomamos el origen de la palabra teatro, del griego *teatron*: “mirar, contemplar”, se evidencia que en la obra de teatro el hombre asiste a un lugar para deleitarse con la contemplación de las acciones.

1.2 Elementos de la construcción dramática

Existen elementos que desde una perspectiva clásica o tradicional son necesarios para la construcción del drama y que a continuación enlisto para tenerlos claros en el posterior manejo de los mismos.

Primeramente, el *Diccionario de la Lengua española* (2001) define la **dramaturgia** como la “Concepción escénica para la representación de un texto dramático”. Concepto que contempla al espectáculo total y no solamente al texto escrito. Pavis (2008) define primeramente el término a partir del diccionario francés *Littré* que dice de la dramaturgia ser el “arte de la composición de obras de teatro”; más adelante, el autor la define como “la técnica (o la poética) del arte dramático, que busca establecer los principios de construcción de la obra. La realización de la dramaturgia como actividad del dramaturgo, consiste en disponer los materiales textuales y escénicos, extraer los significados complejos del texto eligiendo una interpretación particular y en orientar el espectáculo en el sentido escogido” (147-148). Adame (2006) resume la dramaturgia como la estructuración

de “un texto o espectáculo a través de la interacción dinámica de los signos del código teatral-espectacular” (84).

A partir de estas definiciones distingo que el término no sólo abarca el ámbito de lo textual, sino la inclusión de lo escénico y de la disposición e interacción de los elementos entre uno y otro.

Aristóteles en su *Poética* otorga el término de “**drama**” a aquellas obras en las que se imita a hombres en acción (Trad. García: 2000, 4). Drama es de origen griego y significa “acción” y, como lo citó Aristóteles, también contiene la acepción de “pieza teatral”. Adame cita a José Luis García Barrientos para definir al drama como el contenido teatral (que se opone a la noción de fábula; es decir, la forma externa de esas acciones). García resume el término “drama” como una “estructura artística que la representación teatral imprime al universo científico representado [...], la actualización teatral de una fábula: lo teatralmente representado como tal” (67); es decir, el contenido de la forma.

Esta definición abarca el ámbito de lo espectacular, a diferencia del tratado aristotélico del que sólo se tienen los aspectos referidos a la tragedia (aunque como se expuso anteriormente, el elemento del espectáculo no es desarrollado ampliamente por el estagirita, sólo lo menciona).

García Barrientos también hace una distinción entre **Obra Dramática** y **Texto Dramático**, que tengo a bien exponer para empelarlos claramente cada uno según su definición. Obra Dramática se refiere al texto que un autor escribe con el objetivo, ya sea inmediata o lejanamente, a propósito o no, de dar origen a un espectáculo teatral. Por otro lado, Texto Dramático apunta al texto que está adaptado o deriva de un espectáculo teatral, es el texto transcrito a nivel dramático del espectáculo teatral. Una Obra Dramática puede originar varios y distintos espectáculos, de los que cada uno poseerá un Texto Dramático propio (García, 59-60).

El siguiente elemento a conceptualizar se trata de **acción**, del que empecé a dar guiños anteriormente al abordar el término drama. David Ball (1983: 9,

traducido) define la acción como aquello que “provoca o permite que algo más suceda”. Enrique Ruelas define la acción simplemente como movimiento y cambio, un flujo ininterrumpido de conflictos sin fin e ilimitados cambios de equilibrio (71-72), pues para él, el drama “es un conflicto de albedríos” (31). Y ¿qué es **conflicto**? Lo define como un “sistema de desequilibrio y balance entre el ser humano y su medio ambiente, en el cual se ejerce la fuerza de voluntad consciente” (66). Leo esta definición de acción de Ruelas bajo la perspectiva aristotélica, pues las acciones que posee el drama según Aristóteles, son estos conflictos que Ruelas plantea como desequilibrios en el hombre que lo llevan a actuar. El acomodo de las acciones constituye la **trama**, en la que el **ritmo** (que es la repetición de las acciones), determinado por el **tempo** (la velocidad a la que una acción sucede a otra) dan pie al tono que plantea la obra para su traducción a la escena (71). Estas acciones, construidas bajo una estructura aristotélica, hilan la trama que está determinada entonces por la causalidad y la continuidad (Román, 88).

Estas acciones llevadas a cabo pertenecen al siguiente elemento de la construcción dramática: el **personaje**. Del latín “persona” que significa máscara, Adame, a través de Ubersfeld (1996: 182) precisa al personaje como el conjunto de proposiciones escénicas o mundo posible actualizado por el actor o actriz, es el elemento que enuncia, que emite un discurso que será recibido por un receptor. Desde una óptica aristotélica, el personaje preexiste al actor que lo encarna, y se trata de una alusión moral o ética para el público (Adame, 2006: 185-191). Es evidente la lectura que hace el autor del elemento con vistas al espectáculo teatral; sin embargo, el personaje está ligado conceptualmente al término **carácter** que enuncié párrafos anteriores. Este carácter se evidencia a través de las acciones del personaje y se define por una serie de circunstancias (Ruelas, 97-98).

Adame dice que el personaje, en la tradición clásica, se trata de una referencia moral o ética, no tanto como un individuo (365). Román Calvo ofrece tres visiones sobre el personaje. La primera la enuncia como un concepto esencialista, en el

que el personaje vale por su esencia o atributos, por sus características psicológicas y morales (69), aquí la acción es consecuencia del carácter del personaje (34). También señala el concepto existencialista del personaje, el cual parte de la perspectiva aristotélica ya que la acción está valorada en primer término y es ésta quien determina al personaje (33). En el último concepto de personaje, que Román extrae de la teoría funcionalista del relato, no hay una supremacía del carácter sobre la acción o viceversa, como en los conceptos anteriores, sino una complementación, el personaje opera como funcionario de una o más fuerzas que se mueven en la obra (70).

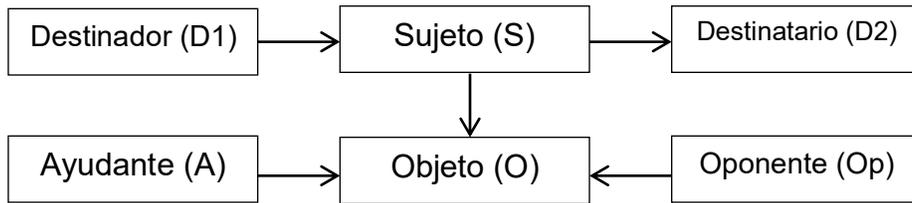
Respecto al rasgo funcionalista del personaje, Ubersfeld introduce en el teatro el modelo actancial que toma de Greimas¹ para analizar la estructura de las acciones a través de enunciados (de Toro, 1992: 290). En el modelo actancial cada una de las casillas [Sujeto (S), Objeto (O), Destinador (D1), Destinatario (D2), Ayudante (Ay) y Oponente (Op)] es ocupada por un actante que corresponde a una función.

De acuerdo con esta teoría, existen cuatro niveles de existencia del personaje:

- I. Nivel del Modelo Actancial: que visualiza el esquema del movimiento dramático de la obra. Se enuncia: “(D1) motiva a (S) a desear (O) en beneficio de (D2). Le ayuda (Ay) y se le opone (Op)”.
- II. Nivel Actante: en el que entidades, generalidades o conceptos se ubican en las casillas del Cuadro Actancial. Cada uno tiene una función.
- III. Nivel Corporeizado en personajes: las fuerzas o conceptos son figuradas en cada uno de los personajes de la obra.
- IV. Nivel Corporeizado en intérpretes: que se refiere al personaje interpretado por un actor o actriz (Román, 72-74).

¹ Algirdas Julius Greimas (1917-1992). Lingüista francés cuyos aportes fueron en la lexicografía, la semántica y la teoría literaria desde la perspectiva del estructuralismo.

Ubersfeld expone el modelo o cuadro actancial realizado por Greimas:



Este esquema es una “extrapolación de una estructura sintáctica”: referir en un enunciado la acción dramática (Ubersfeld, 1989: 48) en la que cada casilla es ocupada por un elemento que representa un concepto o fuerza que acciona la obra dramática. De esta manera queda enunciada en una frase el esquema del movimiento de la obra y se vislumbran las fuerzas que la dirigen. Bajo este enfoque el personaje puede analizarse desde la concepción de la obra dramática hasta su dimensión de espectáculo teatral.

Tanto los diálogos como las acotaciones contienen la información necesaria para construir un personaje (Ubersfeld, 77); es decir, a través de lo que hace o deja de hacer, lo que él y otros dicen de él, lo que el autor dice de él en las acotaciones, y su relación con otros elementos del espectáculo (la luz, el sonido, el espacio, etc.) (80).

Por su participación, hay personajes principales: aquellos que generan el movimiento dramático, buscan un objeto, ayudan u obstaculizan; y secundarios: aquellos cuyas acciones ayudan o dificultan en menor medida a los personajes principales. Por su complejidad, existen personajes **tipo**, los que tienen rasgos psicológicos o morales conocidos por el público y establecidos por la tradición literaria, y los de **carácter**, los que presentan rasgos que los individualizan y diferencian de otros, con vicios y cualidades. Román Calvo añade personajes según su significación: reales (observables en la vida), fantásticos (ilusorios, fantasmagóricos), alegóricos (representaciones de ideas o conceptos), arquetipos (generalidades que encarnan las visiones de un pensar colectivo, como la muerte, el deseo, la culpa, etc.) y estereotipos (aquellos que operan desde esquemas conocidos, coloquialmente ubicados como *clichés*) (80-83).

Otro elemento que se toma en cuenta para la composición dramática son el **lugar** y el **tiempo**. Román señala la distinción que existe de estos elementos para con la ficción y con la realidad. Distingue el sitio donde se desarrolla el espectáculo teatral y la duración de éste del lugar donde se desarrolla la ficción y el tiempo que transcurre dentro de la obra y que se establece en las acotaciones, los diálogos y que el público entiende como parte de la ficción (89-90).

1.3 Aproximaciones conceptuales a un estudio del espectador

“El propósito y significado de una obra de teatro es el público y su éxito o fracaso dependen únicamente del espectador” comenta Ruelas acerca de los asistentes al espectáculo teatral (129). Como mencioné párrafos arriba, Aristóteles contempla que al teatro asisten las personas para ver imitaciones de acciones de hombres, y aunque el filósofo no establezca al espectador como un elemento esencial, sí advierte que los efectos que persigue el drama han de llevarse a cabo en un individuo.

A continuación procedo a mostrar la diferencia entre público y espectador, que a veces en el habla coloquial suelo emplear indistintamente.

Primeramente, la palabra “Público” viene del latín *publicus*, que a su vez procede de *populicos*, lo oficial y perteneciente al pueblo (Corominas, v. IV, 670). El Diccionario de la Real Academia Española define público como “Conjunto de las personas que participan de unas mismas aficiones o con preferencia concurren a determinado lugar”. García Barrientos lo define como el “conjunto de receptores necesarios para la producción de una obra artística o espectacular” (35). Jan Doat² establece, además, que público es la “multitud organizada, unida por el mismo punto de vista”, en tanto que públicos alude a un campo de visión más limitado del espectador (1961: 83); es decir, los diferentes gustos organizados por grupos.

Por otro lado, “Espectador” se deriva de espectáculo, que proviene del latín *spectare*: “contemplar, mirar” (Corominas, v. V, 739), término que se conecta con

² Director de teatro francés (1909-1988)

la definición etimológica de teatro y los une innegablemente a nivel conceptual. Según Pavis (2008), “el espectador-individuo es portador de códigos ideológicos y psicológicos de grupos diversos, mientras que la platea (el público) constituye a veces una entidad, un cuerpo que reacciona en bloque” y agrega que “el público no se ve realmente amenazado por el espectáculo” como pudiera pretenderse respecto a una sola persona (180-181). Se vislumbra entonces que espectador es el individuo mientras que público se refiere al conjunto de los individuos.

Adame afirma que “el espectador es el gran objetivo del teatro contemporáneo” al ofrecerle lo que él llama experiencia estética, que es simplemente lo que percibe el espectador y cómo lo recibe. El espectador es el receptor que entiende y adecua para sí la obra al ser partícipe de la construcción de la misma, construcción que surge desde un comentario que hace el espectador de la obra hasta una nueva producción artística que haya surgido a partir de la primera (218-220).

Ubersfeld adjetiva al espectador como el destinatario permanente de “los signos que no funcionan más que para él y por él”. El espectador construye el espectáculo teatral con suspiros, risas e incluso con sus silencios. También lo refiere como un actor más del espectáculo que tiene la necesidad de los otros como testigos, como los actores en escena requieren de sus espectadores. El espectador lee en la representación los signos que le evidencian formas de su cultura local y de su identidad a través de la interacción de los sistemas de signos que el teatro le transmite (Alcántara, 146).

Como ya se dijo, para Aristóteles la tragedia griega causaba un gran impacto en el espectador. Adame explica que esta identificación era necesaria para llegar a la catarsis; es decir, que la obra buscaba producir un efecto en quien la presenciara. En el Imperio Romano, por otro lado, el espectador se volvió un simple receptor del “exceso de sensacionalismo en la maquinaria teatral” en el que hubo “un incremento en su número de participantes” respecto a los diferentes espectáculos. En cuanto a la composición de las obras, Horacio en su *epístola a los pisones* escribió que la verosimilitud provenía del juicio del espectador y

razonó que la mimesis era un mecanismo para fijar la atención del espectador sobre situaciones de la vida cotidiana; además, señaló que la percepción del espectador era diferente de la obra leída de la representada (Adame, 402-403).

La práctica durante el Medioevo fue la contemplación de un rito, por un lado, y la creación colectiva del pueblo entero durante las representaciones seculares. Los espectadores se mezclaban y fungían como actores, lo que hacía evidente la teatralidad de los espectáculos públicos (403); es decir, el hecho teatral abarcaba a todos por igual; la distancia entre los que hacen y los que ven es difícil de señalar.

En el Renacimiento, continúa Adame, la teatralidad estuvo cargada de excesos y restricciones, como lo son las obras del Siglo de Oro español, el Teatro Isabelino y la Comedia Francesa. Se buscaba recuperar el carácter popular del teatro, por un lado, y conocer las reglas de la composición dramática, por el otro, para tener – en cualquiera de ellas- la aceptación del público (405).

Con la aparición del formato de teatro a la italiana, la idea de la representación de la realidad se estableció. La teatralidad residió en que el actor tuviera la capacidad de expresar las diferentes realidades humanas para el espectador. Con el romanticismo en el siglo XIX el melodrama se volvió el género preferido por la burguesía y las clases populares, se buscaba que los asistentes al teatro percibieran los conflictos sociales, las pasiones y las degradaciones como verdaderos (40-408).

En las últimas décadas del siglo XIX, el descubrimiento de la electricidad propició un cambio radical en la iluminación del teatro. El realismo se volvió la tendencia en la escena y los espectadores asistían a observar una ilusión de la realidad tal cual frente a ellos, “un teatro donde todo fuera verdadero” (Adame, 409). La aparición del director de escena como creador trajo consigo un cambio en la teatralidad: la manera de hacer las obras y el cómo los espectadores las reciben. Adame considera cierto pensar al siglo XX como el momento de la

historia del teatro en el que tanto hacedores como espectadores comprenden la teatralidad de un modo más complejo que en épocas predecesoras (410).

García Barrientos se refiere al enfrentamiento público y actores como necesario para el teatro en el que se espera una unanimidad en la opinión de los espectadores –como lo refiere Doat más arriba- y ejemplifica este requerimiento al plantear el público de un partido de fútbol que se vuelve más emocionante entre mayor sea la rivalidad entre los asistentes. Para García, en el teatro no ocurre así. Señala que esta oposición entre los que hacen y los que ven es una de las fronteras del teatro, que cuando se consigue que el público se ponga en acción, éste deja de serlo, se vuelve actor y la oposición desaparece. Así, el teatro es rebasado, al menos en su dimensión física. Se abre la opción para considerar este rompimiento no como una neutralización de la dicotomía actor-espectador, sino como el camino que propicia la influencia social del teatro (38).

Esta frontera del espectador como tal es lo que da pie a la segunda parte de este trabajo.

CAPÍTULO SEGUNDO

En el que se exponen las teorías sobre recepción y teatralidad

Este apartado expone al lector los planteamientos teóricos y filosóficos en torno al espectador en su recepción y su participación como elementos significativos de la teatralidad. Procedo con una introducción sobre los movimientos teatrales que considero ejemplos hacia la inclusión del espectador en la producción teatral para después desarrollar las posturas arriba mencionadas.

2.1. Vanguardias: ruptura del modelo aristotélico

“La oposición al teatro aristotélico es reflejo del desacuerdo con la imitación escénica de una imagen inmutable del hombre” afirma Adame (462). A continuación presento a manera de introducción algunas propuestas escénicas que se enfocaron en cambiar la relación entre la escena y los espectadores de una actividad meramente receptiva y pasiva a una nueva interpretación por parte de ellos hacia el teatro y su relación con él.

Armando Partida explica que a finales del siglo XIX se pueden identificar varias corrientes artísticas con evidentes desvíos respecto de la práctica modélica de la *Poética* (143).

Para abordar esta ruptura con el espacio del espectador, considero pertinente partir del término de la “cuarta pared” que Pavis define como la “pared imaginaria que separa el escenario de la sala [... adonde] el público es invitado a espiar a los personajes, los cuales se comportan como si el público no existiese” (p. 106). André Antoine es quien establece el término de “cuarta pared” –que ya había sido planteado tiempo atrás por los franceses y mencionado por Carlo

Goldoni³ al referirse al escenario como una caja. Émile Zola aboga por un teatro de la verdad en el que la acción sea la lucha de sensaciones de los personajes y se retrate la vida lo más fiel posible; entonces Antoine le da el nombre de cuarta pared al espacio en el que los actores deben actuar simulando que el hueco que deja el telón alzado es otra pared, como si estuvieran en una habitación rectangular, y el espectador se vuelve un observador distanciado (Salvat: 1983, 71). Cabe mencionar que la institución de la cuarta pared responde a una búsqueda por distanciarse con la teoría teatral anterior, en la que el actor estaba consciente de la presencia de su público y entablaba acciones directamente con él (como el caso del teatro de los Siglos de Oro y el isabelino, por nombrar ejemplos).

Retomando a Partida, las vanguardias tuvieron dos vertientes: una que inició con Alfred Jarry y condujo al teatro del Absurdo; y la segunda que empezó con el formalismo de Schiller y desembocó en la concepción brechtiana del teatro didáctico y teatro épico (146).

Desde la práctica del teatro griego clásico hasta finales del siglo XIX, el teatro consistió en una recreación de la vida fuera de él, de una imitación de las personas y sus actos. Con el advenimiento de las vanguardias en el siglo XX el teatro se centró en elementos como el actor, el director y el espectador. Meyerhold⁴ con su “teatro de la convención” se propuso buscar nuevas relaciones con el espectador al suprimir la división del edificio teatral tanto en la sala como en el escenario (Adame, 456); es decir, que el espectador estuviera consciente de que se hallaba en un espacio donde estaba ocurriendo el teatro y que no se perdiera en la recreación de la ilusión de realidad (objetivo que sí buscaba el realismo).

³ Carlo Goldoni (1707-1793). Dramaturgo italiano considerado uno de los padres de la comedia italiana; también escribió varias óperas.

⁴ Vsevolod Meyerhold (1874-1942). Director ruso, discípulo de Stanislavski. Empleó el término “biomecánica” para referirse al trabajo extracotidiano del actor con su cuerpo a partir de principios físicos.

Antonin Artaud⁵ con su “teatro de la crueldad” buscó “crear un lenguaje escénico destinado a los sentidos y no al intelecto” (Adame, 445) para apelar a la naturaleza primitiva del hombre y liberarlo de las barreras creadas por el privilegio de la razón en la cultura occidental. Grotowski⁶ se enfocó en que el actor creara desde lo más profundo de sí mismo para despertar una sensación en el espectador, de instaurar una relación entre uno y otro que le otorgara al teatro un sentido sagrado; lo más importante para él era el encuentro que ocurría entre el actor y el espectador (Adame 453). Con el teatro ambientalista, Schechner⁷ pretendió hacer del teatro una actividad extraordinaria que intensificara la dimensión de realidad y no sólo sustituirla al no hacer una distinción entre la sala y la escena, que los espectadores se vieran envueltos en las acciones que ocurrían ante ellos (Adame, 272).

Bertolt Brecht⁸ atiende al público a partir de su “efecto de distanciamiento”, que consiste en evidenciar la artificialidad de cómo se muestran las contradicciones (Partida, 180), de tal manera que el público las analice y tome una postura crítica que lo lleve a actuar en su vida; es decir, volver evidente las circunstancias históricas y sociales del hombre para que el espectador pueda repensarlas para su vida (158); es decir, el personaje es visto por el espectador como resultado de la historia. El objetivo de este teatro es mover al espectador a reflexionar sobre su posición social y modificarla. Esta perspectiva tuvo cambios en la estructura dramática, como la supremacía del elemento del pensamiento sobre la fábula y el carácter.

⁵ Antonin Artaud (1896-1948). En *El teatro y su doble* plasmó sus ideas sobre la utilidad del teatro de la crueldad y los objetivos que perseguía.

⁶ Jerzy Grotowski (1933-1999). Director polaco. Propuso el término “teatro pobre” se centró en la investigación de las acciones del actor y de sus impulsos físicos y psíquicos.

⁷ Richard Schechner (1934) Director de teatro, teórico de performance y profesor universitario, conocido por ser uno de los fundadores de la disciplina académica de los Estudios de Performance en la escuela de artes Tisch, de la Universidad de Nueva York.

⁸ Bertolt Brecht (1898-1956). Director alemán creador del “teatro épico” para mover al espectador a actuar, término que contrapuso al teatro “dramático” de tradición aristotélica, ilusionista y alienante.

En América Latina surge con Augusto Boal⁹ el “teatro del oprimido” cuyo objetivo era transformar al espectador pasivo en un sujeto activo y conductor de la acción dramática. Propició en los espectadores las condiciones para ser actores y éstos, espectadores. Partía de motivar a los “oprimidos” a participar en la construcción del mundo y ver un ensayo del mundo en la ficción teatral (Adame, 288).

Estos son algunos de los ejemplos de búsquedas escénicas que pretendieron dejar del lado el aspecto meramente ilusionista del teatro para enfocarse en generar diferentes pensamientos y sensaciones en el espectador. Tales búsquedas conllevaron a una modificación espacial de la escena y de la estructura de la obra dramática o de su tratamiento para el escenario. Desde entonces el teatro ha experimentado y optado por diversos caminos que se enfocan en esta relación con “el que ve”.

Para Sánchez Vázquez, el arte es una praxis artística formada por el productor o creador, el producto u obra artística y el receptor (10) y según la participación de éste último en el proceso de construcción de la obra es su mayor o menor actividad como moldeador de la misma y no sólo como receptor pasivo, como destinatario cuya función se limita a recibir información.

La mirada del espectador depende de dónde se le coloque en el espectáculo. En un teatro a la italiana¹⁰ el espectáculo será asido bidimensionalmente, perspectiva que cambia cuando se permite al espectador acceder a la tridimensionalidad del espectáculo –la observación desde otros ángulos y no sólo el frontal-, lo que lleva a éste último a la dimensión ritual en la que la participación del espectador es determinante para su desarrollo (Salvat, 14-16).

De Marinis refiere que la relación teatral no consiste en hacer-saber al espectador, sino en hacer-creer y hacer-hacer e inducirlo en un deber/querer-creer

⁹ Augusto Boal (1931-2009). Creador del “teatro del oprimido” que buscaba la transformación social.

¹⁰ Disposición espacial en la que el público está frente a la escena.

y un deber/querer-hacer (117). Es decir, en un teatro a la italiana se mantiene la ilusión de ver la realidad; mientras que las vanguardias persiguieron romper con la pasividad del espectador y ofrecerle diversas lecturas de la realidad a partir desde dónde se observa el espectáculo teatral y motivarlos a ese querer-creer y querer-hacer que apunta De Marinis.

2.2 Estética de la recepción

La estética de la recepción surgió en 1967 en la Universidad de Constanza en Alemania por Robert Hans Jauss y Wolfgang Iser, quienes partieron de los estudios de teóricos de Roman Ingarden. Esta teoría cuestiona el papel contemplativo del espectador, que se estableció a partir del Renacimiento, y aboga por una participación más activa del mismo. Si bien la estética está elaborada para aplicarse en la literatura, el material teórico aquí presentado lo trasladaré a los mecanismos del teatro con sus respectivas equivalencias (Sánchez, 27).

Ingarden¹¹ en sus planteamientos teóricos instauro el término “**puntos de indeterminación**” que son aquellos “vacíos” contextuales que el receptor completa con su imaginación. Por ejemplo, el autor, en el caso de la literatura, crea un personaje pero no dice de él todos sus rasgos físicos, los cuales son completados en el imaginario del lector. Este llenado de las indeterminaciones se denomina **concreción**, la cual depende de la intervención del receptor desde dos referentes: la obra y las múltiples posibilidades que ofrece, según su momento histórico de creación; y el marco de opciones que el receptor obtiene dentro de la obra, según el sentido que la misma quiera dar. Por tanto, el receptor, a partir de su subordinación respecto a lo ya creado, es un co-creador (Sánchez, 28).

¹¹ Roman Ingarden (1893-1970) Filósofo y teórico literario polaco. Considerado el padre de la Estética de la recepción.

Para que ocurra la concreción, Iser¹² plantea que debe existir una estructura que permita el llenado de las indeterminaciones. Sostiene que el autor deja intencionalmente los “vacíos”, pero indica una dirección de sentido hacia donde llevar el texto (no que haya un solo sentido, sino posibilidades a partir de un marco de referencia) para que entonces durante el proceso de lectura el llenado suceda en diálogo con el lector y las experiencias de éste: referentes sociales, biográficos, imaginarios, etc. (Sánchez, 8) De acuerdo con él, en este momento se produce la experiencia estética del receptor. Sánchez Vázquez afirma que “la obra es la constitución del texto en la consciencia del lector”, el autor es sólo el creador del texto literario, no de la obra literaria (62).

Para Gadamer¹³, la recepción en el lector parte del **horizonte de expectativas**: las referencias que tiene del texto. Es un horizonte pasado cuando se trata del contexto del autor, mientras que es horizonte presente cuando se trata del lector. Al unirse ambos surge un tercero: el horizonte del mundo de la vida, formado por intereses, necesidades y experiencias del receptor, condicionado por sus circunstancias sociales y biográficas. Se unen, pues, las referencias del autor, las del contexto del receptor y las de su vida personal. Para Jauss¹⁴ en esta fusión de horizontes se cumple la función social de la literatura: cuando la recepción del texto se integra en la práctica cotidiana de su receptor (Sánchez 52-53).

Retomando a Iser, en el proceso de lectura, el lector ejecuta dos movimientos en su consciencia: **retención** y **protención**, que consisten en relacionar lo que está leyendo con lo leído y a partir de lo que está leyendo prever lo que leerá, respectivamente (Sánchez, 65). Así, el autor maneja la estructura de su texto con este ir y venir de la consciencia del receptor y lo conduce a llenar las indeterminaciones sin que lo haga, retomo, de manera arbitraria y sí dentro del marco de la obra misma.

¹² Wolfgang Iser (1926-2007) teórico literario alemán fundador de la Escuela de Constanza junto con Jauss.

¹³ Hans-Georg Gadamer (1900-2002) filósofo alemán que abordó la Hermenéutica, la cual indica que la interpretación parte de los textos y no de arbitrariedades del lector.

¹⁴ Hans-Robert Jauss (1921-1997) filólogo de las literatura alemana y romances. También visto como uno de los padres de la estética de la recepción.

Sánchez Vázquez señala tres aspectos que constituyen la obra artística: el formal, el material sensible y el significativo (84). Explica que el artista otorga cierta forma al material sensible para cargarla de significado que estará abierto para el receptor; sin embargo, cuando el receptor puede influir o modificar los otros dos, se pasa a una **estética de la participación**.

En ella, el filósofo plantea que la obra “es un objeto a transformar” y se da pie a un proceso de “socialización de la creación”, el cual tiene limitantes, explica, para llegar a término, pues se vive en una sociedad regida por “la negación del principio creador en el trabajo, la hostilidad al arte, la reducción de la creatividad a sectores minoritarios y la apropiación privada de los productos artísticos” (95).

Ejemplifica esta estética con los videojuegos y los viajes virtuales¹⁵, no por considerarlos objetos artísticos, sino porque cumplen con la intervención del receptor no sólo en el aspecto del significado. En los videojuegos, el usuario se siente parte de la obra al ser quien acciona en un mundo ficticio; sin embargo, en esta experiencia no ocurre la construcción de personajes ni de motivaciones, presencia de ideas o reflexiones en torno a ellas, lo que lleva a una enajenación en el usuario. En los viajes virtuales ocurre un proceso similar: el espectador es un sujeto activo que se percibe más inmerso o integrado cuanto más interviene en lo que sucede en el viaje, dentro de las posibilidades que éste permite, sin buscar una meditación de ideas o acciones (99-101).

Este marco teórico me permitirá explicar más adelante cómo se construye la participación de un espectador en una obra dramática; es decir, explicar el funcionamiento estructural de la obra y qué libertades o límites ofrece al espectador para hacerlo parte de ella. Ahora me dispongo a ahondar en los procesos de la recepción que tiene el espectador sobre la obra.

Marco De Marinis se refiere a la “relación teatral” como el vínculo existente entre el espectáculo y el espectador o el actor y el espectador, y enmarca tres

¹⁵ Recorrido animado en el que una persona conoce un sitio, ficticio o no, sin necesidad de estar en él presencialmente.

tipos de concepciones para abordar esta relación y ofrecer un marco teórico para explicarla.

La primera es la **concepción objetivista (o comunicacional)** que plantea que los significados propuestos por los productores del espectáculo y los significados acogidos por el espectador posean una misma identidad. La segunda, **concepción nihilista (o deconstructivista)** señala que hay una discrepancia extrema entre el espectáculo ofrecido y el recibido, niega la relación teatral y sostiene valores como sensaciones, emociones y asociaciones a su interpretación que difiere de la comprensión intelectual. La **concepción relativista** acepta la diferencia entre los significados recibidos y los aportados, pero sostiene que los signos y significados se construyen en cooperación con el espectáculo. De Marinis la subdivide en *relativismo integral o radical*, que privilegia los procesos emotivos y perceptivos del espectador y no los culturales y precognitivos, y el *relativismo parcial*, que interpreta y media la relación teatral a través de variables como el género teatral, convenciones del espectáculo, estilo, etc., y se centra en los aspectos cognitivos de la recepción del espectador e intenta explicar a partir de ellos la dinámica de los aspectos emotivos (89-93).

De Marinis establece un esquema que expone los niveles del acto receptivo en el teatro: Percepción-Interpretación-Reacción-Evaluación-Memorización-Evocación (93-94). Durante la primera fase, el espectador hace una drástica selección de los estímulos que recibe y focaliza su atención, ya sea que ésta sea conducida por los elementos que el espectáculo ha decidido mostrar según cierta jerarquía, o que sea el espectador quien dirija su atención en función de los concomitamientos previos al espectáculo e informaciones textuales y contextuales a partir de los cuales recibe y establece sus relaciones. Entonces el espectador interpreta a nivel pragmático y semántico desde los cuales se desprenden las reacciones cognitivas y emotivas, califica el suceso, retiene de él lo que deriva de su evaluación y posteriormente evocará estos episodios (97-98).

La recepción parte de la sorpresa, que conduce al interés y después a la atención, gracias a la manipulación de estrategias de movilización de las

expectativas y costumbres perceptivas del espectador; es decir, introducir “elementos improbables, extraños, inesperados en la esfera de las certitudes del sujeto” (De Marinis, 98).

En la obra dramática, los diferentes elementos dispuestos en ella han de generar sorpresa en el espectador y significados a través lo propuesto por el autor. Es decir, la estructura apunta hacia donde llevar la obra y el dramaturgo dispone sus elementos según lo que desee provocar en el espectador.

2.3. Teatralidad

2.3.1. ¿Qué es la teatralidad?

La teatralidad es lo que hace al teatro. Pavis habla de la teatralidad como “aquello que en la representación o en el texto dramático es específicamente escénico [...] una utilización pragmática de la herramienta escénica, de tal modo que los componentes de la representación se valoren recíprocamente” (Pavis, 434-436); que entiendo como el empleo de los recursos espaciales (luz, sonido y volumen) que se integran para dar forma y contenido a la representación.

Carmen Leñero enuncia siete rasgos de la teatralidad, que también pueden abarcar la teatralidad presente en otras artes y géneros (2010: 27-29):

1. Espacio y tiempo de excepción concretos (superposición de la ficción en la realidad).
2. Convergencia de diferentes elementos en un signo particular (palabras, imágenes, movimientos, etc., que se modifican y transforman en otros).
3. Comparecencia de 3 instancias: personaje (que es), actor (que simula) y espectador (que ve).
4. Despliegue de antagonismo (oposición, conflicto).
5. Reunificación de significante y significado en una sola entidad (no hay una disociación entre ambos, se perciben como uno solo pues el objeto visto es en sí mismo lo que lo representa).

6. Mediación con otros ámbitos (religioso, mítico, histórico o inconsciente)
7. Metamorfosis de las sustancias (transformación de palabras, ideas, cuerpos, etc.).

“La teatralidad resulta del juego dinámico entre lo imaginario, lo material y lo social”, afirma Adame (121), es la colocación en situaciones de estructuras del imaginario que se dan en un espacio “otro”. La teatralidad ocurre a partir de una mirada a un espacio otro. Mientras exista la división entre el que observa y el observado, cualquier hecho puede devenir en hecho teatral, que es todo aquello que se prepara y dispone intencionalmente para ser observado y vivido. La teatralidad es un acto de transmutación de cuerpos, espacios, tiempos, etc., un acto que envuelve sujetos, es un juego con las estructuras del imaginario y las convenciones más que con elaborar una ficción, según Adame (68-69).

La **convención**, de acuerdo con Pavis, es el “conjunto de presupuestos ideológicos y estéticos, explícitos o implícitos, que permiten al espectador recibir el juego del actor y la representación”; es decir, aquellas suposiciones que el espectador infiere o recibe directamente del espectáculo que le permiten la aprehensión del mismo. Según Adame, en el teatro existe la convención porque hay limitaciones en él para expresar icónicamente la ficción (76), es decir, no se pueden plasmar situaciones como ocurrieran en la vida fuera del teatro. Las convenciones aseguran la representación de cualquier cosa (121).

Las convenciones generales permiten distinguir entre productores y receptores, las convenciones particulares surgen por el comportamiento de los actores y por su desempeño se distinguen las singulares (497). La recepción de un espectáculo teatral será más efectiva en la medida que se efectúe desde la teatralidad, en que el espectador distinga la relación entre la ficción representada y la ficción representante.

La teatralidad se confirma en los textos teatrales por la presencia del actor y el receptor en ellas, contemplan la alteridad, simultaneidad sónica y significación que confluyen con la producción, representación y recepción de la obra (499).

2.3.2 *Convivo teatral*

Jorge Dubatti (2003) habla de una vuelta al teatro de su teatralidad desde la perspectiva de un evento que incluye a productores del espectáculo y espectadores. Establece que el acontecimiento teatral, el momento en que sucede la relación teatral, está integrado por tres acontecimientos:

1. Acontecimiento convivial: reunión, encuentro de personas en un tiempo y espacio específicos (17).
2. Acontecimiento poético: instauración de un mundo u orden ontológico diferente del real a partir de un lenguaje verbal y no verbal distintos (poéticos), apertura de signos, ficción y función estética (19).
3. Acontecimiento expectatorial: constitución del espectador a partir de la línea que lo separa ópticamente (21) de aquello que observa.

Con lo anterior, Dubatti valida el espectáculo teatral como tal a partir de la reunión de miembros, la apertura de otra realidad y la expectación de unos hacia otros. Este último aspecto también lo abordó Aristóteles al referirse a la contemplación de las acciones que ha desembocado hasta hoy en considerar no sólo la obra dramática como objeto de estudio del teatro, sino el evento teatral y la teatralidad del mismo.

Dubatti observa momentos en los que el espectador puede salir de su espacio de expectación:

- A partir de específicos mecanismos de participación en que el actor sube al espectador al espacio de acción.
- Espectáculos de tipo performáticos en los que la hay una entrada permanentemente abierta.
- Simultaneidad: el espectador participa y a la vez es visto por otros espectadores como parte del espectáculo.

- Ignorancia del espectador de asistir a una escena teatral y no tener, por tanto, consciencia de serlo (21-23).

A partir de este momento cuento con las herramientas para identificar las posibilidades de analizar y prever la involucración del espectador como parte del espectáculo, de pasar de la expectación a la acción. A continuación, procedo a exponer el elemento del espectador en *Ñaeli*, tanto en la dimensión dramática (estructura, construcción, funcionalidad del personaje) y en la dimensión del espectador (recepción, liminalidad entre la escena y la sala y la vigencia de la teatralidad en ello presente). Continuamos.

CAPÍTULO TERCERO

En el que se exponen los motivos y justificaciones de Ñaeli

Ahora se presentan los motivos, los fines, las justificaciones y análisis que dieron forma y sustentaron la creación dramática de *Ñaeli*. Primero expondré el panorama general de donde surgió la idea para después mostrar cómo empleé los conceptos de los capítulos anteriores para darle forma a este proyecto: desde los elementos aristotélicos, la composición y cómo incluí al espectador como personaje.

3.1. La idea empezó a gestarse

En algún momento me pregunté: ¿para qué voy al teatro? Pensé múltiples respuestas después de las diferentes obras que vi en distintos espacios y las diversas discusiones que se suscitaban con mis compañeros y profesores en las cátedras del Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Alguna vez, en una de esas ocasiones que asistí solo a una función de teatro, me pregunté por qué lo estaba haciendo y al estar entre los espectadores, riendo sobre no sé qué suerte de escena, me sentí acompañado. “Uno va al teatro para sentirse acompañado”, me respondí.

Entonces empecé a reflexionar sobre mi papel como espectador en relación con los demás espectadores y con los actores en escena. Estas perspectivas entre quienes hacen algo y quienes los ven se revelaron no sólo en teatros: en el salón de clases con el profesor exponiendo su clase previamente ensayada, los espectáculos de los payasos en las plazas y cómo ellos se acercaban a la gente que los veía y los incluía en su escena y también cómo se prepara uno mismo al despertar para salir a la calle y ejecutar su mejor papel.

Al mismo tiempo, concluía en mi vida el ciclo iniciado en el jardín de niños: se terminaba mi etapa como estudiante. Me cuestionaba e inquietaba cómo iba a encontrar trabajo, qué tanto tiempo tardaría, dónde comenzaría a buscar, con qué herramientas contaba, qué sabía hacer yo para colocarme en algún lugar y, sobre todo, quién era yo para obtener trabajo en algún sitio. ¿Quién soy? Esa es la

pregunta que mucho tiempo me ha acompañado, ¿quién soy yo entre los demás y con los demás?

Una noche de insomnio me hacía estas preguntas, una cierta soledad me acompañaba y recordé que uno va al teatro para no estar solo. Entonces la idea empezó a formarse: quiero estar con otros, pero distinguirme de ellos; quiero sentirme acompañado, pero reconocerme en la soledad; quiero conocer a más personas y saber quién soy; quiero interactuar con los demás y rescatar ese rasgo de comunidad que nos ayudó a sobrevivir en las cavernas. Así, la idea empezó a gestarse.

Lo primero en lo que pensé fue en qué quería causar o generar en el espectador. Quise crear una obra que evidenciara que los espectadores están reunidos, que en estos tiempos en que lo virtual gana terreno en la comunicación humano a humano, una obra de teatro que nos recordara que nos tenemos unos a otros y que dicho encuentro ocurre con mayor fuerza al estar el uno frente al otro.

Uno de los referentes, el que más ocupé como marco de referencia, fue la obra *Todavía... siempre*, de Conchi León. Elegí esta obra por contar con el texto original y poder presenciar la obra como un espectador más, pues en ella se requiere de la participación del público para construirse. La obra, dirigida por Claudio Valdés Kuri, inicia quince minutos después de la hora anunciada con un encargado del teatro que anuncia que la actriz Tara Parra está perdida y la obra debe cancelarse. A los pocos segundos Tara entra en silla de ruedas pues acaba de huir del hospital y va a actuar. Ella inicia un viaje por sus recuerdos de familia, de amor, de sueños mientras espera que su compañero de escena llegue y al no ocurrir, le pide a alguien del público que pase a escena. Una vez que el espectador va a su lado sigue las instrucciones de ella: como leer una carta, darle su opinión o incluso hacerse pasar por ella cuando la gente del hospital va a buscarla. Al final, Tara le entrega una carta con sus últimas palabras en escena se presencia su muerte y el espectador lee su mensaje.

En esta obra el espectador cumple con llenar los espacios que están destinados para él. Existe un margen de libertad y azar respecto a lo que hará o contestará, pero las instrucciones para él son tan claras que lo que pueda hacer está dentro del margen de lo planeado por la dramaturga y el director. De manera similar, con Ñaeli busco escribir una obra en la que el espectador participe con sus respuestas, opiniones y decisiones; que el espectador sea un elemento más activo en el desarrollo del espectáculo, sin que se vuelva en el conductor exclusivo de éste.

3.2 Elementos aristotélicos

Si bien la manera de disponer los diferentes elementos es propia de cada autor y no siempre corresponde a un orden, lo que a continuación enlisto es el resultado del examen que hice de mi trabajo, que no necesariamente siguió este orden.

Para trabajar en el primer elemento que Aristóteles plantea, la **fábula o trama**, necesité tener a alguien haciendo algo. Primeramente partí de la obra presentada por los mismos actores y de ellos recibiendo y acomodando a los espectadores en las butacas dispuestas alrededor del escenario. Su objetivo es recibir a la audiencia e informar cómo se llevará a cabo. Después se pasa a la obra, en donde el Jefe de una editorial le pide a un joven Escritor que se apresure con los trabajos de corrección de algunos libros, pero él quiere publicar su propia obra aunque no tiene ideas. Entonces la Ñ sale de un libro y lo obliga a escuchar su historia en la nación de las Letras.

Buscaba algo o alguien que reflejara mi sentir solitario en medio de la multitud, me pregunté qué era lo más común que pudiera contener la posibilidad de ser lo único. Idea tras idea me di cuenta de que en lo que me apasiona, escribir, estaba la respuesta: las letras, ¿y qué letra? La eñe. Grafía propia del español e innecesaria para el inglés, idioma que se extiende como parte de las políticas globales actuales. Ahora, ¿qué quiere la Ñ? Entonces pensé en las cosas

que me gustaba observar en el teatro y me respondí: quiere confesar su amor, en este caso a su compañera de la Facultad de Letras: la letra A. Lo siguiente fue otorgarle a la letra A un objetivo que rebusqué en mí mismo y lo hallé enfocado hacia la ambición: la Letra A quiere ser el nuevo Director de la Insigne Fundación para las Letras, máxima institución de mi país ficticio. La trama se desarrolla a partir de esta idea: la A contrata a la Ñ para envolverla en su plan para asesinar al Director de la Fundación.

Lo siguiente era pensar en el espectador. Elegí diversas intervenciones como un “Juez”, el “Director de la Fundación” o “letras entrevistadas” para que el Espectador las representara a través de un cartel que se colocarán en el pecho, pero el personaje que más incidencia tiene en la acción de la obra es la Cedilla (Ç) que aparece como la letra amiga de la Ñ. La Ç busca unir a la Ñ con la A, es asistente de la Ñ y también quien está encargada de revelar el plan de la A de asesinato del Director para salvar a la Ñ. El objetivo de la Ç es seguir las instrucciones de la Ñ, a manera de un amigo fiel (y obediente), con lo que pretendo que las acciones del Espectador que lo interprete estén dentro de la trama de la obra.

Lo siguiente era pensar en el **carácter**; es decir, en las decisiones que los personajes toman para que avance la acción. Partí de mi inquietud de saber quién es uno mismo y advertí dos posturas. La primera, quién es uno mismo para consigo es lo que quería abordar en la Ñ y la búsqueda de su valor; en segundo lugar, quise hablar de quién es uno mismo para con los demás. Cada uno busca formar su identidad a partir de su ropa, su lenguaje, sus actividades y sus instrumentos; pero al buscar individualizarnos, paradójicamente, nos homogeneizamos. Observé la globalización en nuestras posesiones personales, nuestro vocabulario, nuestra ropa, nuestras posesiones virtuales y nuestra identificación de éxito con modelos extranjeros cuyo contextos difieren del de la sociedad en que vivo (en lo político, económico, social, y cultural). Caí en la cuenta de la preferencia por temas extranjeros respecto a los nacionales, y así como la identidad de cada pueblo o país se desvanece ante la necesidad de

sobrevivir en un mundo global, pensé en la desaparición de la letra “Ñ” como representación de la pérdida de las diferentes identidades que se encuentran no sólo en México, sino en el mundo. Aquí nació el antagonista, la letra “A”.

No voy a negar que no quiero tener éxito en el ámbito teatral, poseer reconocimiento y prestigio por mi trabajo, además de expandir mis ideas cuanto más lejos sea posible, y justamente eso representa la “A”. Esta letra es la que más entradas posee en el diccionario, además de estar presente en casi todos los idiomas del mundo, si no con su grafía tal cual la conocemos, al menos sí como sonido. La A es la encarnación de las ideas de expansión global: lo que quiere es sobrevivir y ser reconocida, no perecer a la sombra de los demás. La A, como la Ñ, es muy insegura de sí, pero opta por ocultarlo y engaña y soborna a otras letras para cumplir sus objetivos.

Puesto que el **pensamiento** es aquellas ideas o cuestionamientos a través de las acciones, lo que inicialmente quise abordar en este trabajo fue la pregunta por la existencia propia, por la distinción que uno tiene o no de sí mismo ante los demás y si estamos conscientes de lo que somos o podemos llegar a ser. Mi idea no fue plantear una predestinación que la Ñ cumple, sino el conflicto de alguien que decide preservar la diversidad, abogar por la multiculturalidad y la importancia de conservar nuestra identidad, lo que nos distingue y hace ser a cada persona, pueblo y país. Este es el pensamiento que busco desarrollar a lo largo de *Ñaeli*.

Esta sería mi obra. Me quedaba imaginar el **lenguaje o elocución**. Puesto que el espectador tendría intervenciones verbales, opté por que el lenguaje de las letras no fuera rebuscado ni retórico, sino ameno y coloquial. Existen juegos de diálogos que combinan interacciones cortas y rápidas de los personajes con indicaciones, explicaciones o amenazas contenidas en líneas más grandes, además se incluyen secuencias de acciones con posibilidad de ser coreografiadas para incluir un poco más de atractivo sonoro y visual a la obra.

En cuanto a la **melodía**, el elemento queda abierto para la creación en la escena. El **espectáculo**, el último de los elementos aristotélicos, es en el que se

sustenta mi hipótesis de inclusión del espectador. Es obvia la proposición de que cada obra dramática se completa ante la presentación a espectadores, pero en esta obra es fundamental que haya espectadores incluso en los ensayos. Su inclusión va desde el rompimiento de la cuarta pared hasta la libertad de creación en el escenario, con ciertas indicaciones, en la que los resultados son variables. Se alude, se señala, se improvisa y se dialoga con el espectador en diferentes momentos de la obra y dicha interacción es gradual.

Además del trabajo corporal y verbal de los actores – y espectadores- incluí en la escena un gran libro a partir del cual se desarrolla la obra: Para contar un suceso pasado, se regresan unas páginas del libro; para uno futuro, se adelantan. En ese libro se escriben palabras propuestas por los espectadores en determinado momento de la obra y también de él se quita la hoja en la que el espectador-Cedilla escribe el final de la ficción.

Es evidente que cuando no hay espectadores en una función, ésta se cancela –a menos que quiera tomarse como ensayo-, pero en Ñaeli los espectadores son tan necesarios que se requiere ensayar con ellos para vislumbrar un pequeño panorama de todas las posibilidades que existen al considerar al espectador como un personaje más. El dramaturgo hizo su trabajo pensando en él como elemento de la acción, el director construirá su propuesta pensando en su disposición espacial y lo que en ellos quiera provocar; los actores completarán su actuación con la participación de ellos; y el productor necesariamente deberá encargarse de que un número mínimo de personas acudan a la función para que pueda realizarse. Es, pues, tomar en serio al espectador como elemento indispensable.

3.3 Composición

Si bien en mi mente las ideas fueron encontrándose a lo largo de varias semanas y en el orden no establecido en la obra, a continuación presento cómo

incluí lo anteriormente recabado sobre teatralidad, recepción y convivio teatral en el mejor orden posible.

Pensé: ¿cómo hacerle saber a los espectadores que van a ser personajes? Inclinado a buscar una solución teatral mi respuesta fue esa misma condición: mostrar la teatralidad.

Sobre el acontecimiento teatral, Dubatti señala que está integrado por otros tres acontecimientos: el convivial, el poético y el expectatorial. El primero se refiere al encuentro, a la llegada de actores y espectadores, por eso es que la representación inicia con los actores dando la bienvenida e indicando a los asistentes dónde sentarse mientras revisan que la utilería, la música, el vestuario, y cualquier otro elemento esté preparado. Una vez acomodados los espectadores, los actores proceden a informar a sus convidados que serán personajes-letras mediante la entrega de tarjetas que deberán portar en el pecho mientras los actores entran en un pequeño conflicto sobre a quién de ellos le toca dar las instrucciones y revelan los problemas financieros en los que se encuentran. Con este pequeño conflicto se abre la obra y el acontecimiento convivial pasa al segundo: el poético.

Para marcar la apertura del mundo ficticio, uno de los actores da tercera llamada fuera de escena y regresan los dos intérpretes pero caracterizados como un joven escritor y un jefe de editorial. El conflicto aquí es sencillo: el jefe le pide al escritor terminar a tiempo las correcciones de los libros de enseñanza de lengua extranjera que serán repartidos en las escuelas. Después, del gran libro al fondo del escenario se asoma la Ñ que le pide nuevamente –se hace referencia a que su aparición ya ha sido realizada antes- al escritor que transcriba su historia, y empieza *Ñaeli*. En este punto ya se inició el acontecimiento expectatorial, pues los espectadores se constituyeron como tal al observar lo que los actores hacen, separados por la “cuarta pared”; sin embargo, cuando la Ñ empieza a contar su historia lo hace directamente a los espectadores, con lo que cae esta división de observar sin ser observado por parte de los espectadores, e inicia la “abducción poética” que es el “momento en que el espectador puede salir del espacio de

expectación” en palabras de Dubatti (p. 22): la Ñ va hasta el espectador con la tarjeta que indica la Cedilla y le pide que le entregue una carta a la Letra A. Casi de inmediato, la A entra a escena a despedir a uno de sus empleados (otro espectador) y se asienta escénicamente que los espectadores son también letras-personajes. El acontecimiento expectatorial se cambia ahora a los actores: ellos deben ser quienes observen con atención a los espectadores de aquí en adelante, pues deben ubicar dónde está cada letra de la que se hará mención más adelante, responder a las acciones y diálogos de que los otros realicen mientras conservan el hilo de la obra y siguen actuando. Tal vez los espectadores no hagan una obra de teatro como tal que sea observada por los actores, pero si se analiza que los actores deben ser quienes estén a la expectativa por encima de lo que sus convidados ven, puedo afirmar que la expectación sí se invierte y el universo ficticio instaurado a nivel ontológico-poético comienza a permearse poco a poco del azar.

Por lo anterior expuesto es que subtitulo *Ñaeli* como “Obra dramática para un convivio teatral”. El término “Obra dramática” lo abordé en el primer capítulo a partir de García Barrientos (p. 59) que dice nombrarse así al texto que el autor crea para que sea representado, a diferencia de “texto dramático” que sería la derivación del primero y que es específico para cada espectáculo. “Convivio teatral” se argumenta a partir de la creación de un acontecimiento que incluye a productores del espectáculo y los espectadores, de ahí que planteo *Ñaeli* como una obra dramática en las que los espectadores son tan necesarios que se necesitan para los ensayos.

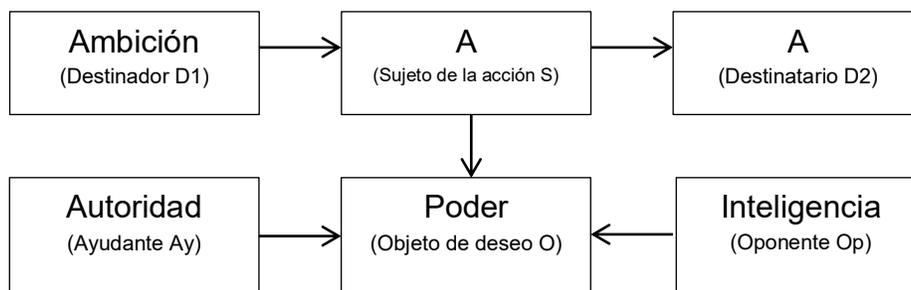
Acciones

Una vez establecidos los objetivos de los personajes principales, lo siguiente fue componer las acciones. En su libro *Backwards and forwards* David Ball define a la obra de teatro como “Una serie de acciones” y define acción como aquello que “provoca o permite que algo más suceda” (pp. 5).

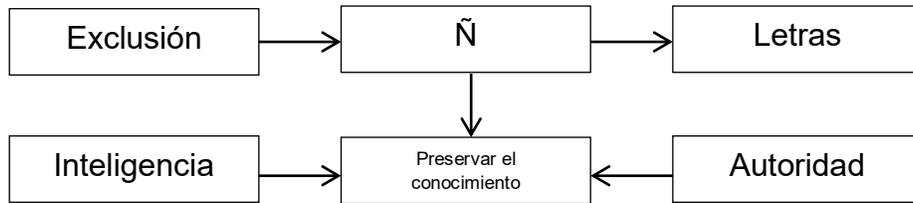
Dividí la obra en dos partes. El final, que consiste en el momento en que la Ñ cumple su objetivo de crear un diccionario que contenga las palabras que empelan su misma grafía y que la A imponga al inglés como idioma oficial internacional. La división de la obra lo marca el momento en el que la Ñ es enjuiciada y se revela que la A fue quien planeó el atentado contra el Director de la Insigne Fundación, es despedida y la Ñ asume el puesto al que aspiraba la letra A. Entonces mi trabajo consistió en disponer las acciones pensando en llegar a esta primera mitad de la obra y luego continuar hacia el final.

Cada acción que contribuía a construir la trama fue lo que marcó la segmentación por escenas más que la entrada o salida de personajes. Además de ser una concatenación de acciones, la obra dramática se caracteriza porque esas acciones generan conflictos. Para vislumbrar el conflicto me propuse realizar el cuadro actancial de cada escena. Este esquema me permitió apreciar en qué escenas existía un conflicto y cuáles eran meramente narrativas sin contribuir al desarrollo dramático.

El cuadro actancial fue la comprobación de cada escena y no su guía, gracias a su empleo pude dibujar los caracteres de los personajes, percibir si cada escena se acercaba al cumplimiento del objetivo y las fuerzas que propiciaban el conflicto y de las que se valían los personajes. Tras emplearlo en cada escena, el cuadro final de la obra quedó de la siguiente manera:



Que se lee: “la ambición motiva a la letra A a querer el poder en beneficio de ella misma. Le ayuda su autoridad y se le opone la inteligencia”. Este es el



cuadro que desencadena la acción principal de la obra y que a la vez es el cuadro actancial del personaje de la letra A. por otro lado, el cuadro de la letra Ñ sería el siguiente:

Que se lee: “la exclusión motiva a la letra Ñ a preservar el conocimiento en beneficio de las letras. Le ayuda su inteligencia y se le opone la autoridad”. Los actantes contenidos en las casillas de los extremos inferiores son los mismos en ambos cuadros, pero ubicados contrariamente. Esto indica que lo que le ayuda a un personaje a alcanzar su objetivo es lo que se le opone al otro y viceversa, de ahí que el actante “Autoridad” sea lo que se contraponga al actante “Inteligencia” y desencadene y mantenga el conflicto a lo largo de la obra. En este cuadro, por otro lado considero importante hacer énfasis en la casilla correspondiente al “destinatario” que está ocupada con el actante “Letras”.

Al inicio, los actores reciben a los espectadores y le entregan a cada uno un cartel con una letra marcada que se cuelgan al pecho. Con este elemento los espectadores se vuelven parte personajes de la nación de las letras y entonces en el cuadro actancial anterior también podría escribirse: “espectadores”. Es decir, el deseo de la letra Ñ de preservar el conocimiento es en beneficio de los espectadores.

Aquí entra el estudio que Román Calvo hace para distinguir a los personajes. Si bien es tarea del actor completar los vacíos que existen del personaje en la obra, Román Calvo ofrece tres aspectos a considerar desde un enfoque tradicional sobre el personaje: el físico, el sociológico y el psicológico. En *Ñaeli* se infiere, a partir de las acciones contenidas en los diálogos, que la letra Ñ y la letra A son de clase media con deseos de aspiraciones de clase. La nobleza y la soberbia son características de estos personajes, respectivamente. En el caso de las demás letras, como la Cedilla o el Director de la Fundación, sus características

están determinadas por lo que la Ñ y la A dicen de ellos, pero dichos personajes terminan de concretarse con la estatura, la edad, la vestimenta, la voz y la personalidad en sí del espectador que los encarna en cada función.

Hay algunas escenas en las que no es posible vislumbrar el conflicto con claridad o simplemente no lo tienen. Este es el caso de la número once (en la que dos periódicos salen a las calles a preguntar su opinión a los transeúntes) y la número trece (en la que los periódicos recapitulan lo ocurrido). El objetivo de estas escenas es resumir para los espectadores las acciones de la obra y que ellos opinen sobre lo que han visto hasta el momento. Considero que en ellas no se anula el conflicto, sino que se recapitula lo acontecido hasta ese momento para reanudar y potenciar el conflicto en lo que sigue.

También existen otras escenas en las que las fuerzas productoras del conflicto están representadas por los espectadores. Es el caso de la escena seis en la que la letra Ñ busca formar las palabras encargadas por la letra Ñ y lo que le ayuda y lo que se le opone son los mismos espectadores. Según su disposición, y la capacidad de convencimiento del actor, es que los espectadores apoyarán o frustrarán la tarea de formar palabras entre ellos. La escena siguiente parte del supuesto que la letra Ñ logró formar ciertas palabras incomprensibles, debido a que muchas letras son de otro idioma, lo que irrita a la letra A. Se entiende entonces que los espectadores ayudaron a formar las palabras, pese al riesgo que se corre al depender de su impredecible decisión en el momento de la obra. Esta escena es ejemplo de mi planteamiento: ¿se puede escribir una obra en la que el espectador sea un personaje cuyas acciones aporten al desarrollo de la acción? La respuesta, al menos a nivel dramático, es afirmativa; aunque en escena, la habilidad del actor y la respuesta del espectador son factores necesarios considerar.

Cada escena está construida como la reacción de la anterior y la generadora de acciones de las subsecuentes. Se entiende entonces que la acción es el elemento preponderante y guía de la obra; por lo tanto, la acción está por encima de los personajes y es lo que determina su accionar y que Román Calvo

señala como una perspectiva existencialista del personaje (p 33). Preponderaré en primer lugar la acción porque es el elemento que Aristóteles nombra el más importante para la obra de su tiempo; sin embargo, esta jerarquía es la que ha prevalecido en la escritura dramática –al menos hasta el siglo XIX con el advenimiento de las vanguardias (Partida, 2004: 143)- y que creo es importante manejar cuando se empieza a practicar la dramaturgia.

Si bien la acción es la unidad fundamental en la obra, existen las unidades de “tiempo” y “lugar”, que si bien no aparecen referidas en la *Poética* como unidades tal cual, son útiles para enmarcar la acción y no para determinarla. El tiempo en *Ñaeli* transcurre así: el primer tiempo es el de la realidad que ocupa a actores y espectadores; el siguiente tiempo es el que ocurre en la oficina del escritor y su jefe y el tercer tiempo pertenece a la ficción de la nación de las letras. En este tercer tiempo transcurren siete días contados a partir de las didascalias como “anoche, el Orden Mundial aprobó...” o “te espero mañana”.

El espacio también abarca varias dimensiones. El primero de ellos es el espacio de escenificación en el que se juntan espectadores y actores, el siguiente se abre en la oficina de la editorial y el tercero es en el que se desarrolla la ficción de la nación de las letras a partir de la apertura del gran libro colocado en escena. Dentro de esta dimensión ocurren cambios de lugar: se está en la casa de la Ñ, en la calle, en las oficinas de la Insigne Fundación para la Letras, una habitación oculta en ella misma, un noticiero, un juzgado y la cámara de borrado de la fundación. Las últimas tres escenas van cerrando los tiempos y los espacios de manera que al final de la obra se vuelve a la realidad de espectadores y actores.

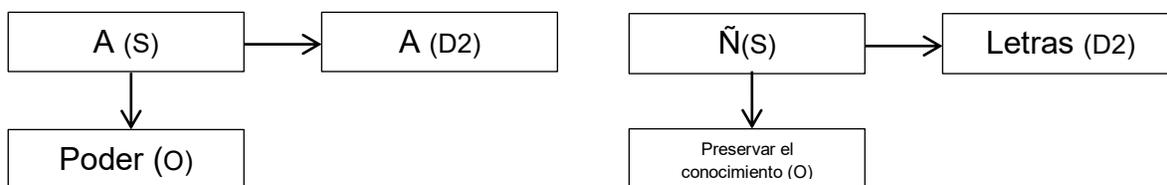
Retomando el cuadro actancial de la letra Ñ se tiene que los espectadores encarnan las diferentes letras de algunos de los pocos idiomas que existen en el mundo. Así como cada espectador es único, cada letra de cada idioma es única. Se tiene, pues, que la intención de la Ñ es mantener la pluralidad existente y sus acciones están destinadas a los espectadores. Es evidente que el teatro se hace por y para los espectadores, pero aquí el espectador no es mero receptor de un

mensaje o de una experiencia estética, sino de las acciones mismas de los protagonistas de la obra.

Como ya se mencionó, en el cuadro actancial pueden hacerse evidentes ciertos alcances de la obra. Uno de ellos, y el que compete a este trabajo, es el llamado “triángulo ideológico” formado por el Sujeto, el objeto del deseo y el destinatario del que Ubersfeld comenta:

“este triángulo explica no el origen de la acción sino el sentido del desenlace de la misma [...] nos muestra el modo como la acción del sujeto se inscribe en la resolución (o, al menos, en la nueva actitud) del problema planteado [...]. Se pregunta por la relación entre el sujeto y el destinatario, entre la acción individual del sujeto y sus consecuencias individuales y, también, socio-históricas”. (1989: 62-63).

Es decir, se plantea el sentido de la obra, la razón y consecuencia del conflicto planteado. En *Ñaeli*, este triángulo se observa de la siguiente manera:



Así pues, el objetivo de la letra A es obtener poder en beneficio de ella misma mientras que la letra Ñ busca preservar el conocimiento para las letras, es decir, los espectadores. A partir de este triángulo es posible vislumbrar el alcance de la obra según mi premisa: incluir al espectador en la dramaturgia como un personaje más. Si bien el sentido de toda obra es llegar a un espectador, en *Ñaeli* el espectador se vuelve receptor directo dentro de la ficción de la obra; no es un espectador que participa en una obra, sino un espectador que se vuelve actor al asumir un personaje y parte del evento teatral.

Espectadores

En el capítulo dos abordé el término “puntos de indeterminación” perteneciente a la estética de la recepción. En *Ñaeli*, estos vacíos que deben ser completados con la imaginación del receptor, se presentan en los diversos personajes que son representados por los espectadores. El caso más representativo es el de la “cedilla” (Ç) que es cómplice de la letra Ñ. El llenado de los vacíos debe ser dentro de la estructura planteada (Sánchez, 2005: 28), en este caso es el de la secuencia de acciones de la obra, pero el espectador que inviste a la letra Ç completa esta indeterminación por los mismos rasgos que determinan a un personaje: su aspecto físico, psicológico y social, lo que se aprecia en cómo el espectador asiste vestido a la obra, cómo habla, que palabras usa y si es extrovertido o introvertido.

Así como la Ç, los demás personajes que encarnan los espectadores serán contruidos en escena a partir del horizonte de expectativas de cada uno de ellos; es decir, qué observan en la obra, cómo lo relacionan con sus experiencias y pensamientos propios para crear y aportar al desarrollo de la obra. Relacionan lo visto con lo que esperan que sucederá para establecer los diálogos y cumplir con las acciones marcadas para ellos, realizan así los movimientos de retención y protención señalados por Iser (Sánchez, 2005: 65).

Sánchez Vázquez se refiere a la estética de la participación como el momento en que el receptor puede transformar la forma y/o el fondo de la obra. Si bien las acciones del espectador, al momento de volverse personaje, están delimitadas por el dramaturgo, el espectador participa con su pensamiento a través de su cuerpo y voz y convierte la ficción en única para cada representación. Así, el espectador se vuelve un creador inmediato en la obra, se observa parte del mundo ficticio y aporta a su creación.

La escena diecisiete es el punto de indeterminación más abierto al azar y a las decisiones del espectador, ya que lo único que aparece en ella es la acotación “(La Ç escribe en la hoja y la deja al centro)”. Esta hoja pertenece al libro colocado

en escena que dentro de la ficción tiene el poder de hacer realidad lo que en él se escriba. De esta manera, el espectador-Ç tiene en sus manos el final de la ficción que ocurre en la nación de las letras: que las diferentes letras de los diferentes idiomas sigan existiendo o no, lo que, como expuse más arriba, constituye el sentido general de la obra al ser las letras la representación de los espectadores, de la humanidad.

La relación teatral que se crea entre el espectáculo y el espectador, o el actor y el espectador, corresponde a la concepción relativista que Marco De Marinis explica como la construcción de signos y significados entre ambos participantes (2005: 92); es decir, la obra no ofrece una sola interpretación y forma para ser hecha, ni el espectador crea una obra fuera de contexto a partir de sus propias sensaciones, sino que se da un proceso de cimentación mutua entre ambas partes. El espectador, según De Marinis, percibe, interpreta, reacciona, califica y expone lo que cada escena marca en su estructura, y es por las diferentes maneras de sentir y pensar de cada individuo que los personajes encarnados por los espectadores serán diferentes en cada representación.

Por lo hasta aquí expuesto es que me ayudé para dar forma al pensamiento que quise plasmar en *Ñaeli*. La información recabada me sirvió para dar forma y explicar la estructura de la obra. Queda presentar la obra que pretende volverse un convivio teatral en escena y evaluar si la inclusión del espectador desde la dramaturgia se cumple o no. A continuación, *Ñaeli*.

CAPÍTULO CUARTO

En el que se presenta la obra:

Ñaeli

Obra dramática para un convivio teatral

“Somos una sola voz, un solo grito, uno en los otros nos reconocemos”

El Gran Dragón, Manuel Herrera

Actor 1: *Escritor, A, periódico, soldado.*

Actor 2: *Jefe, Ñ, periódico, soldado.*

PRÓLOGO

(Los actores reciben a los espectadores y los invitan a sentarse. Los asientos están dispuestos en tres frentes alrededor del escenario. Una vez sentados los espectadores, los actores van al centro)

1: Bienvenidos, es un placer para nosotros que nos acompañen...

2: *(al 1)* Vamos tarde.

1: *(al 2)* Ya vamos a empezar, ve por el... *(Sale el 2. A los espectadores)* Les decía que es para nosotros un placer que nos acompañen en esta obra que no podría llevarse a cabo sin ustedes pues es parte de un experimento...

(Vuelve el 2 con un libro gigante que coloca al fondo del escenario)

2: Porque no tenemos presupuesto para más actores.

1: Porque quisimos hacerlos parte de ella...

2: Y dijiste que era para no sentirte solo.

1: Es obvio que cuando uno va al teatro no está solo.

2: Pero en los ensayos hablabas de otra soledad...

1: Sí, en los ensayos. Ahora...

2: Porque ahora salimos y nos la pasamos con el celular...

1: Sí, pero yo estoy hablando y no creo que debas...

2: Crees que es deber del teatro fortalecer el vínculo actor-espectador....

1: ¿¡Les vas a explicar tú o yo?!

2: (*fastidiado*) Quedamos que tú.

1: Entonces déjame terminar. Esta obra es un experimento que busca incluir al espectador desde la dramaturgia...

2: Porque desde las palabras crees que se contempla al espectador... Perdona, pero siempre olvidas detalles. Y quedamos que hoy me tocaba. Aquí traigo las tarjetas.

1: Repártelas (*sale*).

2: ¿Quién quiere ayudarnos que no le incomode hablar en público? Vamos a necesitar que se las cuelguen al cuello con la letra al frente. (*Las entrega a los espectadores*). Eso es. Bien, pues esta obra surge de nuestra imaginación y falta de presupuesto...

1: (*fuera*) ¡Tercera llamada, tercera!

2: ¡Espérate...! Bueno, esto es *Ñaeli*, un convivio teatral. Esperamos su convivencia y que la disfruten (*sale*).

1: (*fuera*) ¡Iniciamos!

Escena 1.

(Entran el Jefe y el Escritor)

JEFE: ¿Qué estuviste haciendo entonces?

ESCRITOR: Nada, sólo de repente pasó el tiempo.

JEFE: Lo que va a pasar es que voy a tener que despedirte si no entregas a tiempo las correcciones.

ESCRITOR: Hay que corregir todo, son libros aburridos.

JEFE: Estos, son obras de arte. ¿Acaso tú escribirías algo mejor?

ESCRITOR: Déjeme comentarle que yo... no.

JEFE: Exacto. Revisa que estén bien, son para distribuir en las escuelas y tenemos el tiempo encima (*sale*).

ESCRITOR: Pobres niños, los van a obligar a leer en una lengua extranjera, apenas y saben español. "Son obras de arte. ¿Tú escribirías algo mejor?". Si el consejo editorial se diera la oportunidad de leer mis textos... y si tuviera textos, claro. ¿No les ha pasado que tienen una idea que creen que es la mejor pero cuando se disponen a llevarla a cabo se dan cuenta de que no es tan buena? A mí me pasa a veces... bueno casi diario, pero confío en que algún día me llegará una verdadera idea.

(Por el libro del fondo sale la letra Ñ)

Ñ: Pretextos, pretextos.

ESCRITOR: ¡Otra vez tú!

Ñ: Sí, otra vez yo. Siempre yo hasta que me escuches.

ESCRITOR: Ahorita tengo mucho trabajo.

Ñ: Dijiste que te faltaba poco.

ESCRITOR: Mentí. Luego hablamos, te lo prometo.

Ñ: Llevas un año teniendo mucho trabajo y prometiendo oír mi historia.

ESCRITOR: Llevas un año molestando.

Ñ: No hubieras prometido escribir mi historia si no ibas a hacerlo. Debí buscar un escritor más... amable.

ESCRITORA: Debo terminar...

Ñ: Te ayudo. Mira: unas comas por aquí, otras por acá, unos signos de admiración para agregarle emoción... y ya. ¿Preparado? Quitá esa cara, si bien que sabes que no había mucho que corregir. A este autor siempre lo publican, está acaparando los libros de enseñanza de lengua extranjera mientras que los nacionales... ya sabes. En fin, empecemos.

ESCRITOR: ¿Ahora?

Ñ: Esa misma pregunta me hice el día que me gradué como letra mayúscula. Ponte cómodo y anota, que no voy a repetir.

ESCRITOR: Pero luego te marchas. Iré por mi libreta (*sale*).

Escena 2.

Ñ: Como les decía, esta historia empieza el día de mi graduación. (*Va al libro y regresa unas páginas*) Estaba muy nerviosa, pero el jurado me aprobó con unanimidad y me volví una letra mayúscula, una eñe mayúscula. Corrí a contárselo a mi amiga la Cedilla. (*Va hasta el espectador que tiene el letrero con la Ç*) ¡Cedilla, aprobé, aprobé! Mira; aquí dice que soy una letra eñe mayúscula con validez oficial. No me apuré tanto como tú, pero ya lo logré. Oye, ¿ya te llamaron del instituto al que fuiste?

Ç:...

Ñ: Pronto te llamarán. Ahora te toca ayudarme a conseguir trabajo, pero antes quiero pedirte un favor... ¿puedes entregarle esto a la A? Tú vives cerca de su casa y pensé que podrías pasar y dársela. Por favor, dile que es muy

importante. Debo ir con mis padres. Me avisas en cuanto se la des. Adiós
(*sale*).

Escena 3.

(*Entra la A*)

A: (*A un espectador*) ¡Cuando aprendas a diferenciar “haber” con hache y be de “a ver” sin hache y con u ve, regresas! ¡Despedido! (*Para sí*) Necesito a alguien que no ponga en juego mi trabajo si quiero conseguir la subdirección... ¡Cedilla! ¿Cómo estás? ¡Qué gusto verte!

Ç: ...

A: ¿Quién me la manda? (*Lee*) “Letra A, me gustaría verte en el café “Tinta y pluma” mañana a las diez. Es muy importante. Atentamente, letra Ñ”.
¿Eñe? ¿Qué eñe?

Ç:...

A: ¡Esa eñe! No la veo desde que salimos de la Facultad de Letras. ¿Qué quiere?

Ç:...

A: Lo que sea que quiera dile que no tengo... (*pausa*) dile que ahí estaré. Nos vemos. (*Sale*)

Escena 4.

(*Entra la Ñ*)

Ñ: ¿Recuerdan cómo su mirada se pierde cuando están esperando una llamada? Así estaba yo esperando a la Cedilla (*Voltea a ver a Ç*), y esperé hasta el otro día y yo tuve que llamar y preguntarle si la letra A iba a verme.

Ç:...

(Entra la A)

Ñ: ¿Qué? ¡Faltan cinco minutos! (Corre y choca con la A) ¡Ah!

A: ¡Eñe!

Ñ: Hola... ¿No te dijo la Cedilla que nos veríamos en el café?

A: Sí, pero quise pasar por ti.

Ñ: ¿En... en serio?

A: Estoy aquí, ¿no? Caminemos. Y bien, ¿qué es eso tan importante que tienes que decirme?

Ñ: No sé cómo iniciar...

A: Pero puede esperar. Yo también tengo algo muy importante que decirte.

Ñ: ¿En... en serio?

A: Sí, creo que es algo que te agradará mucho.

Ñ: ¿En... en serio?

A: Desde que salimos de la Facultad he pensado en ti.

Ñ: Yo tampoco he dejado de pensar en ti.

A: Sé que eres la letra indicada.

Ñ: No creí que...

A: ¿Que no me fijaría en ti?

Ñ: No sé qué decir.

A: No tienes que decir nada, sólo "acepto".

Ñ: ¡Acepto!

A: Te espero mañana a las nueve en la Insigne Fundación para las Letras... ¿no estás feliz? Cualquiera letrada daría lo que fuera por tu trabajo. En fin, no faltes.

Ñ: Espera, ¿la Insigne Fundación para las Letras? ¿Cómo entraste?

A: Mi padre es el Director. Hasta entonces.

Ñ: ¿Y cuál será mi trabajo?

A: Necesitamos alguien que atienda las entrevistas. Es un trabajo muy importante que no cualquiera lo puede hacer, además oí que tu jefe es un poco estricto y no le gustan los errores.

Ñ: ¿Sabes quién es?

A: Sí. ¡Yo! (*Le pone un gafete*) Te espero mañana a las nueve en punto. No faltes (*sale*).

Ñ: (*Tras una pausa*) Bueno, al menos nos seguiremos viendo. (*Va al libro y da vuelta a una página*) Así empezó un nuevo capítulo en mi vida (*sale*).

Escena 5.

(*Entra la A*)

A: Bienvenidos a la Insigne Fundación para las Letras. A continuación cada uno de ustedes va a pasar a su entrevista para determinar la validez de su letra. Como saben, en el mundo de los humanos el Orden Mundial está examinando cuál será el Idioma Oficial Internacional así que las grafías cuyo aporte no sea significativo serán... reubicadas. Las letras que trabajan en la Fundación han descendido en grandes filósofos, oradores y literatos de toda la historia de la humanidad, no cualquiera entra. Además, contamos con el departamento de Letra Inicial de mayor prestigio, si ya están dados de alta en alguno otro, me temo que tendrán que obtener aquí su aprobación para seguir siendo la primera letra en el nombre de algún humano. Bueno, en un momento empezaremos...

(Entra la Ñ)

A: Llegas tarde.

Ñ: Son las nueve cinco...

A: Llegas tarde. ¿Qué hace la Cedilla aquí?

Ñ: Me va a ayudar.

A: Pero... como sea, no le voy a pagar. Escucha: vas a preguntar a cada letra por las palabras más importantes que empiecen con ellas...

Ñ: ¿Esta es la oficina de Letra Inicial?

A: No...

Ñ: ¿Crees que en algún momento pueda trabajar ahí?

A: (ríe) ¿Tú? ¿Qué nombre de humano empieza con la letra eñe?

Ñ: Pues...

A: Exacto, agradece que estés en mi departamento. Quiero esa lista de las palabras más importantes de su idioma que inicien con ellas para antes de la comida. Ten, en este diccionario están sus procedencias (*sale*).

Escena 6.

Ñ: (a Ç) ¿Crees que ya deba decirle o es muy pronto?

Ç: ...

Ñ: Tienes razón... bueno, ahorita ayúdame. Toma: yo les pregunto y tú anotas. Buenas tardes, digo, días, lo que sea. A continuación voy a pasar junto a ustedes para que... lo que acaban oír. A ver, ¿qué letra es usted?... Me parece que es una... beta, ¿no? A ver, dígame al menos cinco palabras que empiecen con beta... o tres... dos... ¿una?

ESPECTADOR:

Ñ: Yo no tengo idea. A ver, usted, es una (ל)... ahí abajito dice: "lámed". Eh... Según este diccionario, usted es hebrea. Por favor, una palabra en hebreo que empiece con lámed.

ל: ...

Ñ: Gracias, de todos modos. Usted... ¿qué dice en su tarjeta? (Ж) ¿Zh? Según esto... es como la doble ele con acento argentino... de origen ruso... ¿Sabrá alguna palabra? Cedilla, ¿alguna idea? Y usted... ¿eso es chino o japonés? No pues ni idea... Cedilla, ¿crees que podemos "descubrir" palabras? Podemos explicar que son de un dialecto perdido. Por ejemplo, allí hay una E. ¿Qué letras están junto a usted?

E:...

Ñ: ¿Qué palabra forman?

E:...

Ñ: Cedilla, escribe que significa... (A un espectador) ¿Qué le gustaría que significara?

ESPECTADOR:...

Ñ: Anótalo, por favor, Cedilla.

(La Ñ continúa esta dinámica dos veces más)

Escena 7.

(Entra la A y da vuelta a una página)

A: Se acabó el tiempo. Quiero ver tus avances. ¿Qué es esto?

Ñ: La lista de palabras más importantes de su idioma.

A: Eñe, y Cedilla, aquí nos tomamos el trabajo muy en serio: no inventamos palabras. CORROBORAMOS las que existen y decidimos si son importantes.

Ñ: ¿Y si no saben ni a qué idioma pertenecen?

A: *(A los espectadores)* Tómense cinco minutos *(a Ñ)*. Tú, espérame *(sale)*.

Ñ: ¿Ustedes qué hacen cuando decepcionan a su jefe? ¿Y cuándo su relación va más allá de lo laboral...?

(Vuelve la A con un lápiz gigante)

A: Hace rato vino un signo de interrogación de apertura que no supo explicar por qué era importante.

Ñ: Porque inicia una pregunta.

A: Los humanos ya no lo usan en su vida diaria. Así que lo llevamos a la Cámara de Borrado, le pasamos esta goma por encima y sólo quedó esto de él *(saca de su bolsillo un cúmulo de polvo y lo sopla al aire)*. Si esas letras no saben a qué idioma pertenecen, ¿son necesarias?

Ñ: Si las borramos, los humanos ya no las recordarán.

A: Nosotros debemos adaptarnos para no ser borrados *(roza con la goma el brazo de Ñ, que grita como si fuera una quemazón)*. Perdona, fue un accidente. Tómame un descanso y continúa *(sale con el lápiz)*.

Ñ: ¿Han pensado qué pasaría si de repente un día nadie los conociera ni los recordara? Cedilla, reúne a las letras de los diversos idiomas y trae tu mejor bolígrafo. Vamos a resolver dos puntos de un rayón *(sale)*.

Escena 8.

(Entra la A y va hasta un Espectador a quien le entrega dos vasos)

A: Cuando venga la letra Eñe le entregas estos vasos de café. Le dices que este es el especial del Director. Toma tu adelanto (*entrega dinero*). Ni una palabra a nadie, señor de la cafetería.

(*La A se dispone a salir, pero entra la Ñ y chocan*)

Ñ: ¡A! Creí que estabas en tu oficina. Ya vine por los cafés que me pediste.

A: Sí, súbelos.

Ñ: Oye, quiero decirte algo...

A: Tengo prisa.

Ñ: Espera... ¿qué tienes?

A: Te veo arriba.

Ñ: Es que... yo te... te estoy muy agradecida por invitarme a trabajar contigo.

A: Por nada.

Ñ: Espera. También quiero decirte que...

A: Eñe, el Director esperando su café.

Ñ: Es que... estoy trabajando en un nuevo proyecto.

A: Luego me cuentas, date prisa (*sale*).

Ñ: Curioso, ¿no? Soy una letra que se quedó sin palabras. (*Al espectador*) Buenos días, dos cafés, por favor. Uno es el "especial" para el Director.

(*El Espectador los entrega, Ñ paga y sale*)

Escena 9.

(*Entra la A y va hasta un Espectador*)

A: Perdone, señor Director, esta lista es un... borrador de mi empleada, ya sé que no nos dedicamos a inventar palabras, que eso es trabajo de los creadores,

no de los ejecutivos. Le ruego que perdone esta burla, la lista con las palabras importantes estará pronto. En su oficina lo espera el subdirector, ya mandé a llevar su café como le gusta. Con permiso (*mutis*). Y gracias por el dinero, aunque hubiera preferido verte en mi cumpleaños, papá (*mueve el libro del fondo al centro. Sale*).

Escena 10.

(*Entra Ñ con sigilo*)

Ñ: Cedilla... *pst...* Aquí, en esta habitación no hay nadie. Sólo está ese libro. Ven, siéntate. No sabía que existía este cuarto si no hubiera visto esa llave en la mesa del Director cuando le dejé los cafés. Escucha, algo le ocurre a la letra A. Encontré esto en su escritorio cuando le dejé la copia de la obra. Me parece que es algún tipo de droga fuerte; el frasco está casi vacío. ¿Tú crees que ella...?

Ç:...

Ñ: Debe terminar la obra antes de que haga algo estúpido. Ya sólo falta darles nombre a los protagonistas. Recuerda enviar al periódico la convocatoria, y que sea muy específica: se invita a las letras de todos los idiomas a participar en proyecto multicultural. ¿Crees que funcione? Es decir, claro que las letras deben reunirse para traducir la escena que está escrita en su idioma, pero, ¿la letra A captará mi mensaje?

Ç: ...

Ñ: ¿Se te ocurre algún nombre para la protagonista?

Ç: ...

Ñ: Espera, lo anotaré... aquí para verlo mejor.

(*Escribe el nombre propuesto en una hoja del libro. Le pide a Cedilla que proponga más nombres que escribe*)

Ñ: No me convencen (*los borra*) ¿Qué tal si inventamos uno? ¿Qué tal si ponemos la... “eñe” seguida de la “a”...? ¿Crees que lo note? Ñat... Ñapr... Ñaet... Ñaela... Ñaeli... No, no me gusta, (*arranca la hoja*) Guárdala, ya vámonos. Debo terminar esa obra y dársela a la letra A.

(*Irrumpe la A*)

A: Deberías estar trabajando.

Ñ: Es el descanso.

A: ¿Cómo entraron?

Ñ: Encontré esta llave en la oficina del Director.

A: Dámela. ¿Qué le hicieron al libro?

Ñ: Nada...

A: ¡Fuera! Si alguien nos encuentra nos borra. Regresa adonde estabas, Cedilla.
¡Eñe, deja ese libro!

Ñ: Sólo lo acomodo.

A: “Sólo lo acomodo”. Lo que le pase al libro le pasa al mundo de los humanos. Escribes “Guerra” y las armas estallan; escribes “Hambre” y la escasez abunda. Nadie puede tocarlo.

Ñ: Entonces escribamos que ningún idioma va a desaparecer...

A: ¡NO! El Primer Autor escondió aquí este libro para evitar que cualquiera modificara la realidad a su antojo. Vámonos antes de que nos borren, nos incendien o sabrá El Autor qué tortura nos darán si se enteran que estuvimos aquí (*sale*).

Ñ: (*susurra a Ç*) ¡Guarda la hoja! ¡Y también la droga! (*sale*).

Escena 11.

(*Entran dos periódicos*)

P1: ¡Extra, extra, atentado en la Insigne Fundación para las Letras!

P2: ¡Extra, el subdirector de la Fundación para las Letras muere por envenenamiento!

P1: ¡Se cree que objetivo era el Director!

P2: Así es, estimadas letras televidentes, el día de hoy el Subdirector de la Fundación para las Letras acaba de fallecer a causa de un envenenamiento. Se cree que el atentado fue planeado por grupos radicales que están en contra de la homogenización del idioma en el mundo de los humanos, lo que implicaría la pérdida de la validez de las letras que no sean empleadas en el idioma que resulte elegido.

P1: Salimos a las calles y esto fue lo que opinaron las letras. (*A un Espectador*)
¿Qué cree que ocurra en la nación de las Letras ahora que uno de sus máximos dirigentes fue asesinado?

ESPECTADOR:...

P2: (*A otro Espectador*) ¿Cree que este acto desate una ola de violencia como la ocurrida cuando surgió el esperanto?

ESPECTADOR:...

P1: ¿Qué medidas de seguridad cree que deban tomarse para proteger la seguridad de las letras?

ESPECTADOR:...

P2: ¿Cómo cree que debe responder el Director a este atentado?

ESPECTADOR:...

P1: El envenenamiento ocurrió a las trece horas, cuando el subdirector acudió a la oficina del Director, que estaba en otro departamento, y ahí encontró dos vasos de café en el escritorio.

P2: Entonces tomó uno de ellos, el cual se cree era para el Director por ser una bebida con preparación especial, y el subdirector falleció a los pocos segundos.

P1: El Director, alarmado ante tal evento, ha pedido las investigaciones a los más expertos números ingenieros de la nación de la Aritmética. Por otro lado, ante las discusiones que se están llevando a cabo en el mundo de los humanos para decidir cuál será el nuevo Idioma Oficial Internacional, la subdirección será asumida por la Letra A del departamento de Contrataciones (*Se descubre un poco y queda la letra A*). Por supuesto que estoy conmocionado con el fallecimiento de mi predecesor, pero debemos recabar la mayor cantidad de información sobre las letras de todos los idiomas cuanto antes, así que asumir la subdirección no es de ninguna manera un premio o beneficio (*vuelve a vestirse de periódico*)

P2: Esa fue la declaración de la Letra A después de su nombramiento.

P1: Las investigaciones en la Fundación iniciaron hace tres horas.

P2: Y los primeros resultados apuntan a que el responsable es una letra empleada.

P1: Específicamente, del departamento de Contrataciones, la letra Ñ.

(*P2 se descubre su atuendo y queda la Ñ*)

Ñ: ¡¿YO?!

P1: La Letra Ñ en cuestión será enjuiciada hoy mismo a las veinte horas (*sale*).

Escena 12.

Ñ: ¡No! ¡Le juro que yo no hice nada! ¡Mi jefa, la letra A, me pidió que le llevara los cafés que siempre piden el subdirector y el Director a su oficina! ¡Yo sólo cumplí con el mandado! ¡Pregúntenle al señor que atiende la cafetería! Usted me dio los cafés cerrados, ¿verdad?

(Entra la A con una silla en la que sienta a la Ñ. La letra A va hasta el Espectador-Señor de la cafetería)

A: El señor de la cafetería es un buen hombre que se gana la vida de manera honrada y no tiene motivos para envenenar a ninguna autoridad (*aparte, le entrega dinero*) Aquí está la otra parte (*fuerte*). ¿O tuvo usted algún motivo para querer envenenar al Director?

SEÑOR DE LA CAFETERÍA:...

(La A le ofrece más dinero, si es necesario)

A: *(Se dirige a algún Espectador)* Ahí lo tiene, señor juez. Además la cafetería fue inspeccionada y no se hallaron pruebas de ingrediente venenoso alguno. Eñe, cuando te contraté no pensé que serías capaz de algo así.

Ñ: ¡Yo no fui!

A: No quiero intervenir en su decisión, señor juez, pero esto amerita incendio o borrado, por lo menos.

Ñ: ¡Ayúdame, A! Por favor, nos conocimos en la Facultad y sabes que no lo haría. Por favor.

A: ¿Cuál es su veredicto?

JUEZ:...

Ñ: ¡Te amo, letra A!

A: ¡¿QUÉ?!

Ñ: Desde hace tiempo... (*Pausa. Se dirige a un Espectador*) Señor Director, yo no me atrevería a dañarlo, además es padre de la letra A, no heriría a su familia.

A: Esa es tu mentira para salvarte.

Ñ: Entre la Cedilla y yo creamos una obra en la que la protagonista no sabe cómo declararle su amor a su jefe de quien está enamorada desde hace meses. Cada escena está escrita en un idioma diferente para que las letras tuvieran que trabajar en equipo para traducirla, así no habría necesidad de quitar la oficialidad a ninguna. Esa obra la dejé en tu escritorio, en el tercer cajón de la izquierda en el que guardas tus objetos personales. Tenía la esperanza de que la leyeras y propusieras una ley que protegiera a las letras y que supieras lo que siento por ti. Lo que te digo es verdad, te amo, Ñaeli es la prueba.

A: ¿Qué es Ñaeli?

Ñ: El nombre de la protagonista y de la obra, yo lo inventé. En la copia que te dejé no está porque...

A: ¿Ven? ¡Miente! Tus fantasías casi me cuestan el trabajo, ¿qué listado crees que tuve que entregar al ver las tonterías que habías inventado? Ahora sales con que hiciste una obra llamada *Ñaeli* que según tú comprueba que tu declaración de amor es cierta y que no dañarías a mi familia.

Ñ: *Ñaeli* existe.

A: ¿Qué significa?

Ñ: ...

A: ¡Miente!

Ñ: "Única, única por ser quien es".

A: Lo acabas de inventar, ese nombre no está registrado en la Oficina de Letra Inicial. Señor juez, su veredicto.

Ñ: ¡Yo no fui quien envenenó el café!

A: Señor Juez...

Ñ: ¡Fue...! No, no sé quién fue.

A: Señor Juez...

Ñ: A, por favor ayúdame.

A: ¡Silencio! Señor juez, fuego o borrado.

JUEZ:...

Ñ: ¡No! A, te amo, pero... Cuando dejé el borrador de *Ñaeli* en el tercer cajón a la izquierda del escritorio de la A, encontré una droga, la misma que fue colocada en el vaso de café para el Director.

A: Mientes.

Ñ: Cuando bajé por los cafés tú salías muy nerviosa de la cafetería y poco después encontré el frasco casi vacío en el tercer cajón del lado izquierdo de tu escritorio.

A: No hay pruebas.

Ñ: Cedilla, muestra el frasco.

(La Ç enseña el frasco. Pausa. La A sale corriendo)

Escena 13.

(La Ñ se coloca el traje de periódico)

P2: ¡Extra, extra, escándalo familiar en el atentado de la Insigne Fundación para las Letras! ¡El sobrino del director es el responsable y aún no es atrapado! ¡La letra Eñe resulta inocente y asume cargo de subdirectora! ¡Extra, extra,

amor frustrado detrás del incidente, extra, extra! ¡*Ñaeli*, la obra escrita en múltiples idiomas congrega a decenas de letras a trabajar juntas! ¡Extra, extra, los problemas políticos, económicos y culturales en el mundo de los humanos se resuelven gracias a esta iniciativa lingüística! ¡Extra, extra, se avecinan tiempos de paz! (*Acomoda el libro al centro. Toma la silla y sale*).

Escena 14.

(*Entra la A*)

A: Paz es una mentira creada para fomentar la idea de que la vida puede cambiar, lo sabré yo que estoy en medio. La Eñe me robó mi trabajo, yo aplastaré el suyo. Al menos mientras siga habiendo esa estúpida obra de *Ñaeli* yo seguiré existiendo, pero ahora las líneas se invertirán: sólo bastan unas palabras para desatar una revolución. Esta será la página que modificará la historia de la humanidad, y la de las letras. (*Escribe*) “El Inglés es el Idioma Oficial Internacional”. Listo, la venganza está escrita. Mundo, un nuevo orden te espera; y yo voy al final (*Escribe*) “GUERRA” (*Sale*).

Escena 15.

(*Entra el Periódico 2*)

P2: Anoche, el Orden Mundial aprobó al inglés como la única lengua permitida en el globo terráqueo. Libros, anuncios, periódicos, canciones, documentos, diccionarios, informes y cualquier soporte físico de lenguaje de todos los países debe modificarse inmediatamente. Se ha decretado la abolición de cualquier rastro de las lenguas de cada nación, tanto las oficiales como las de grupos étnicos (*sale*).

(*Entra el Soldado 1 con un lápiz gigante*)

S1: Ante la protesta de los pueblos nativos, el Orden Mundial ha enviado su contingente especial a silenciar dichas revueltas. México, Guatemala, Brasil, Perú, India, Israel, China, Vietnam, Kenia, Somalia, Nigeria y varios

más. Ante la amenaza de bloqueos económicos, las potencias mundiales también han deliberado abandonar su idioma oficial. Tal es el caso de Francia, Alemania, Rusia, China, Japón, los Emiratos Árabes, entre otros, que han adoptado el inglés. La religión, la economía y la cultura han pasado a un segundo plano ante la amenaza de ser borrados del planeta.

(Entra el Soldado 2)

S2: Un solo mundo, un solo orden, un solo idioma: esa es la instrucción.

S1: *Who doesn't speak English, drive to Erasure Camera.*

S2: *Yes, sir. (A un Espectador) What's your language?*

S1: *(aparte) No habrá vuelta atrás (Toma el libro, lo saca y regresa)*

(Los soldados hacen esta pregunta a varios espectadores, quienes hablen español serán conducidos a una esquina del escenario. El Soldado 1 los amenaza con borrarlos con el lápiz gigante)

SOLDADOS: *The unofficial letters will be cleaned!*

Escena 16.

(El Soldado 1 se quita su vestuario y queda la letra A)

A: *(Apunta al Soldado 2 con la goma) También tú serás borrada.*

(El soldado 2 se desviste y queda la Ñ)

Ñ: A, baja esa goma.

A: ¿Nunca pensaste que algún día volvería a la Fundación y tendrías que entregarte?

Ñ: ¿Quieres el puesto? Lo tienes, yo me voy.

A: No puedes, el inglés es el idioma oficial, ya no eres necesaria. *(La empuja con la goma)*

Ñ: ¡AH!

A: Ojalá hubiera una forma de ayudarlas, letras de otros idiomas... (*muestra un manojo de carteles con letras*) ¿Qué tengo aquí? ¡Letras del inglés! B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q... ¡vaya, no está la eñe! Si alguno de ustedes me dice una palabra en inglés que se ocupe en la vida diaria, podemos hacer un cambio de tarjetas y no serán borradas. Puede ser un saludo, el nombre de un aparato, de una actividad, de una marca de cualquier objeto, o lo que se les ocurra. Eso o ser borradas.

(*La A motiva a los Espectadores a decir una palabra en inglés, incluso puede soplarla, y hará el cambio de tarjetas. Al final, queda la Ñ*)

A: No tengo idea de cómo llegamos a este punto, amiga Eñe. Espera, fue gracias a ti. Tú robaste la llave del cuarto del Gran Libro de la Humanidad y me la diste.

Ñ: Escribiste en el Libro.

A: Apuré lo que eventualmente debía pasar. Aunque yo no hubiera hecho nada, el inglés ya era el idioma más usado. Por un momento llegué a pensar que tú escribirías que la A debía desaparecer, pero después pensé en tu obra e imaginé que no querrías cambiarle ni una letra; tú no te atreverías a herir ni a un punto.

Ñ: (*para sí y luego mira a la Ç*) Ñaeli...

A: ¿Sabías que está prohibida? Bueno, excepto la escena que está en inglés.

Ñ: Para que la realidad cambie, basta con escribir en cualquiera de las páginas del libro.

A: Eso si hubiera libro, pero resulta que “se cayó por accidente” a una fogata. Lo que fue escrito ya no puede ser borrado, como tú (*Le pasa la goma por encima*).

Ñ: ¡AHHHH!

A: No más eñe.

(La A arremete pero la Ñ sostiene el lápiz)

Ñ: La eñe está presente en muchos idiomas: bretón, gallego, filipino, quechua, guaraní, por mencionar algunos. No puedes borrar la lengua de tantas personas.

A: ¿Apostamos? *(A un espectador)* ¿Cómo se dice “uno” en inglés?

ESPECTADOR: ...

Ñ: *Quiñe*, significa “uno” en mapuche, lengua de un pueblo de Chile, y lleva eñe.

A: *(a otro espectador)* ¿“Pie” en inglés?

ESPECTADOR: ...

Ñ: *Ñeñe*, en zapoteco.

A: *(A otro espectador)* ¿“Hijo”?

ESPECTADOR: ...

Ñ: *Sino*, también zapoteco, y también lleva eñe.

A: ¿“Cielo”?

ESPECTADOR: ...

Ñ: *Ñeñe*, bretón, lengua céltica, y lleva eñe.

A: ¿“Yo”?

ESPECTADOR: ...

Ñ: *Ñoca*, quechua, de la región de los Andes, y empieza con eñe; y no es la única.

En Perú se usa la palabra “ñeque” para referirse a la valentía, *ha* es cabeza en otomí; en mixteco hermano se dice *maní*, abuela *nana ñu*, corazón *año* y

tierra es *ñu*; en guaraní *ñandehegui* significa “con nosotros”. Le dicen “Ñanga” al fango en América Central y “ñácara” a las úlceras, “ñeco” es un golpe con el puño en Ecuador y en México se le dice “ñañaras” a los escalofríos, y lleva doble eñe.

A: Lástima que esas palabras no puedan ni decirse ni escribirse.

Ñ: No sé qué pusiste en el libro, pero estoy seguro de que no fue la palabra más deseada, peleada y buscada que empieza contigo. En inglés se pronuncia *leve*.

A: ¿Amor?

Ñ: حب (hubb), en árabe.

A: Ahora es *love*.

Ñ: սիրել (sirel), en armenio.

A: *Love*.

Ñ: אוהב (ojév), hebreo.

A: *Love*.

Ñ: ความรัก (Kuaam ra), tailandés.

A: *Love*.

Ñ: Aşk (ashk), turco.

A: *Love!*

Ñ: Amor, español.

A: ¡Silencio! No entiendes nada. Para ir de viaje, en la escuela, en los saludos, en los neologismos y para comprar y pagar necesitas el inglés. ¡Yo no decidí erradicar las lenguas! Fueron ellos quienes las olvidaron; por dinero o por salvar sus vidas, pero fueron ellos. Si yo quise tomar la Dirección de la

Fundación fue para manejar lo mejor posible el cambio de validez en las letras, no quería desaparecerlas. Él (*señala al Espectador-Director*) me prometió ser su mano derecha en la Fundación, pero al parecer no cumplí sus “expectativas”. Él me obligó a estudiar Letras Ejecutivas aunque yo quería Creación Literaria, pero ¿qué dijo el gran Director de la Insigne Fundación para las Letras, qué dijo mi admirable padre? “Tú no puedes crear, no puedes inventar nada, ya todo está escrito”.

Ñ: Pudiste elegir.

A: ¡No, no se puede elegir y no se puede crear! ¡El orden es como existe!

Ñ: Aún se puede cambiar (*Toma el lápiz y amenaza con la goma a la letra A*)
Cedilla, saca la hoja que guardamos.

(*La Ç desdobra la hoja que fue arrancada del libro*)

Ñ: (*a la letra A*) Yo te amé, era hermoso porque eras la primera letra, pero ¿habría sido diferente de saberlo antes?

(*Le pasa la goma por encima y A grita*)

Ñ: Basta, las letras deberían juntarse para formar palabras de amor, no de guerra.
Cedilla, es la última hoja del libro, escribe el final de esta historia; has permanecido fiel a mi lado, tal vez tú seas la más sensata.

A: Termina lo que iniciaste y bórrame.

Ñ: No, yo no. Sin ti sería “mor.”

A: Pero no habría “guerra”.

Ñ: Ni tampoco “paz” (*sale*).

(*La A se incorpora*)

A: Bueno, entonces quien tiene la hoja decide: lo que la Cedilla escriba ocurrirá en el mundo de los humanos: ¿Vive la Ñ o la A?

Ñ: *(a la Ç)* ¿En qué termina la guerra? *(Pausa)* Cuando hayas escrito el final, deja la hoja en el centro.

(Salen la Ñ y la A).

Escena 17.

(La Ç escribe en la hoja y la deja en el centro)

Escena 18.

(Entra el Escritor y detrás, la Ñ. El Escritor toma la hoja del centro y la lee)

ESCRITOR: Así que ese fue el final.

Ñ: Aunque nada está escrito en piedra.

ESCRITOR: ¿Y ahora?

Ñ: Ahora tengo que ir a enseñarle a un bebé a pronunciar su nombre.

ESCRITOR: ¿Qué nombre?

Ñ: Ñaeli. Al parecer una pareja leyó mi obra y les gustó el significado. Bueno, se me hace tarde para ir a mi primer día como Letra Inicial. ¿Quién lo diría, no?

ESCRITOR: Espera... gracias por contarme tu historia. La escribiré.

Ñ: No te la conté para que la escribieras.

ESCRITOR: ¿Entonces?

Ñ: Fue para que... *(sonríe y sale)*.

Escena 19.

ESCRITOR: *(escribe)* Ñaeli: “única por ser quien es”.

(Entra el Jefe)

JEFE: ¿Las correcciones fueron hechas?

ESCRITOR: Sí, señor; sin embargo, no creo que los libros ya estén listos. ¿Y si agregamos un complemento? Hay muchas otras lenguas, ¿por qué imponer una?

JEFE: Esas decisiones no son nuestras.

ESCRITOR: ¿Entonces de quién? *(Pausa)* Mire, escribí esto. Es una idea que tenía tiempo rondándome la cabeza y no me dejaba en paz. Lléveme ante el consejo editorial, quiero que la conozcan.

JEFE: Sabes que lo más probable es que te rechacen, ¿verdad?

ESCRITOR: Quiero intentarlo.

JEFE: Bajo tu responsabilidad. *Ñaeli*. ¿Alguien más la conoce que pueda recomendarla?

ESCRITOR: Quizá *(dice adiós con la mano y le guiña un ojo a los espectadores)*.

(Salen)

EPÍLOGO

(Salen los Actores y le aplauden a los Espectadores. Les agradecen su participación y los felicitan)

El teatro es el lugar donde ocurre ante nosotros el milagro de la existencia: algo nace, crece y muere con y frente a nosotros. Y qué mejor que construir ese milagro en conjunto. El dramaturgo escribió esta obra pensando que quizá la presenciara alguien que, como él, va al teatro para sentirse un poquito más acompañado en este huracán de experiencias que llamamos vida.

Epílogo

O de cómo el autor discurre sobre sus ideas aquí presentadas

Llega el momento de reflexionar lo expuesto en este trabajo. El objetivo fue crear una obra dramática que contemplara al espectador como un personaje con incidencia en la acción que lo hiciera percibirse parte de un evento teatral. *Ñaeli* es mi obra dramática experimental que trata esto.

Este proyecto me ha permitido realizar una investigación en torno a la creación de una obra y sustentar teóricamente los conceptos que aprendí en la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, especialmente los relacionados a la dramaturgia. Así, pues, después de las definiciones vertidas en este trabajo y mi experiencia en la creación de esta y otras obras, defino la **dramaturgia** como la escritura de acciones y conflictos para ser representada ante espectadores.

La acción y el conflicto son los elementos vitales del **drama**, el cual revela modos de existencia, la serie de obstáculos y actos a través de los cuales los humanos interpretamos la vida. La **acción** es la ejecución de un verbo que genera otro; el **conflicto** es el obstáculo para alcanzar algo o a alguien. La **obra dramática** es, pues, la estructuración de las acciones y conflictos. Como personas, estamos en busca de algo y nuestra vida se desarrolla alrededor de esa búsqueda. Un **personaje** encarna una visión del mundo, un sentir, un pensar y un decidir para satisfacer un deseo. Un personaje es la representación de un fragmento de realidad. El actor inviste un personaje y, por tanto, se vuelve el símbolo de esa porción de mundo. El **espectador**, por su parte, es aquel que presencia un acto destinado para él y que a partir de sus observaciones codifica y obtiene una reinterpretación para sí de dicho evento. El espectador sentirá y pensará desde su contexto lo que aprecie de la representación.

El propósito de este proyecto fue plantear un texto en el que el espectador también fungiera como partícipe de la obra. Si bien la estructura está diseñada para que los participantes se ciñan a lo establecido, el azar estará presente en cada representación de *Ñaeli*. Los tres puntos en los diálogos de los espectadores son las indeterminaciones que ellos mismos completarán y concretarán al personaje que representan con su tono de voz, su volumen, sus gestos, los movimientos corporales que lleguen a hacer y el agrado o desagrado que muestren hacia su inclusión. Esta obra pretende salvaguardar el respeto hacia el espectador e integrarlo en un convivio.

Esta investigación es mi respuesta teórica y práctica al trabajo de un dramaturgo que intenta hacer de un espectáculo teatral un convivio teatral. La ficción se sale del escenario para llegar hasta las últimas butacas, se pierde la división escena-sala para establecer un mundo más grande que ocurre a nivel teatro-realidad. Los participantes, actores y espectadores, se reúnen en un mismo evento y todos son observadores de todos. ¿Para qué? Simplemente para estar juntos, para dedicar un rato de nuestra cotidianidad a convivir con otras personas en un acontecimiento tan antiguo como el hombre mismo y abordado de diferentes maneras en cada época y cada pueblo

Recepción

Ñaeli fue presentada el 07 de agosto en el Museo Nacional de Culturas Populares, centro de Coyoacán, Ciudad de México, y el 11 de septiembre en el kiosco del jardín Hidalgo en el centro de Ixtapaluca, Estado de México. El proyecto fue auspiciado por la Compañía teatral In Lak' Ech y actuaron Edgar Girón Castelo y un servidor. A continuación expongo sucintamente lo acontecido en dichas funciones.

Para caracterizarse, los actores portaron un traje con la respectiva letra bordada en la espalda del saco. El color rojo fue para la letra Ñ y el azul para la letra Ñ. Un libro de un metro de alto sirvió como escenografía y un lápiz de metro y medio fue la utilería, entre otros objetos (sombreros de papel para los periódicos,

sacos de doble vista para los militares, cuaderno y plumas). En ambas funciones, hubo algunos asistentes a quienes les extrañó la idea colgarse una tarjeta con una letra: hubo quienes aceptaron y hubo quienes no. Ese fue nuestro primer reto como actores: ¿cómo involucrar a quienes no quisieran participar? Afortunadamente, y para sorpresa nuestra, los niños presentes fueron quienes mostraron mayor disponibilidad para portar dichas tarjetas: levantaban la mano para pedir una y querían elegir cuál portar.

Los espectadores se mostraron atentos desde el inicio: la disputa entre los actores del prólogo y el regaño del jefe al escritor en la primera escena captó la atención. El momento que como actores estábamos esperando que llegara fue cuando la letra Ñ va hasta el espectador Cedilla (Ç) y le pide que le entregue a la letra A una carta. El espectador de cada función que tomó este papel se mostró accesible y en cuanto vio a la letra A entrar se puso de pie para darle la carta.

Otro momento en el que hubo participación por parte de los espectadores es la escena seis en la que la letra Ñ le pregunta incita a los espectadores a formar palabras. En la función en el Museo Nacional de Culturas Populares, el actor que interpretó a la letra Ñ (Edgar Girón) le preguntó a un espectador por las letras a su alrededor para formar una palabra. Para la función en el jardín Hidalgo, cambiamos la dinámica: le pedimos a los espectadores que hicieran equipos y que ellos mismos inventaran las palabras con las letras que llevaban colgadas en un tiempo de un minuto. Este cambio hizo que se propiciara un ambiente lúdico en los asistentes y los percibimos involucrados en la obra: pues estaban al tanto de qué habían inventado los demás equipos.

Otra revelación que tuvimos respecto a involucrar al espectador fue con respecto al papel del Director de la Insigne Fundación para las Letras que también es el padre de la letra A. El reclamo que esta letra realiza por no haber cumplido las expectativas de su papá tuvo que reducir el ímpetu con que fue ensayado, pues notamos que el espectador que fungía en ese papel se mostraba

consternado por esta información –desconocida de antemano- y nos obligaba a suavizar las palabras para no incomodarlo. La obra se modificó a crear una escena en la que siguiera exponiendo la motivación de la letra A por quitarle el puesto a su padre, pero se abre un espacio para que el espectador pueda mostrar qué piensa sobre esta relación ficticia padre-hijo y el reclamo posterior no le resultara ajeno.

Esta escena nos sirvió para replantearnos la manera en la que nos acercamos directamente a los espectadores. Quizá por tratarse de eventos abiertos a todo público, los espectadores no esperaban encontrarse con una obra que los hiciera partícipes. Si bien en el jardín Hidalgo del centro de Ixtapaluca los espectáculos dominicales de payasos incluyen números que requieren de la participación del público, en este municipio aún predomina la idea que una obra de teatro se realiza a la italiana y con una cuarta pared. Notamos esto cuando desde el momento en que nos acercamos a los espectadores para explicarles cómo funcionaría la obra algunos lo aceptaron y algunos no tanto.

Al final de la función, los actores regresamos para dar las gracias y nosotros les aplaudimos a los espectadores. Algunos se nos acercaron para felicitarnos por la obra y entre los comentarios hechos hubo uno que nos llamó la atención, pues nos comentó que estábamos tocando un tema que estaba ocurriendo: la desaparición de nuestro idioma. Esta opinión me hizo recordar el libro *El espacio vacío* de Peter Brook en el cual el director inglés menciona que la participación del público estará directamente relacionada con que la obra le hable sobre su sociedad y su tiempo.

El objetivo de *Ñaeli* fue crear una obra que involucrara a los espectadores e hiciera visible el carácter de convivencia del teatro, que se trata de una expresión que requiere de la presencia de cuerpos vivos para realizarse. Si bien esta obra no revoluciona la manera de hacer teatro, creo que en las funciones realizadas pudimos evidenciar este carácter presencial y de reunión que tiene el teatro. En esta obra observé cómo es que la dramaturgia trabaja como un elemento más en el quehacer teatral y que lo que ocurre en escena es lo que dictamina la dirección

de la obra. En los ensayos el texto se puso a prueba y hubo cambios en cuanto al acomodo de escenas, el desarrollo de la trama las instrucciones y la distribución de los espacios vacíos para los espectadores; en tanto que las funciones revelaron que sí contribuye a mantener la atención, involucrar al público y de qué manera acercarnos a él y que no es viable para la obra. En las funciones hubo diálogos que en el momento fueron suprimidos por algo que un espectador comentó o porque era innecesaria cierta información o simplemente estaba en la escena incorrecta.

Que el teatro es un arte vivo es una frase muy conocida en el medio y, como todo ser vivo, está en constante cambio. La dramaturgia no es una serie de palabras que deban seguirse al pie de la letra, sino un guion, un plan para dirigir la escena que será el último espacio, y hecho ante espectadores, que revelará qué contribuye a la obra y qué no. Finalmente, el teatro es una actividad pensada para el otro, su origen está en servir a algo más allá de uno mismo: una deidad, una fuerza, una autoridad o alguien observando lo que hacemos.

Fotografías



Función en el jardín Hidalgo en el mpio. Ixtapaluca



Espectador-cedilla



Función en el Museo Nacional de Culturas Populares



Interacción con un espectador



Espectadores inventando palabras

CERTIFICADO

Registro Público del Derecho de Autor

Para los efectos de los artículos 13, 162, 163 fracción I, 154 fracción I, 168, 169, 209 fracción III y demás relativos de la Ley Federal del Derecho de Autor, se hace constar que la **COLECCIÓN** cuyas especificaciones aparecen a continuación, ha quedado inscrita en el Registro Público del Derecho de Autor, con los siguientes datos:

AUTOR: PEREZ LOPEZ DAVID ALBERTO
TITULO: ÑAELI, TEZCATLIPOCA, LLENOS DE ESPERANZA, DESEO DE REYES
RAMA: DRAMATICA
TITULAR: PEREZ LOPEZ DAVID ALBERTO

Con fundamento en lo establecido por el artículo 168 de la Ley Federal del Derecho de Autor, las inscripciones en el registro establecen la presunción de ser ciertos los hechos y actos que en ellas consten, salvo prueba en contrario. Toda inscripción deja a salvo los derechos de terceros. Si surge controversia, los efectos de la inscripción quedarán suspendidos en tanto se pronuncie resolución firme por autoridad competente.

Con fundamento en los artículos 2, 208, 209 fracción III y 211 de la Ley Federal del Derecho de Autor; artículos 64, 103 fracción IV y 104 del Reglamento de la Ley Federal del Derecho de Autor; artículos 1, 3 fracción I, 4, 8 fracción I y 9 del Reglamento Interior del Instituto Nacional del Derecho de Autor, se expide el presente certificado.

Número de Registro: 03-2016-120911325100-14

México D.F., a 9 de diciembre de 2016

EL DIRECTOR DEL REGISTRO PÚBLICO DEL DERECHO DE AUTOR

JESUS PARETS GOMEZ



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INDAUTOR

Registro de obra en INDAUTOR

Trabajos citados

- Adame, Domingo, (2005). *Elogio del oxímoron. Introducción a las teorías de la teatralidad*. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana.
- _____ (2006). *Para comprender la teatralidad: conceptos fundamentales*. Xalapa, Ver.: Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro.
- Alcántara Mejía, José Ramón, (2002). *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, Departamento de Letras.
- Aristóteles, (2000). *Poética*. Versión directa, introducción y notas de Juan David García Bacca. México: UNAM.
- Ball, David, (1983). *Backwards and Forwards*. Illinois: Southern Illinois University Press.
- Corominas, Joan y Pascual, José A. (1981). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos
- De Marinis, Marco, (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- De Toro, Fernando, (1992). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.
- Diccionario de la lengua española*. 22° edición. 2001
- Doat, Jan, (1961). *Teatro y público*. Buenos Aires: Compañía General Fabril.
- Dubatti, Jorge, (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Argentina: Atuel.
- García Barrientos, José Luis (2004) .*Teatro y ficción: ensayos de teoría*. Madrid: Editorial Fundamentos
- Leñero, Carmen, (2010). *La escena invisible*. México: CONACULTA.
- Partida Tayzan, Armando, (2004). *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*. México: UNAM / Itaca.
- Pavis, Patrice, (2008). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. 1° ed. 3° reimp. Buenos Aires: Paidós.
- Román Calvo, Norma, (2003). *Para leer un texto dramático: del texto a la puesta en escena*. México: Pax México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

Ruelas, Enrique, (2008). *Condiciones para la construcción dramática*. Edición de Edgar Ceballos. México: Escenología.

Salvat, Ricard, (1983). *El teatro como texto, como espectáculo*. España: Montesinos.

Sánchez Vázquez, Adolfo, (2005). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

Ubersfeld, Anne, (1989). *Semiótica teatral*. Trad. Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra.

_____ (1996). *La escuela del espectador*. Trad. de Silvia Ramos. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.