



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Licenciatura en Teatro y Actuación
Facultad de Música
Centro Universitario de Teatro

La elipsis en la conformación del tono y personaje en *La vida de Roth*.

**Tesina para optar por el grado de
Licenciado en Teatro y Actuación**

Presenta:

Luis Gerardo Del Razo Tamayo

Tutor principal:

María del Pilar Villanueva Cornejo

Ciudad de México, septiembre de 2020.



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.

Agradecimientos

A Ariana Albarrán por hacer de *La vida de Roth* una realidad. A Héctor González, Esteban Caicedo, Guillermo Revilla, Marisol Ocegueda, Carolina Berrocal, Jesús Cruz, Emmanuel Lapin, Sergio Mirón, Alejandro Carrillo, Abigail Cinco, Mauricio Rico. A la gente que creyó en el proyecto y a la gente que lo atestiguó. A Lydia Margules y Haydeé Boetto. A la Coordinación Nacional de Teatro, al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, al Centro Universitario de Teatro, a Gema Aparicio por su incansable apoyo. Sabrina Tenopala, Guadalupe Tamayo, Luis Del Razo.

Al Centro de Capacitación Cinematográfica. A David Olguín, al maestro Oscar Armando, a Liliana Rojas. A la A.C.P.T por valorar el trabajo.

A Pilar Villanueva por su valioso apoyo y por ser una inspiración y un ejemplo.

RESUMEN

En este trabajo se expondrá el uso del tiempo en las estrategias dramatúrgicas utilizadas en *La vida de Roth* (2019), obra co escrita y dirigida por el postulante, resultado de un proceso de teatro laboratorio que culminó con el estreno de la obra en agosto del 2019. El uso de la elipsis como anacronía al interior de una misma escena será la piedra angular de nuestro análisis. El objetivo del mismo es comprender el mecanismo que existe en la articulación de las elipsis y analepsis comprendidas como elementos formales que apoyan la conformación del tono dramático y la configuración del personaje protagonista de la obra. Esto se realizará a partir del estudio de un capítulo de la misma: Capítulo II, Ella es Roth. Este planteamiento ayudará a cómo es que el manejo del tiempo apoya a la conformación del personaje y su conflicto en primera instancia, para recaer en la configuración tonal en última instancia. Este análisis busca estudiar elementos estructurales de la obra a partir de las herramientas narratológicas del teórico Gérard Genette, especialmente sus nociones en torno al tiempo en la diégesis; así como los planteamientos de estructura dramática del teórico Eric Bentley. Estas herramientas ayudarán a obtener una base conceptual precisa para el análisis de la relación entre tiempo y acción al interior de este texto dramático; y así comprender cuál es y cómo funciona la articulación del tiempo interno de los capítulos respecto a los elementos que conforman el texto y permiten obtener una comprensión profunda del mismo como mecanismo estructural que opera desde una naturaleza y dinámicas determinadas.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. ESTRUCTURA DRAMÁTICA: DEFINICIÓN

1.1 ELEMENTOS Y FUNCIONAMIENTO DE LA ESTRUCTURA

1.2 EL PERSONAJE: DEFINICIÓN Y ELEMENTOS

1.3 TONO DRAMÁTICO, DEFINICIÓN

1.3.1 OPERATIVIDAD DEL TONO

2. TIEMPO Y VOZ

2.1 ANACRONÍAS Y ANISOCRONÍAS

2.1.1 ANALEPSIS

2.1.2 ELIPSIS

2.2 DIÉGESIS, EXTRADIÉGESIS Y METADIÉGESIS

3. LA VIDA DE ROTH, ESTRUCTURA GENERAL

3.1 DESARROLLO ANECDÓTICO DE LOS CAPÍTULOS

4. CAPÍTULO II "ELLA ES ROTH"

4.1 RELACIÓN EXPOSICIÓN-CONFLICTO

4.2 ARTICULACIÓN DEL CAPÍTULO DESDE LA PERSPECTIVA DEL TIEMPO

4.3 RELACIÓN ENTRE TIEMPO Y CONFIGURACIÓN TONAL

4.4 ELIPSIS Y ANALEPSIS COMO CONFORMADORAS DEL PERSONAJE

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFÍA

ANEXOS

INTRODUCCIÓN

Hoy en día, en el contexto de la escena mexicana contemporánea es cada vez más común encontrar dramaturgias que apelan al laboratorio actoral como método de creación. Una de las ideas clave para esto es abordar las problemáticas argumentales, discursivas y dramáticas desde un proceso que se encuentre en diálogo constante con la escena y cuyas premisas y material surjan precisamente de ahí. No obstante, no por partir de un punto de vista directamente escénico y no desde un proceso de escritura estrictamente convencional, se deben dejar a un lado los aspectos fundamentales de la composición estructural de un texto dramático, como son: la acción, el tiempo, el personaje y el tono.

En el marco de esta forma de escribir teatro, la articulación de las relaciones de espacio / tiempo, así como de sus múltiples posibilidades y juegos, resulta un elemento fundamental y problemático para reflexionar, dado que las creaciones derivadas de un teatro laboratorio se generan a partir del diálogo de dos tiempos. En primer lugar, el tiempo sobre la escena para llegar a un segundo sitio, que es el tiempo trasladado al código cerrado del texto. Es interesante descubrir de qué forma opera y cómo ayuda reflexionar las distintas posibilidades que ofrecen los juegos elípticos dentro de la articulación de una historia, para poder así también comprender si dicho elemento modifica de manera esencial las relaciones, acciones y conflictos que tienen los personajes. Para desarrollar esta problemática se ha escogido el texto de la obra de teatro *La vida de Roth*, misma que nace de un proceso de trabajo cifrado en el teatro laboratorio y que tiene como eje central una articulación temporal concebida a partir de juegos elíptico espaciales inscritos al interior de una escena.

La vida de Roth es un texto dramático que, a lo largo de diez capítulos, muestra los fragmentos más significativos en la vida de una mujer aparentemente insignificante, desde su juventud hasta su muerte; acompañada de un coro de personajes acotación que la ayudan en su trayecto. Esta obra resulta ser un viaje temporal que configura el retrato de una mujer, partiendo de sus conflictos y dolencias fundamentales, hasta las

cosas más significativas de su persona que le dan rumbo a su existencia. Ya que es el objetivo de este estudio analizar el mecanismo estructural que configura el tiempo dentro de la obra, mismo que consiste en el planteamiento de saltos elípticos al interior de las escenas para dar sentido y desarrollo al drama y al personaje, nuestros elementos claves a observar serán el tono y el tiempo, para entender cómo es que este mecanismo los afecta y relaciona .

El trabajo parte de un supuesto primordial: la estructura interna de las escenas creada a partir de saltos de tiempo, es decir vínculos elípticos, ayuda a conformar el tono de la obra en su totalidad y por lo tanto resulta un elemento imprescindible para que ésta se desarrolle en un marco específico de relación con el espectador. Es decir, la estructura temporal es un factor determinante en la manera de realizar esta obra, no sólo para el desarrollo del drama en materia anecdótica o argumental, sino para la intención intrínseca del texto en los términos formales de su puesta en escena, misma que buscará una lectura del espectador dentro de los parámetros de selección y síntesis en los que están inscritas las acciones principales del texto.

Esta problemática se puede sintetizar en una pregunta fundamental: ¿cuál es y cómo funciona la estructura de las escenas desde la articulación de los saltos elíptico temporales en relación a la conformación final del tono y del personaje? Respecto al proceso de trabajo, esta obra fue escrita en un laboratorio escénico con actores, el desarrollo de las acciones y la articulación temporal fueron elementos que se reflexionaron desde el trabajo sobre la escena, para terminar plasmados al interior de un texto que buscaba desarrollar un mecanismo que, de manera dinámica, vinculara los elementos de acción y tiempo. La idea de trabajar esto surge de la necesidad de elaborar un texto capaz de viajar sobre los momentos más significativos en la vida de Roth (el personaje protagónico), pensarlos desde distintos ángulos y contrastes, profundizar en ellos, incluso divertirse con ellos, ya que al tratarse de una obra que retrata los detalles más pequeños de la existencia de una persona, es necesario un mecanismo que apele a la selección y síntesis, lo que hace de esta persona un ser humano particular y significativo.

En términos técnicos resulta pertinente reflexionar sobre los elementos dramaturgicos que se tomaron en cuenta en este proceso específico para poder así tener una visión un poco más clara de las posibilidades que otorga trabajar a conciencia un elemento como el tono dramático, desde un mecanismo creativo como es el manejo de las relaciones espacio / tiempo.

Gracias al desarrollo de mi práctica profesional en las áreas teatral y cinematográfica, he podido constatar que el problema de la estructuración temporal está mucho más definido en el campo de la escritura audiovisual que en el de la creación escénica, o al menos, existen más estudios del primer caso. Pensar a la elipsis y configuración del tiempo como elementos que estructuran y ayudan a definir la progresión dramática y el desarrollo de los personajes, fue una idea poco explorada en la formación teatral que llevé a cabo en el Centro Universitario de Teatro (CUT). Cabe destacar que además de actores, en el CUT están egresando también directores y dramaturgos. Las clases del CUT, enfocadas en observar el hecho teatral como una experiencia integradora y global, genera que sus egresados estemos experimentando en estas áreas, por lo que considero pertinente abrir un espacio de cuestionamiento desde una experiencia cercana específica y vigente, misma que ayudará como referencia futura para quienes deseen desarrollar esta problemática desde su propia experiencia y campo en las diferentes ramas de la expresión teatral. *La vida de Roth* estrenó en agosto del 2019 en la Sala Xavier Villaurrutia del Centro Cultural del Bosque, bajo la producción de la Coordinación Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y bajo la dirección de Luis Gerardo Del Razo Tamayo. En el año 2020 obtuvo las nominaciones a Obra del año, Mejor dramaturgia mexicana, Mejor director de escena y Mejor movimiento escénico, por la Asociación de Críticos y Periodistas de Teatro.

1. ESTRUCTURA DRAMÁTICA: DEFINICIÓN, ELEMENTOS Y FUNCIONAMIENTO

La necesidad de comenzar este trabajo con la definición de estructura dramática nace del objetivo final del mismo: comprender la forma en que un mecanismo de articulación temporal afecta dos elementos clave de dicha estructura: el tono y el personaje. El primer paso por lo tanto, es definir el concepto desde un enfoque en su naturaleza y funcionamiento general.

En primer lugar se puede decir que la estructura dramática es un mecanismo, es decir, una forma dinámica constituida de varias partes que se relacionan entre sí en función de un proceso. La naturaleza de dicho proceso es de carácter argumental, por lo que la estructura dramática generalmente se encuentra inscrita al interior de un desarrollo argumental que comprende personajes y acciones dentro de una ordenación temporal.

Sin embargo, un desarrollo anecdótico puede carecer de estructura dramática, pues ésta depende de un elemento clave alrededor del cual se comprende la naturaleza esencial de su funcionamiento: el conflicto. David Mamet define esta naturaleza de la estructura dramática como el ejercicio de ordenar el mundo mediante tres elementos: tésis, antítesis y síntesis.

Esta estructura básica de elementos que se contraponen y que se han de resolver, se puede entender como un choque de fuerzas que motiva su resolución a través de la ejecución de acciones por parte de un personaje. El teórico Lajos Egri considera al conflicto el factor determinante para comprender la acción. Plantea que sin conflicto el drama no puede moverse, ya que es a partir de éste que surgen las motivaciones centrales de la estructura. Es decir que el conflicto ayuda a generar acción (movimiento) y ésta a su vez puede generar mayor conflicto. Egri (1947) menciona:

Ningún diálogo, ni aún el más hábil. Puede mover un drama si no lo provoca el conflicto. Solamente el conflicto puede generar mayor conflicto, y el primer conflicto proviene de una voluntad consciente que se esfuerza por alcanzar una meta que estaba determinada por la premisa del drama. (p.160)

Se considera entonces al conflicto el corazón de la estructura dramática, gracias a su conexión con los elementos centrales de la misma. Esta relación entre conflicto y acción se encuentra expresada en el esquema propuesto por el filósofo francés Paul Ricoeur, que trabaja dicha taxonomía desde el terreno del análisis narrativo, sin embargo su observación resulta útil para mirar tres momentos clave del fenómeno. Ricoeur (2004) expresa:

(...) para poder contar cualquier cosa es preciso y suficiente conducir la acción a través de tres fases: la situación que abre una posibilidad, la actualización de esta posibilidad y el desenlace de la acción. Estos tres momentos abren dos alternativas, que resume el siguiente esquema:

eventualidad	{	paso al acto		{	desenlace
		paso al no acto			no desenlace

(pp. 131, 437).

El esquema de Ricoeur resulta funcional para comprender el mecanismo desde una perspectiva general, ya que abarca todo tipo de relato que integre a la estructura dramática entre sus elementos. Ahora bien, en el caso del teatro, se tiene que ser aún más específico, pues la literatura dramática, cuyo centro es el desarrollo de esta estructura, depende de elementos que le den una naturaleza y funcionamiento particular.

La estructura dramática desde un enfoque teatral debe considerar su naturaleza representativa. Ricoeur entiende esta naturaleza desde el concepto de mimesis y la define como la intención base de un texto en función de su representación. Ricoeur no concibe a la mimesis como una imitación de algo, sino como la dimensión de representación de un texto. Esta definición se vincula con la concepción que tiene Eric

Bentley sobre la naturaleza del drama, donde también hace hincapié en el asunto de la representación, Bentley (1992) lo expresa de la siguiente manera:

El drama requiere el ojo del espectador. Ver el aspecto dramático de un acontecimiento significa tanto percibir los elementos en conflicto como reaccionar emocionalmente ante ellos. [...] Pero ni siquiera el conflicto es dramático por sí mismo. Aun en el caso de que llegáramos a perecer todos en una guerra nuclear, los conflictos subsistirían, por lo menos en el terreno de la física y de la química. No se trataría entonces de un drama sino tan solo de un proceso. Si el drama es algo que se ve, debe haber alguien que vea. El drama es un hecho humano. (p.16)

Desde esta perspectiva es posible decir que la intención de un texto para su representación es uno de los elementos clave que permiten comprender la naturaleza del texto teatral.

Tomando en cuenta lo anterior, se puede inferir que cuando se habla de estructura dramática, se está hablando de una forma dinámica que genera mecanismos para desarrollar estructuras argumentales con el conflicto como eje central y cuyo objetivo es el de ser representadas, ahora bien, ¿cuáles son los elementos que la constituyen?

1.1 ELEMENTOS Y FUNCIONAMIENTO DE LA ESTRUCTURA

La estructura dramática comprende un conjunto de partes que se encuentran en constante contacto y relación unas con otras, resultaría impreciso pensar en una de ellas, como la acción o el tono, de manera aislada al conflicto. A pesar de esta limitación, resulta fundamental definir individualmente las partes más importantes para posteriormente establecer las relaciones que mantienen entre sí. Como se ha mencionado antes, el conflicto será tomado como el eje central de los elementos de esta estructura, a la cual se sumarán el personaje, la acción, la trama y el tono, así como una organización a través del tiempo.

Es natural pensar que existen otros elementos en la estructura, como pueden ser los diálogos, la anécdota o las circunstancias. No obstante, para efectos de este trabajo, la atención se centrará en los elementos de la primera lista. En cuanto a los personajes y el tono, no se trabajarán en este capítulo, dado que cada uno tendrá su propio apartado donde será desarrollado detenidamente.

Resulta difícil comprender la naturaleza del conflicto sin establecer la relación que tiene con la acción. Ésta se puede entender como una de interdependencia, ya que el conflicto, en principio, es un motivador de la acción central del personaje protagonista. En este sentido, el teórico Lajos Egri comprende al conflicto como el motivador de la acción, al tiempo que es un producto de la misma. Esto puede resultar confuso en principio, pero la relación puede ser explicada de forma sencilla. El conflicto motiva a que se haga algo para resolverlo, pues tiene en su naturaleza más inmediata la forma de un problema, razón por la cual puede, en ocasiones, ser expresado como una pregunta. Sin embargo, es muy común que la acción realizada por el personaje provoque un conflicto mayor o uno nuevo que tendrá que ser resuelto, o ante el que el personaje tendrá que supeditarse. Por lo que la acción sería la partícula clave para el funcionamiento del conflicto como un organismo, y si el conflicto puede ser expresado a manera de pregunta la acción puede ser comprendida como un verbo.

El narratólogo Gérard Genette plantea que toda historia puede ser reducida a un verbo que la contiene de manera esencial. El verbo muestra la acción clave que se está llevando a cabo en la historia a través del personaje principal. Genette plantea esta idea porque entiende que las historias y sus partículas esenciales, las acciones, pueden ser comprendidas y estudiadas del mismo modo que los verbos. Desde este punto de vista las claves para entender la acción serían: ¿quién la hace?, ¿por qué la hace?, ¿cuándo la hace?, ¿de qué manera la hace?

Estas preguntas pueden ser respondidas a través de la relación que la acción mantiene con los siguientes elementos: personaje, conflicto, trama y tono (consideradas las partes básicas de la estructura dramática), y esto permite entender la forma en que se

manifiesta una acción al interior del texto teatral que inscribe a la estructura dramática como su columna vertebral. Bentley (1992) se aproxima a la noción de acción desde un terreno que toma en cuenta al espectador, dice:

¿Qué es la acción? [...] Un crítico Francés, Pierre Aimé-Touchard, sugiere que es "el movimiento general que da lugar a que algo nazca, se desarrolle y muera entre el comienzo y el final". [...] Nunca afirmaríamos la existencia de tal movimiento general a menos que podamos reconocer que lo hemos sentido ya. [...] Para un autor dramático, por consiguiente, una Acción significa hallar equivalencias objetivas de una experiencia subjetiva. (p.26)

Dado lo anterior podemos concluir que Bentley añade una noción que designa como lo reconocible, esto implica que todas las características anteriores de la acción harían que ésta pudiera ser mirada y que un otro encuentre en ella las características esenciales que la conforman. En estos términos, la acción ayuda a establecer un sistema de relaciones del que se pueden derivar mecanismos que permiten construir un sentido y lógica al interior de las obras. Esta idea de pensar que la acción tiene que incluir en sí la capacidad de ser reconocida, desde la óptica de Bentley, funciona como una especie de lógica fotográfica en que la acción está pensada como un retrato, cuya particularidad es que capta un aspecto humano que permite establecer una relación dialéctica con el mismo. Es como la capacidad de reconocer los detalles que hacen que la acción pueda tener una relación quien la mira. Una manera de empatizar y de reconocer las dinámicas profundas que la acción esconde y que ayuda a desenmascarar.

Por otra parte, tomando en cuenta que sobre la acción existe el conflicto, hay una estructura mayor que permite darles lugar y significación, surge entonces la necesidad de hablar del concepto de trama.

Comprender a la trama implica hacerlo con el ordenamiento y articulación de todos los elementos de la estructura por parte del autor. Lo primero es entender que hablar de trama implica un verbo que literalmente se refiere a dar forma a una estructura a través

de urdir hilos para formar un textil. Esta analogía que puede resultar muy básica permite esbozar una imagen del proceso dramático de diseño sobre la trama. A este respecto, Eric Bentley la entiende como un sistema que se ordena en función del sentido que el autor dramático busca obtener. Es decir que la clave para hilar la trama es la intención sobre la cual está cifrada la obra. Esta noción es un elemento angular para la comprensión de la articulación temporal del texto teatral, ya que implica ordenar y jerarquizar las partes en función del sentido que se quiere alcanzar. Bentley (1992) comenta:

(...) está la trama, que no es sino la narración con algún "retoque" y algo añadido. El retoque estriba en una nueva disposición de los sucesos en el orden más conveniente para conseguir el efecto deseado. Lo añadido es un principio en virtud del cual los incidentes adquieren un sentido: hasta el principio de causalidad puede transformar una historia en una trama. (p. 25)

La postura de Bentley con respecto a la trama permite definirla como el sistema que ordena los elementos en función de la intención final, por lo que se puede inferir que la forma de la trama se diseña con el fin de potenciar la trayectoria de los personajes o líneas principales, así como la conexión entre las acciones en su vinculación con el conflicto. Como hablar de trama se relaciona con la ordenación del tiempo, conviene comenzar a relacionar las nociones de trama y anécdota con las de relato e historia. Elementos análogos y equivalentes observados unos por una óptica de composición dramática y otros desde el análisis narrativo.

El narratólogo francés Gérard Genette se vale de las diferencias entre relato e historia para precisar las fronteras de la noción de diégesis. En su propuesta, Genette considera al relato como el enunciado narrativo que sirve para contar una serie de acciones o acontecimientos. Es decir que hablar de relato implica la acción misma de narrar o contar por parte del autor, en este caso un autor dramático. Cuando se habla de diégesis o historia, Genette acota la definición al territorio de los acontecimientos que suceden al interior de la historia; y cuando se trata de diégesis se habla del

universo interno que el relato está desarrollando y es ahí donde se efectúa parte del funcionamiento de la estructura dramática.

Ahora bien, aunque estos elementos provienen de la narratología, y ya se ha hecho antes la especificación de que aquí se está hablando de teatro, resultan herramientas metodológicas fundamentales para la comprensión de la articulación temporal. Sumado a que estos elementos existen de igual forma en las obras de teatro, se pueden conectar otros como la acción y el conflicto. No obstante, cabe destacar que cuando se utilicen estas herramientas se hará en función de la óptica dramatúrgica que se utiliza en este trabajo y servirán como recursos complementarios.

Como conclusión queda decir que en este trabajo la estructura dramática será entendida como el funcionamiento de un mecanismo al interior del texto, que opera en relación directa con el desarrollo de la acción en su nexo con el conflicto. Como aquí se está trabajando un análisis desde el punto de vista teatral, el texto dramático y sus elementos serán comprendidos en función del objetivo de su representación, o como lo llama Paul Ricoeur: en su sentido dinámico de puesta en escena.

1.2 EL PERSONAJE: DEFINICIÓN Y ELEMENTOS DE LA PERSONA DRAMÁTICA

Para comprender la acción y sus implicaciones y relaciones con el conflicto, es necesario determinar el elemento que ejecuta la acción y sobre el que recae el peso del conflicto. Si la acción y el conflicto definen el qué, hay que establecer el quién para tener una idea global del fenómeno de lo dramático. Es en esta línea donde se inscribe el personaje. Bentley (1992) lo define como una fuerza que opera al interior de la historia que está siendo llevada a cabo. Desde esta perspectiva, el personaje funciona como un elemento de la estructura que genera movimiento al interior de la misma:

[...] un personaje de ficción no es un individuo en el sentido en que puede serlo una persona cuando es retratada o fotografiada, sino más bien es una fuerza en una historia. Estamos habituados a admitir esto aunque querellosamente, en el caso de los personajes

secundarios a los cuales podemos considerar como simples piezas del engranaje de la trama. Pero siempre se han empleado, legítimamente, algunos personajes como piezas del mecanismo dramático. (p. 53)

En esta concepción, Bentley hace especial énfasis en comprender al personaje desde su naturaleza sintética y de carácter. Lo que quiere decir que el personaje resultaría una estructura en sí mismo, que opera al interior de un mecanismo al que se encuentra supeditado. La naturaleza sintética del personaje se definiría como la capacidad y alcance al interior de ciertos márgenes de su hacer, así como del lugar que ocupa en la estructura total de la obra.

Esto quiere decir que las acciones que se mostrarán del personaje serán aquellas que aporten al desarrollo de la estructura dramática, es decir, mediante un proceso que hace el autor de selección y síntesis. En cuanto a la capacidad de acción del personaje, ésta se encontrará determinada por dos elementos clave: la estructura mayor de la obra en la que está inscrito y el carácter del personaje.

La estructura mayor de la obra alberga la relación dinámica de todos los elementos del drama antes mencionados. En cuanto al carácter del personaje, se tomará en cuenta la definición que Lajos Egri propone al respecto. Para este autor el elemento del carácter del personaje sería la estructura tridimensional del mismo, así como la expresión que ésta tiene en su hacer, en palabras de Egri (1947):

Cada objeto tiene tres dimensiones: ancho, altura y espesor. Los seres humanos tienen, además, otras tres dimensiones inseparables: fisiología, sociología y psicología. Sin un conocimiento de estas tres dimensiones no podemos apreciar a un ser humano. (p.50)

Si se comprende el carácter del personaje como la relación operativa de estas tres dimensiones en su hacer, nace la necesidad de definir y desarrollar cada una de ellas. Lajos Egri plantea estas dimensiones como base de los comportamientos, es decir que la tridimensionalidad definiría no sólo el qué y el cómo, sino el porqué de la acción.

Cuando Lajos Egri habla de la fisiología del personaje está señalando todos los rasgos físicos concretos que afectan la ejecución de las acciones y que a su vez son capaces de contribuir, mas no determinar, una cierta postura ante la vida del personaje, en palabras del Egri (1947):

Nuestro conjunto físico colorea, ciertamente, nuestra perspectiva de la vida. Nos influye constantemente, contribuyendo a hacernos tolerantes, desafiantes, humildes o arrogantes. Afecta nuestro desarrollo mental, sirviendo como base para los complejos de inferioridad y superioridad. (p.50)

Lajos Egri sostiene que esta dimensión es un primer escalón para la construcción del carácter y por eso la plantea como una dimensión superficial. En segunda instancia, Egri habla de la dimensión sociológica. Cuando Egri se refiere a la sociología, plantea el conjunto de antecedentes de carácter material en los que el personaje se ha desarrollado.

No obstante, esta dimensión material está mezclada con la forma en que el personaje se ha relacionado con las cosas, con los otros y consigo mismo en este contexto. Es decir que para Egri, la dimensión sociológica abarcaría tanto las condiciones materiales como las relaciones que el personaje ha enlazado en el marco de este contexto.

En última instancia Egri refiere un elemento que él designa como la psicología. Con ello desarrolla una noción unificadora de las dimensiones anteriores que se resuelve a través de la conducta. Para Egri (1947), el personaje desarrolla rasgos que afectan no sólo lo que hace, sino la manera en que lo hace y considera a la psicología un elemento de unificación.

La tercera dimensión psicología, es el producto de las otras dos. Sus influencias combinadas dan vida a las ambiciones, contratiempos, temperamentos, actitudes, complejos. La psicología, entonces, abarca las tres dimensiones. (p. 51)

Cabe destacar que la postura de Egri no es determinista frente a las condiciones materiales y sociales en las que el personaje se desarrolla, es decir que el personaje no se encuentra anclado a una manera de ser específica por las circunstancias en que se ha desarrollado, sin embargo, hace hincapié en considerar estos elementos, incluso para ponerlos en contradicción.

La noción de Egri sobre la dimensión tridimensional del personaje expresado como la síntesis de su carácter se vincula con la concepción de Eric Bentley de comprender al personaje como una individualidad. Sin embargo, Bentley contrasta esta noción con la idea de otra taxonomía de personaje: el personaje como un tipo. Con esto se determinan, entonces, dos tipos básicos de personajes que se pueden diferenciar. Bentley (1992) lo explica de la siguiente manera:

Quienes abogan en favor de las individualidades, y en contra de los tipos, a menudo extienden ese punto de vista mucho más allá y se inclinan por un teatro en que los personajes tienen prevalencia sobre el tema, la trama y el diálogo. Lo que se atacaba con esto, en especial, era el tradicional criterio aristotélico de que el personaje debía supeditarse al argumento. (p.62)

Bentley considera al personaje tipo un elemento engranaje que posee un rango de acción determinado y acotado, como si se tratara de una pieza de ajedrez. Dicho tipo de personaje ayuda a articular elementos de la trama y generalmente está cifrado bajo rasgos muy específicos, es decir que su carácter se encuentra articulado en una sola dimensión. Bentley (1992) menciona:

Estos personajes no existen tanto por sí mismos como por formar parte de un grupo, un clan, una asociación. Se asemejan más a los integrantes de un *corps de ballet* que a los personajes de una novela. (p. 53)

Esto quiere decir que el personaje tipo puede tener su punto de referencia en relación a una colectividad o grupo del cual forma parte y cuyo comportamiento será un espejo de los valores o rasgos esenciales de dicho colectivo.

Sin duda existe un número variado de taxonomías y formas en las que se pueden ordenar y estudiar los diversos tipos de personajes, sin embargo, para efecto de este trabajo, cuando se hable de personaje se está haciendo referencia a una forma dinámica al interior de la estructura diegética, que genera acción al interior de la misma en relación a su planteamiento de carácter; dicho personaje considera cambios y contradicciones y el análisis de su funcionamiento se realizará a partir del estudio de sus rasgos.

De igual forma cabe dividir al elemento personaje de nuestro análisis en dos dimensiones: el personaje individual cuya estructura de carácter es tridimensional al que llamaremos personaje complejo, y el personaje simple, mismo que servirá como elemento para articular y dar movilidad a ciertas partes de la historia y cuya expresión de carácter será bidimensional o unidimensional.

1.3 TONO, DEFINICIÓN Y ELEMENTOS

Un personaje entra a un bar en el lejano oeste. Se sienta y pide una copa. Los feligreses del bar guardan silencio a su entrada. Un tipo alto y malencarado se levanta de su silla y se acerca. El personaje que entró lo mira de reojo, suspira y lentamente se para frente al tipo alto. El tipo alto y malencarado sonrío. El personaje que entró sonrío a su vez y en un movimiento repentino ambos disparan sus revólveres. Uno de los dos muere.

Esta secuencia detallada de acciones plantea de inicio una imagen bastante identificable de los acontecimientos que presenta. ¿Cómo podría operar el tono dramático en esta secuencia? ¿Hay más de una manera de entonarla? ¿Qué pasa si, por ejemplo, el personaje que entra es un pato de los dibujos animados¹ y cuando le

¹ Este ejemplo hace referencia al capítulo *Drip Along Daffy* (conocido en América Latina como: *Pato Lucas del oeste*), de la serie de dibujos animados: *Looney Tunes' Merrie Melodies* realizado en 1951 por Chuck Jones, en el que se desarrolla la historia del Pato Lucas como un sheriff cowboy.

disparan su pico queda dando vueltas y él mismo lo acomoda? ¿Cuál sería la diferencia si la escena tiene una acotación que plantea música triste de violines o sólo se escucha el sonido ambiental? ¿Qué pasa si en la secuencia de los balazos hay sangre y restos humanos por doquier o en vez de eso los personajes sangran serpentinas y confetti?

El tono dramático es un concepto de uso muy común en el quehacer cotidiano de distintas áreas del teatro, que van desde la dramaturgia hasta la actuación. Regularmente se escuchan expresiones como “personaje fuera de tono”, “tono de comedia” o “tono fársico” en el análisis de una obra de teatro. Sin embargo, son pocos los textos que definen al tono o su naturaleza al interior del fenómeno de lo dramático. Conviene en principio, desarrollar una analogía que permita tener una primera imagen de lo que se entiende por tono dramático.

Hablar de tono permite hacer una analogía con un concepto del sistema musical occidental que posee ciertas equivalencias relacionales a la noción que se persigue encontrar. En música, la tonalidad constituye un sistema que organiza los sonidos por relaciones de altura, es decir por intervalos, los cuales establecen relaciones entre los sonidos en cuanto a su tonalidad (si son más graves o más agudos), y estas relaciones pueden ser divididas en tonos y semi tonos. Cuando una pieza está concebida en tonalidad de do menor, por ejemplo, quiere decir que el do es la nota que guiará a los demás sonidos, mientras que el acorde principal será menor. El diccionario de términos musicales del Conservatorio Ángel Barrios, dice:

[...] la tonalidad nos dice cuál es la nota tónica o fundamental de una obra musical que es hacia donde tienden todas las demás notas de la escala. Es un sistema jerárquico, que rige el desarrollo musical de una obra. Imaginemos un sistema de cañerías que se interconectan entre sí pero que al final desembocan en una tubería principal. A esto es a lo que se refiere la tonalidad.

Esta definición de la tonalidad genera una primera imagen análoga del tono dramático, pues existe como un sistema articulador y jerárquico que configura la forma de la obra.

Ahora bien, siguiendo en el terreno de la música, ¿qué implica dicha articulación? El compositor y teórico Rowell Lewis la define de la siguiente manera:

El valor principal del tono simple es como un toque de luz, una percepción momentánea de la belleza en aislamiento que puede sacudirnos con más fuerza al comienzo o al final de un fragmento de música, en especial cuando se permite que su efecto penetre.
(Rowell)

No es del interés particular de este trabajo ahondar demasiado en la teoría musical, sin embargo, la propuesta de Rowell Lewis destaca un elemento clave que ayuda a la comprensión del tono dramático desde esta analogía: el efecto. La teórica y dramaturga Luisa Josefina Hernández comprende al tono como una guía de carácter emotivo o irracional diseñada por el autor dramático, que ayuda a la comprensión de la obra en su totalidad a través de un mecanismo de estimulación cuyo objetivo es provocar una reacción en el espectador. Al igual que en el sistema tonal de la música, el tono funciona a manera de guía para conformar la pieza estructuralmente, así como para desarrollar el funcionamiento de la obra.

La definición propuesta por Hernández se puede complementar con la manera de comprender el funcionamiento de la trama de Eric Bentley. Él concibe a la trama como un mecanismo que selecciona y organiza los elementos en función de un objetivo o efecto específico. Esto permite trascender el nivel de la historia hasta el de la trama, gracias al cual la obra encuentra su sentido. La búsqueda de sentido a través del ordenamiento y síntesis de elementos constituyentes de un mecanismo de la obra es una idea compartida en las propuestas de Bentley y Hernández.

Volviendo al primer ejemplo de este apartado, en la escena del bar se puede afirmar que ésta cambia si después del disparo el personaje pierde la cabeza brutalmente o si se trata de un pato con el pico girando. Los elementos ya mencionados permiten variar la atmósfera de la escena y generar efectos distintos en el espectador, es decir, entonan la escena al provocar reacciones emocionales diferentes, tanto en el espectador como en los personajes al interior de la diégesis. La configuración de los

elementos es entonces el mecanismo tonal de la obra. Por el contrario, si vemos solo el planteamiento de las acciones, estamos en un nivel narrativo básico al que Bentley se refiere como historia. Bentley postula que para que la historia se desarrolle en una trama necesita ser específica sobre cómo funcionarán los elementos del texto.

A este respecto, el dramaturgo y director mexicano David Olgúin comprende al tono dramático como un sistema de adjetivización de las acciones regido por alturas, el cual explica con la analogía de un reloj de manecillas, cuya indicación de hora sugiere un tono, es decir una manera de realizar y adjetivar a las acciones dramáticas, mientras que en el lado opuesto de las manecillas encontramos el tono correspondiente a las antípodas del primero. Esto quiere decir que si en las manecillas que indican las tres de la tarde tuviéramos lo trágico o lo patético, a las nueve de la noche (es decir en el lado opuesto), tendríamos lo cómico y lo festivo, o sea que para Olgúin el tono es un sistema de contrastes y de alturas en relación a la acción como el punto central².

Por ello se puede afirmar que el tono dramático es un mecanismo que ordena, sintetiza y selecciona los elementos que plantea el texto, desde elementos muy generales de la obra como pueden ser los ambientes, hasta otros de relevancia central como el desarrollo de las acciones. Esto implica que para analizar el tono de una escena se debe considerar no solamente qué acciones se realizan, sino la forma en que lo hacen y el tipo de reacciones que ante éstas se tienen dentro de la escena, así como las que se buscan en el espectador. Este cómo hacer sería similar a la nota que guía toda la pieza musical en el sistema tonal, sobre la que se ordenan los demás elementos, según la analogía con el sistema musical.

1.3.1 OPERATIVIDAD DEL TONO

Si se comprende al tono dramático como un mecanismo que opera al interior de la obra a manera de guía irracional para la comprensión de la misma, en función de la

² Esta concepción teórica se encuentra plasmada en una entrevista al maestro y dramaturgo David Olgúin, que puede ser consultada en el anexo tercero.

intención del autor, habría que definir ¿Cómo opera este mecanismo y cuáles son sus elementos?

Como se ha mencionado anteriormente, el tono contempla diversos elementos que guían una escena. Si se toma en consideración la propuesta de Genette en torno al binomio: relato / historia (mencionado en el apartado de la estructura y que será desarrollado a profundidad en los siguientes apartados), se puede decir que hay dos dimensiones básicas del texto que lo configuran como unidad, mismas que están cifradas en los elementos concernientes a la historia, es decir los hechos que ocurren al interior de la misma y los elementos que constituyen el relato, que el autor ordena, estructura y que se comunican con la historia ayudando a definir sus condiciones y particularidades.

Esto quiere decir que el autor sintetiza y ordena las cosas en función de configurar el relato de cierta manera, para que éste cumpla con una intención determinada. Los elementos pueden habitar en el interior de la historia, pero necesariamente son modificados y se desarrollan en dimensiones que van más allá de ésta, como pueden ser la articulación temporal en relación a las velocidades, y factores externos como las acotaciones o códigos internos de la obra en que los personajes hacen rupturas, detienen el flujo del tiempo para hacer un aporte, o a través de un monólogo interior. El autor construye un micro universo al interior de la ficción que posee una lógica y cohesión particulares, esto como un reflejo de su propia concepción del mundo, traduciendo las cosas que observa y busca representar en la obra a través del establecimiento de nexos de sentido y significado.

Todos los elementos que operan al interior de estas dos dimensiones básicas, que afectan el desarrollo de la historia y la configuración del relato, son también los elementos guía que definen el tono de la obra. Se habla mucho, por ejemplo, del manejo del tiempo que necesita la comedia para llevarse a cabo con efectividad. En este ejemplo, las configuraciones del manejo del tiempo que propone el relato, que van

desde las variaciones de velocidad de la acción, hasta la duración de los diálogos, son determinantes para generar el efecto cómico.

Ahora bien, la complicación del tono como elemento teatral es que todos los elementos que configuran a la obra están ayudando a la conformación de la unidad tonal. Si por ejemplo, todos los personajes de una obra se encuentran llorando en un velorio y de un momento a otro el muerto se levanta del féretro vestido de payaso y canta una alegre canción, y todos los asistentes reaccionan, haciendo coros y elaborando una coreografía, se configuran una serie de acciones y contexto reconocibles (como propone Bentley en relación a las características que emanan de la acción), y sobre ese reconocimiento se insertan elementos que funcionan a manera de contraste para generar un contra punto con lo que está pasando y por lo tanto, un efecto determinado.

En este ejemplo, las acciones y reacciones forman parte del tono de la escena, ya que todo está concebido para suceder de forma específica en el universo y lógica interna de la obra, pues se plantea una forma particular en que ocurren las cosas, lo que genera codificaciones internas que dotan a la obra de un sentido de cohesión particular. Cabe mencionar que todos estos elementos operan alrededor del desarrollo de la acción, pues como se ha mencionado anteriormente, en un texto dramático como el que se trabaja en este estudio, el conflicto y el desarrollo de la acción como respuesta a éste, son los ejes que sostienen la obra. En este sentido, se realiza una organización jerárquica en la selección de los elementos, donde la acción que responde al conflicto central funciona como un eje que genera movilidad, y los elementos externos aportan un desarrollo determinado. Bentley hace hincapié en afirmar que el orden y selección de los elementos que le dan especificidad a una obra son configuraciones propias del autor en función de un objetivo determinado.

De modo que una historia o anécdota por sí misma, no es material suficiente para construir una obra. Se necesita una organización, síntesis y manejo de los elementos para desarrollar lo que Luisa Josefina Hernández define como una guía para comprender de forma irracional la obra. Hernández plantea esta comprensión como

irracional porque el objetivo del tono es una reacción de carácter emocional del espectador. Dicho de otra forma, el tono opera a partir de la configuración de todos los elementos concernientes al relato y la historia, por lo que la organización que el autor hace de ellos, tomando como centro a la acción, sucede en función de un efecto en particular que configura la obra en su totalidad.

2. TIEMPO Y VOZ

Uno de los puntos nodales de este trabajo es realizar un análisis de la articulación temporal a través de mecanismos específicos que afectan al personaje protagonista y al tono. Para ello, el primer paso es dimensionar la problemática del estudio de lo temporal, es decir, ¿desde qué parámetros y en relación a qué elementos se va a estudiar el tiempo en esta obra?

Para afrontar esta pregunta se utilizará la propuesta estructuralista de Gérard Genette en relación al ordenamiento del tiempo y manejo de la instancia narrativa en el relato. A este respecto, no hay que confundir el uso de ciertas herramientas narrativas para el análisis con la aseveración de que este estudio inscribe al teatro al interior de ese género literario.

Si bien existen algunas corrientes de teatro que desvinculan al texto teatral de lo dramático y encuentran entre lo dramático y lo narrativo fronteras flexibles sobre las que sustentan sus postulados, en el caso específico de este estudio, se está entendiendo por texto dramático al que considera en su centro el desarrollo de la acción a través de la resolución del conflicto por parte de personajes y su desarrollo anecdótico. En el marco de este contexto, se están utilizando términos que son identificables tanto en el teatro como en la narrativa sin confundirlos entre sí, y que a pesar de su operatividad con variaciones de funcionamiento según su procedencia, permiten ser estudiados desde parámetros similares que en este trabajo se irán especificando detenidamente.

De la misma manera que se vio en el apartado anterior, donde la estructura dramática puede ser un elemento presente en la narrativa a pesar de que la narrativa no es por definición un texto dramático, la instancia y el tiempo (elementos comunmente asociados con el texto narrativo) son identificables en el texto teatral y serán estudiados con el fin de establecer un sistema que permita ver en qué puntos coinciden, se comunican y afectan a los elementos de la estructura dramática.

En relación al tiempo el primer nivel que será develado es el de la dimensión anacrónica y anisocrónica que afecta la relación historia / relato. Este nivel se relaciona con los saltos de tiempo y modificaciones de velocidad que se pueden dar al interior de una escena o relato primero. Esta relación establece a su vez varios tipos de fenómenos anacrónicos y anisocrónicos, de los que nos interesan dos en particular, uno relacionado con los cambios de tiempo y otro con los cambios de velocidad en el desarrollo del relato: la analepsis y la elipsis.

Paralelo a esto, cuando se hable aquí de instancia, nivel narrativo o voz, se estará hablando de los distintos tipos de relación que la obra establece consigo misma de acuerdo a la forma en que los elementos que la constituyen se enmarcan dentro de los límites de la historia, o se salen de éstos para establecer distintos niveles de relación con el espectador o lector, es decir, lo que Genette denomina la estructuración del relato. Por ello tendremos esencialmente tres niveles: el diegético, el extradiegético y el metadiegético. Cada uno se irá precisando detalladamente en los siguientes apartados.

2.1 ANACRONÍAS Y ANISOCRONÍAS

Para comenzar este estudio sobre el tiempo y sus implicaciones con la estructura dramática, hay que determinar qué elementos se están problematizando en un estudio sobre lo temporal en un texto de esta índole. A este respecto el narratólogo Genette (1972) ubica de manera muy precisa la problemática:

Estudiar el orden temporal de un relato es confrontar el orden de la disposición de los sucesos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de estos mismos sucesos o segmentos temporales en la historia, en tanto cuanto está explícitamente indicado por el relato mismo o puede inferirse de tal o cual indicio indirecto. (p.91)

Si bien Genette, como se ha explicado antes, habla de la dimensión narrativa del texto y el teatro no necesariamente puede ser considerado narrativo, sí podemos encontrar de manera muy puntual los mismos mecanismos de voz y tiempo que operan en una obra de teatro al igual que en el tipo de textos que Genette toma en consideración en su propuesta, y es desde estos parámetros que se está pensando este análisis.

Como se mencionó en el capítulo de estructura³, Genette diferencia la noción de relato (como el ordenamiento que el autor hace de la estructura del texto) y de historia (a la que también denomina diégesis). Para Genette el problema del estudio de lo temporal se expresa en la relación que estas dos nociones contrastan, ya que cada una de ellas contiene una temporalidad. Entonces, estudiar el problema de lo temporal en una historia implica analizar cómo opera el tiempo en cada uno de estos ordenamientos y sus relaciones. Genette comprende el tiempo de la historia como la cronología interna de la diégesis, es decir, la temporalidad de la historia que se desarrolla al interior del texto. Mientras que el tiempo del relato se refiere a la organización que el autor hace de la articulación temporal, que es donde se ubican las anacronías.

La anacronía se define como el desfase temporal entre el desarrollo de la historia y el desarrollo del relato, así que cuando se habla de anacronías, se está hablando de un fenómeno relacional entre la acción de ordenamiento temporal que hace el autor y el desarrollo temporal de la historia. En términos teatrales esto se empata con la organización de la trama, un ordenamiento en la estructuración del texto que incide directamente en la diégesis y sus distintas relaciones temporales. La cronología, por ejemplo, respondería a un ordenamiento temporal que sustenta una serie de

³ Página . Cap. 1. ESTRUCTURA DRAMÁTICA: DEFINICIÓN, ELEMENTOS Y FUNCIONAMIENTO.

acotencimientos consecuentes que se dirigen a una sola dirección y que contrastan con la idea de lo anacrónico. Genette (1991) desarrolla la idea de anacronía de la siguiente manera:

El descubrimiento y la evaluación de esas anacronías narrativas (como denominaré aquí las diferentes formas de discordancia entre orden de la historia y orden del relato) postulan implícitamente la existencia de una especie de grado cero, que sería el estado de perfecta coincidencia temporal entre el relato y la historia. Ese estado de coincidencia es más hipotético que real. (p.91)

Cuando Genette habla sobre el problema del estado cero de perfecta coincidencia temporal, argumentando que es más hipotético que real, está contemplando el aspecto de selección y síntesis inherente a la obra. Esto implica que la obra comienza en un punto decidido por el autor sobre un acontecimiento que posee una temporalidad al interior de la historia, y sobre éste se observarán y seleccionarán sólo los puntos que consideren importantes para establecer un mecanismo relacional con los demás acontecimientos de la historia, en función de una estructura diégetica de opuestos, como es plantear todo a partir del desarrollo del conflicto u obedeciendo a una necesidad comunicativa, como pueden ser fragmentos expositivos que ayuden a plantear personajes o contexto.

Este planteamiento de Genette se relaciona con la noción de trama propuesta anteriormente por Eric Bentley, que considera el desarrollo de la misma como la organización y síntesis que hace el autor sobre los acontecimientos de la estructura dramática, en función de un efecto o intención expresiva. Tomando en cuenta esto se definirán las dos anacronías que se utilizarán para efectos de este estudio: la elipsis y la analepsis.

Si bien Genette considera hipotético el estado cero de perfecta sincronización temporal entre el relato y la historia, sí toma un tiempo base sobre el cual se van articulando las anacronías. Genette (1989) menciona:

[...] llamaremos <<relato primero>> el nivel de relato con relación al cual una anacronía se define como tal. Naturalmente los ajustes pueden ser muy complejos y una anacronía

puede hacer el papel de relato primero con relación a otra a la que sostenga, y más en general, con relación a una anacronía, podemos considerar relato primero el conjunto del contexto. (p.104)

Según lo descrito, se debe tomar en cuenta un primer nivel temporal, denominado relato primero, sobre el cual se irán articulando estos desplazamientos temporales.

Ahora bien, viene al caso definir la anisocronía, que es el otro parámetro general de análisis temporal que interesa a este estudio, pues de ésta se desprende el concepto de la elipsis. El orden temporal anisocrónico y la isocronía estudian los fenómenos temporales del relato en cuanto a relaciones de velocidad. La segunda se refiere a un ordenamiento en el que la velocidad de la historia transcurre de manera paralela a la velocidad del relato, estableciendo una constancia de velocidad. Para Genette (1989), el desarrollo isocrónico es más bien hipotético, pues él ubica que la naturaleza del relato es de inicio anisocrónica por su naturaleza sintética:

El relato isócrono, nuestro hipotético grado cero de referencia, sería, pues, aquí un relato de velocidad igual, sin aceleraciones ni aminoraciones, en que la relación duración de historia/longitud de relato permanecería siempre constante. Sin duda es inútil precisar que semejante relato no existe ni puede existir sino como experimento de laboratorio [...] es difícil imaginar la existencia de un relato que no admita alguna variación de velocidad. (p.146)

No obstante, para su estudio sobre las velocidades, Genette plantea contemplar un grado base isocrónico sobre el cual se irán conformando las variaciones de velocidad. Este parámetro será definido desde el planteamiento base de lo que él denomina relato primero y que también es un punto de referencia para las operaciones anacrónicas, lo que quiere decir que el relato primero plantea un tiempo y una velocidad sobre las que posteriormente actuarán las elipsis y las analepsis.

2.1.1 ANALEPSIS

La analepsis será la anacronía base que se utilizará como herramienta para este análisis. Se define como un desplazamiento hacia atrás en relación al tiempo base que se plantea, que será denominado presente narrativo. La analepsis es mejor conocida como *flashback*, y su naturaleza retrospectiva implica enmarcarla en tres categorías básicas que se rigen según su alcance, amplitud y relación con el tiempo base: internas, externas y mixtas.

Las analepsis internas son las que suceden después del inicio del relato y se trasladan a un tiempo anterior pero siempre se mantienen inscritas al interior del tiempo narrativo de la historia. Genette menciona que este tipo de analepsis presenta un problema narrativo al que denomina de interferencia y que implica pasar dos veces por el mismo camino, argumentalmente hablando. Este tipo de analepsis se vería manifestada por ejemplo en un recuerdo que el personaje tiene sobre una parte de la historia que cronológicamente ya ha transcurrido. Por el contrario, la analepsis externa sería un desplazamiento temporal retrospectivo que no se relaciona con el tiempo diegético base de la historia. Aquí el desplazamiento temporal llega hasta antes del inicio de la historia y termina antes de que comience. Este tipo de analepsis se utiliza cuando, por ejemplo, se habla de una leyenda antigua del lugar donde los personajes están o sobre el pasado de un personaje que no llega nunca a inscribirse en el tiempo posterior a la historia pero que la afecta de alguna manera.

En medio de ambas se encuentra la analepsis mixta, en la cual puede verse un desplazamiento temporal hasta antes del inicio del relato, pero que termina alcanzando al presente narrativo, lo que implica nuevamente un problema de interferencia, ya que se pasa sobre la cronología que ya se ha presentado aunque sea de forma lateral. La analepsis tiene a su vez dos subtipos básicos: la analepsis homodiegética y heterodiegética. Esta división depende de la línea de acción a la que afecta la analepsis, ya que se puede modificar el tiempo diegético de la historia desde una perspectiva alterna siguiendo otra línea de personaje, en cuyo caso sería heterodiegética.

Por contraste tenemos la homodiegética, que se desplaza temporalmente siguiendo la misma línea de personaje que la del tiempo base desde donde se gestó la analepsis.

2.1.2 ELIPSIS

En cuando a la elipsis, Genette la entiende como un fenómeno aniscrónico, es decir, como una variación de velocidad. Cuando Genette habla de elipsis la está entendiendo como una velocidad infinita, donde existe entre el tiempo de la historia (tiempo base) y el tiempo del relato (tempo elíptico) un hueco omitido; de modo que la forma más veloz de que ocurra un acontecimiento es que no transcurra de ninguna forma y cuya existencia será sólo posible mediante la inferencia. Helena Beristain (2018) la define de la siguiente manera:

[...] cuando hallamos que se suprime el tiempo de la historia mientras sigue transcurriendo el del discurso [...], lo cual se da solamente cuando la ocurrencia de la historia es inferible a pesar de su omisión, nos hallamos ante la elipsis. [...] Suelen omitirse las acciones culminantes en los momentos de clímax de los relatos, para que el lector o espectador las imagine. (p.51)

Este omitir de acciones al que se refiere Beristain es la velocidad infinita, pues al suprimirlas no están dejando de tener lugar en la historia pero sí en el acontecer del relato. Genette (1989) ilustra esta idea con el siguiente esquema:

elipsis: $TR=0$, $TH=n$ Luego $TR < \infty TH$

(p.152)

En este esquema TR significa tiempo del relato y TH tiempo de la historia, y sintetiza la idea de que en una elipsis el tiempo del relato es 0, mientras que el tiempo de la historia es n. Esta n representa los acontecimientos que suceden al interior de la historia en ese intervalo. Esto quiere decir que en una elipsis, el tiempo del relato es infinitamente más pequeño que el tiempo de la historia ($TR < \infty TH$).

En este contexto, Genette distingue distintos tipos de elipsis según su alcance y su definición. La primera división es la de elipsis explícitas e implícitas, que dependerá de si la elipsis está o no aclarada en el texto. En el caso de las explícitas el texto da una clara referencia del paso del tiempo; y en las implícitas las elipsis se dan por inferencia, se dan a conocer a través de las pistas que el texto ofrece sobre la laguna temporal entre un tiempo y otro. A esto se suma la división de determinadas e indeterminadas, la cual varía según la claridad que se tiene del tiempo transcurrido.

En las elipsis determinadas el texto provee información clara del tiempo que ha avanzado en la historia (por ejemplo, seis meses después), mientras que en las indeterminadas no se conoce con claridad el tiempo que transcurre entre el tiempo base y el tiempo de la elipsis, o el texto no lo aclara y esta distancia temporal se debe inferir (por ejemplo, tiempo después).

Estas divisiones de elipsis y analepsis serán los parámetros básicos que se utilizarán para el análisis de este trabajo en relación a lo temporal, y serán contrastadas y complementadas con los elementos de la estructura dramática desarrollados anteriormente.

2.2 DIÉGESIS, EXTRADIÉGESIS Y METADIÉGESIS

Los elementos de diégesis, metadiégesis y extradiégesis entran en la categoría de lo que Gérard Genette llama niveles o instancias narrativas. Es importante manejar con cuidado estos conceptos, puesto que en ciertos ejemplos el autor los enlaza con un recurso propio de la narrativa, que es el uso del narrador, y los vincula con los niveles de relación de los elementos al interior de un relato. No obstante, estas instancias pueden fácilmente encontrarse también en el texto teatral, pero es necesario definirlos y encontrar sus semejanzas y diferencias.

En principio cabe decir que en el texto de ficción existen dos niveles básicos que han sido nombrados con anterioridad: el relato y la historia (también conocida como

diégesis). Estos elementos están en contacto con la instancia que enuncia y ordena la historia, y los acontecimientos y orden de la historia misma.

En el capítulo de la estructura dramática se hizo la conexión entre desarrollo de la trama y lo que Genette denomina articulación del relato, ya que en ambos encontramos un sistema de ordenamiento de los elementos por parte del autor que afectan el desarrollo de la historia pero son externos a ella. En el caso de la trama tenemos la claridad de que dicho ordenamiento se hace con el fin de lograr un objetivo o efecto en particular. En este sentido, diseño de la trama y articulación del relato son nociones que se complementan, pues ambas pueden ser encontradas en un texto teatral, desde la propuesta de Gérard Genette.

En el teatro también podemos encontrar la diégesis,⁴ que es la articulación de una historia que tiene como principal mecanismo el desarrollo de la acción al interior de la misma. Genette denomina diégesis al mundo interno de la obra, es decir, al universo en el que habitan y se desenvuelven los personajes; y relato a la configuración textual que ordena y articula los tiempos y elementos del mismo. Ahora bien, la línea divisoria entre éstos se ve matizada por la extradiégesis y la metadiégesis.

El nivel extradiegético es la instancia narrativa que añade elementos al desarrollo textual que forman parte de la experiencia de la obra pero no se encuentran inscritos al interior de la misma. Un claro ejemplo de esto podría ser la música planteada en una acotación, siempre y cuando ésta no sea activada ni escuchada por un personaje al interior de la obra. La música, que en este caso sería extradiegética, está planteada como una propuesta del autor con el fin de obtener un efecto, desarrollar una idea o dar una sensación determinada; sin embargo, los personajes de la historia no se ven afectados por ella, sino que la experiencia se genera en el espectador o el lector de la obra.

⁴ Esto excluye a las aproximaciones teatrales que no están pensando en desarrollar una historia, como pueden ser algunas manifestaciones del teatro documental, entre otras.

La extradiégesis puede operar también a través de un recurso externo a la historia como puede ser una acotación o entidad narrativa que sirva ya sea para dar alguna aclaración, cambiar de tiempo, dar una idea, etcétera. Hay que entender que cuando se habla de extradiégesis se está fuera de los márgenes de la historia pero operando sobre la articulación del relato.

Ahora bien, el tercer nivel denominado metadieético implica la relación de la diégesis con su ruptura. Genette llama a esto relato en segundo grado y aquí interviene un personaje o elemento del interior de la diégesis que sale de ésta para hacer del acto mismo de narrar una acción, misma que se inscribe en el desarrollo del relato pero se encuentra fuera de los márgenes de la historia. Esto aplica, por ejemplo, para un personaje que rompe la cuarta pared y se dirige al público, es decir que encuentra un interlocutor fuera de la historia pero se encuentra en relación directa a ella.

3. LA VIDA DE ROTH, ESTRUCTURA Y ELEMENTOS DEL TEXTO

El objeto de estudio del presente trabajo es el texto de la obra de teatro: *La vida de Roth*. A nivel de estructura, este es un texto desarrollado a lo largo de diez capítulos, la idea de utilizar capítulos y no cuadros o escenas tiene que ver con la intención tonal de que la obra genere una atmósfera similar a la de un cuento infantil. Esto porque en un cuento infantil la expectativa de lo que va a suceder es susceptible a considerarse ligero, colorido, incluyendo aspectos fantásticos que le son permitidos como género literario. Esta flexibilidad, liviandad y capacidad imaginativa permite que la primera relación entre el espectador y lector con la obra esté cimentada en la apertura, y paralelamente permita hacer consciente el dispositivo teatral, es decir, consciencia de que el relato es tal desde el interior de sí mismo a partir de un dispositivo de naturaleza metadieética. Esto tiene eco en el desarrollo de la dialéctica de la obra, ya que si el espectador / lector entra en la dinámica de acercarse y alejarse del desarrollo diegético (la historia), esto permitirá que se entretenga una reflexión paralela cuya importancia es incluso mayor a la de la anécdota que se cuenta. En este sentido, cada uno de los

capítulos exploran y cuestionan desde distintas aproximaciones la dicotomía importancia-insignificancia y es este desarrollo temático el centro del texto dramático.

Esta forma de construir toda obra remite a las siguientes preguntas: ¿Por qué una vida humana es considerada insignificante? ¿Cuál es el marco en el que se construye y se legitima esta clasificación? Roth, en este sentido, además de ser un personaje portador de cierta individualidad, es la expresión alegórica de un grupo social que vive a la sombra de una estructura de poder que determina lugares y formas de existir.

La sociedad contemporánea estratifica y divide en categorías a las personas, las ubica en nichos reconocibles y da por sentado que esta clasificación es tan natural como respirar o comer. La gran perversidad de la sociedad de consumo radica en que estas estructuras que ordenan la vida y determinan cómo mirar y valorar la realidad son invisibles e inabarcables, y parecen ser parte de la naturaleza misma de las personas y de la realidad. Para una persona contemporánea es más sencillo imaginar la destrucción del planeta, la muerte de todos los seres vivos o la propia, que el decaimiento de la sociedad de consumo o su transformación hacia un sistema diferente.

En este marco de referencia, la obra muestra a Roth, un ser valorado como insignificante, que se enfrenta al conflicto de su propia particularidad. Anecdóticamente los capítulos exploran la dicotomía de importancia e insignificancia desde un desarrollo argumental que tiene como punto de partida el título de cada uno de los capítulos.

La idea de estructurar toda la obra sobre esta oposición parte de que, gracias a las diversas situaciones que se presentan, permite ir configurando en cada uno de los capítulos estructuras dialécticas que se van resolviendo según se desarrollan las tres partes. Esto tiene un eco directo con el dispositivo técnico que a su vez se encuentra supeditado al desarrollo del tema. En otras palabras, la obra surge de la contraposición de dos partes que se resuelven en una tercera y cuya naturaleza no es sólo argumental. La anécdota sirve para desarrollar una reflexión sobre la dicotomía importancia / insignificancia. Esto quiere decir que cada uno de los fragmentos parte de un tema (como puede ser la relación de Roth con el amor), luego este tema es enfrentado o contrastado con el binomio importancia / insignificancia y la conclusión del

capítulo permite que el espectador humanice al personaje a través de conocer lo específico de su experiencia. Esta reflexión es posible gracias al acercarse y alejarse de la historia provocado por las acotaciones y sus rompimientos, que en una analogía con la narrativa cinematográfica sería similar a cambiar de plano visual entre abiertos y cerrados, y de plano sonoro entre diálogos y voz en off.

Analógicamente, la obra plantea un marco de referencia en el que se establecen los valores sociales a partir de los cuales serán calificadas las relaciones que Roth establecerá con todo lo que la rodea. Este marco es planteado mediante una analogía con el movimiento de los planetas, según la cual se cree que existe un individuo que gira sobre sí mismo (movimiento planetario de rotación), y que se encuentra en el punto más alto de la pirámide social. Paralelamente existen otros seres de menor valor y relevancia social que orbitan alrededor del primero (traslación), y se encuentran en medio de la pirámide social. En última instancia, existe un tercer tipo al que ni siquiera se le permite orbitar cerca de los anteriores; un ser periférico que se ubica en el punto más bajo de la pirámide social y que es relegado a un nivel de insignificancia. Es en este estrato donde se encuentra Roth, la obra plantea esto del siguiente modo:

Acotación I: Aquí en el planeta Tierra viven las personas. Personas importantes, personas hermosas y adineradas que giran sobre sí mismas y que son mejor conocidas como las VIP.

Acotación II: También existimos otro tipo de personas (iguales a las primeras, sólo que menos importantes), que giramos alrededor de las que sí son importantes, las admiramos y a veces hasta les lavamos el coche.

Acotación IV: Y entre esas personas menos importantes, hay otras que son todavía menos importantes. A estas se les llama "Las insignificantes".

Acotación I: Y son el tipo de personas a las que ni siquiera se las dejaría acercarse al coche de las importantes. (Del Razo, Albarrán, Cruz, González, Lapin, 2019)

La mecánica general de la obra se cifra en la relación de un coro (conformado por personajes llamados acotaciones) con el personaje protagonista. En términos dramáticos, el coro tiene como funciones principales dentro de la dramaturgia narrar fragmentos de la historia, plantear opiniones frente a los hechos y los conflictos, acompañar al personaje en su trayectoria, así como articular el tiempo. En este sentido, el hecho de que un coro acompañe al personaje tiene dos motivos específicos: en primer lugar, permite controlar la perspectiva desde donde se está llevando a cabo la historia, esto quiere decir que el hecho de que las acotaciones dominen el tiempo, sean capaces de acelerarlo o detenerlo por completo, así como que puedan modificar el espacio diegético a través de distanciamientos metadieгéticos, es fundamental para el desarrollo de la reflexión que acompaña en todo momento a los capítulos y que se complejiza y fortalece del desarrollo de éstos. El título de los capítulos, por su parte, irá refiriéndose al tópicо que se pondrá en juego frente a la dicotomía antes mencionada. Este tópicо es el punto de partida, mientras que el tema sería la dicotomía. Los capítulos de la obra son los siguientes:

1. El tamaño del mundo
2. Les presento a Roth
3. Las cosas que a Roth más le gustan del mundo
4. Lo que hace Roth cuando nadie la ve
5. El cumpleaños de Roth
6. Roth y el amor
7. El secreto de Roth
8. La decisión de Roth
9. Si no duele no sirve
10. La despedida del mundo

El desarrollo anecdótico de cada uno de estos capítulos ocurre en diversas temporalidades de la vida del personaje protagonista. Es así porque en la columna vertebral de este mecanismo existe la necesidad de empatizar con el personaje de Roth, a través de ir conociendo sus detalles de carácter y todos aquellos elementos que la dotan de tridimensionalidad.

Sin embargo, esta tridimensionalidad se desarrolla a través de la exploración de los distintos aspectos de la vida del personaje mediante las acotaciones a lo largo del viaje anecdótico, y según las cuales se genera una reflexión en torno a los valores que se ponen en conflicto durante las escenas. Esto quiere decir que la complejidad del carácter de Roth se expresa de manera distinta al de un carácter realista, en cuyo caso se expresaría por medio de conductas contradictorias o que operaran en muchas capas, mientras que las dimensiones de carácter de Roth se desarrollan en una estructura fija que tiene como premisa la idea de su insignificancia, idea que nunca es olvidada y que es la base a partir de la cual se construyen las contradicciones, siempre contrastándose con el mundo que la circunda.

En este sentido, el funcionamiento de la obra es similar al de la memoria: a través de un mecanismo de selección de fragmentos que en conjunto construyen a una persona según las valoraciones que hace del mundo que la rodea. Este listado de pequeños vistazos que, en sí mismos cargan toda la complejidad y contradicciones de la vida misma, son valorados en la medida en que entran en un marco más amplio de reflexión; que en este caso sería la contraposición dialéctica de importancia / insignificancia.

La estructura de la obra plantea conformaciones temporales anacrónicas y anisocrónicas en su interior que buscan emular un proceso de selección parecido al de la memoria humana. Proceso en el que las jerarquías de los recuerdos están construidas a partir no sólo de lo que se dice, sino en gran parte de lo que se omite u oculta a la luz de una primera lectura. Este mecanismo funciona como una especie de lupa en el rompecabezas que constituye la humanidad del personaje, y es aquí donde se puede hacer un dibujo de su complejidad, mas ésta no se basa necesariamente en la contradicción de su conducta o en sus acciones subtextuales, sino en la conformación de su identidad individual como un rompecabezas, en donde lo más importante es el contraste y conflicto que éste genera con el lugar que tiene en la sociedad.

3.1 DESARROLLO ANECDÓTICO DE LOS CAPÍTULOS

En el primer capítulo, *El tamaño del mundo*, el coro de voces denominado “Las acotaciones”, comienza un relato que en términos de atmósfera emula un cuento infantil o una especie de cuento de hadas. En éste, los personajes realizan una evaluación del mundo desde una perspectiva externa, como si tuvieran un punto de vista a nivel macro que les permitiera una lectura global de los acontecimientos humanos. Este punto de vista externo y macro genera un contraste con el movimiento del cosmos, mismo que se configura como el amplio contexto en que el planeta tierra tiene lugar y donde de manera casi microscópica las acciones humanas tienen sitio y trascendencia. Este juego de contrastes permite ir definiendo por primera vez la dicotomía que subyacerá debajo de cada uno de los capítulos de la obra, el conflicto entre importancia-insignificancia. La obra lo expresa de la siguiente manera:

Acotación IV: Los planetas se mueven todo el tiempo, esencialmente tienen 2 movimientos: la traslación y la rotación. Es decir que giran alrededor del sol y alrededor de sí mismos; y gracias a esto tenemos el día y la noche, y las estaciones del año. Algo parecido pasa con las personas.

Acotación II: Los planetas son como las personas, de hecho son iguales, pues las personas también se mueven todo el tiempo. En este preciso momento aquí viven aproximadamente 7,550 millones de personas, todas apretadas en este pequeño y hermoso punto azul que gira en medio del enorme Universo. (Del Razo, Albarrán, Et alii. 2019)

Aquí la dicotomía está planteada desde un símil constituido por la relación de los movimientos de traslación y rotación de los planetas con los movimientos humanos en términos social e individual interpersonales. Esto quiere decir que la idea de que los planetas más chicos orbitan alrededor de los más grandes, en cuanto a relaciones de atracción y repulsión, es trasladada a su dimensión humana. Cabe destacar que el mundo como elemento alegórico resulta la primera imagen de la obra, pues aparece

antes que el personaje protagonista y se le hará referencia nuevamente en el último capítulo. En acción esto se expresa en la siguiente didascalia:

Todo es oscuridad. Una luz descubre al planeta Tierra: una bola de unicel azul con los continentes marcados. El planeta Tierra gira. Suena una música majestuosa. Sólo existe la Tierra, perdida en medio de un amasijo inmenso de oscuridad. El planeta gira y gira y podemos ver que está guiado por hilos; tiene algo de ridículo, de insignificante. (Del Razo, Albarrán, Et alii. 2019)

El segundo capítulo de la obra es: *Ella es Roth*. En él se presenta al personaje protagónico por primera vez, pues la obra continúa en su etapa expositiva, ahora introduciendo a la protagonista y el contexto en el que se desenvuelve. En términos de desarrollo expositivo del personaje se plantea un rasgo determinante: su obsesión por la muerte. Cabe destacar que, como este capítulo se analizará detalladamente en los apartados posteriores, no será analizado detenidamente ahora. Sin embargo, hay que tomar en consideración que en este capítulo es donde se plantea la base sobre la que se irá construyendo el conflicto y carácter de la protagonista. Anecdóticamente todo esto se va configurando alrededor de un hecho significativo para el personaje: la muerte de su abuela.

¿Cómo es que Roth confronta su pérdida más dolorosa mediante o en contraste con su rasgo de vivir obsesionada con la muerte? Es la pregunta que el capítulo se ocupa de plantear y finalmente responder.

En términos formales, en este capítulo se dan los primeros saltos de tiempo, a manera de *flashback* y elipsis, mismos que ayudan a establecer un dibujo de la codificación escénica sobre la que irá jugando el tiempo de la obra, o sea que es también un elemento expositivo de la dinámica que se va a manejar posteriormente.

El tercer capítulo, *Las cosas que a Roth más le gustan del mundo*, se divide en tres viñetas, cada una de las cuales desarrolla lúdicamente un rasgo distinto del personaje según las cosas que le gustan del mundo. Este juego opera en cada uno de los rasgos de manera similar a un vicio social, pero la idea no es ridiculizar al personaje de manera directa, sino mostrar una excentricidad que despierte ternura en el espectador.

Esto sucede porque los rasgos presentados son aficiones tan pequeñas y sutiles, relacionadas con obsesiones (como quitar las bolitas de la ropa) o con valores como la generosidad (dejar monedas tiradas en la calle para darle un día de suerte a alguien), que permiten empatizar con el personaje y de manera simultánea comprenderlo como un ser particular y en cierto punto cercano. La extensión del capítulo es menor en comparación con los anteriores, ya que en términos de tono y de tiempo, genera un marcado contraste con los demás. Los elementos mencionados en cada una de las viñetas son:

1. A Roth le encanta quitar las bolitas de la ropa.
2. A Roth le gusta darle un día de buena suerte a alguien.
3. Roth trabaja en un museo de gelatinas decorativas y le gusta mucho.

El desarrollo de la escena consiste en ir dibujando cada uno de estos rasgos. Pues si bien el título de éstos no dice mucho, el juego tonal consiste precisamente en la ironía que se desprende de ellos, así como una acción generalmente absurda cuya connotación cómica reside precisamente en su falta de lógica. La escena remata con la idea de que estas cosas, aunque absurdas y ridículas, gracias a su pequeña dimensión se vuelven importantes. Y es en este punto donde la dicotomía importancia-insignificancia vuelve a salir a cuento desde una perspectiva distinta. El capítulo concluye esta idea de la siguiente manera:

Acotación IV: Pero no piensen mal, a Roth no le gustan todas estas cosas porque esté loca o porque tenga un toc, sino porque en el fondo, cree que hasta las cosas más pequeñas e insignificantes tienen su importancia. (Del Razo, Albarrán, Et alii. 2019)

El cuarto capítulo se titula *Lo que hace Roth cuando nadie la ve*. Tonalmente éste se conecta con el anterior, pero en él sí se desarrolla un rasgo de carácter desde la perspectiva de un vicio social, mismo que servirá como catalizador del conflicto final en el penúltimo capítulo: la hipocondria. El capítulo comienza sin el personaje en escena, mientras el coro desarrolla una relatoría cómica sobre las cosas que hace la gente

cuando nadie la ve. Posteriormente Roth se une al coro y de manera retrospectiva rastrean su adicción a los medicamentos. Este desarrollo técnico retrospectivo permite, además de construir una imagen anecdótica de su hipocondria, desarrollar una reflexión paralela que cuestiona la normalización de la adicción a los fármacos. Esta adicción representa a su vez la búsqueda de evitar el dolor a toda costa, la hiperhedonia contemporánea en la que cada segundo de la vida debe transcurrir sin sufrimiento; pues, como se ha mencionado anteriormente, el dolor es uno de los tópicos importantes de la obra. En este sentido, dentro del capítulo se sugiere que hay una relación directa entre la ruptura interna que Roth ha cargado desde la muerte de su abuela y su adicción a los medicamentos, especialmente a los analgésicos. Finalmente Roth termina resolviendo su problema para conseguir analgésicos gracias a una página de productos chinos por internet. Aquí la evasión del dolor se conecta con la resolución de comprar, propia de la sociedad de consumo. Esto no se melodramatiza de ninguna forma, sino que se desarrolla lúdicamente y se adhiere a los tantos secretos de Roth que se han ido revelando, dejando en la línea de reflexión la pregunta: ¿por qué la solución al sufrimiento está en un acto de consumo? Esta pregunta tendrá eco en los capítulos finales. Para concluir se puede entender que este capítulo, al igual que los anteriores, sigue teniendo una naturaleza expositiva y esto se refleja formalmente en el uso de las analépsis y dotando al conjunto de una esencia retrospectiva.

El cumpleaños de Roth es el quinto capítulo de la obra y se divide en tres partes. En la primera, 35 años antes del presente base de la obra, se puede ver a Roth niña vivir una experiencia traumática en la misa del domingo con su tía Angustias. Esta vivencia se conecta temporalmente a través de una elipsis que une el tiempo pasado con un tiempo al que se podría denominar presente imaginario, en el cual una hipotética Roth quinceañera vive la fiesta de quince años que siempre deseó tener. Y este presente imaginario sirve como contraste con el presente real, en el que el espectador es testigo de la soledad en la que Roth pasa sus cumpleaños. Esta estructura de tres partes sirve para confrontar la soledad en que Roth vive, y las fantasías que ella ha construido sobre todo lo que le gustaría que pasara o que hubiera pasado. Aquí la dicotomía de importancia-insignificancia se ubica precisamente en el estado de soledad a partir del cual Roth ha edificado su realidad presente.

La sexta parte se titula *Roth y el amor*. Este capítulo es un parteaguas al interior de la obra, ya que en medio se ubica una ruptura tonal, que en términos de estructura fijaría el rumbo que la obra tomará hacia los capítulos finales. Anecdóticamente en esta parte se desarrolla el enamoramiento que Roth sostiene con el carnicero del mercado que frecuenta. ¿Cómo es que un ser insignificante vive el amor y experimenta una relación afectiva con otro? Esta es la pregunta que vive en la estructura interna del capítulo. Roth busca por varios medios desarrollar un vínculo con el carnicero.

El capítulo se compone de tres partes: en la primera Roth conoce al carnicero y se enamora. La segunda es una elipsis a tiempo imaginario en que Roth expresa su fantasía romántica en un sueño. Y la parte final del capítulo presenta un contraste con las dos anteriores. En ésta vemos cómo Roth intenta concretar su relación con el carnicero. Ella busca el amor, pero la situación se torna turbia y Roth es violada por el carnicero. La conclusión del capítulo tiene que ver con la enorme herida emocional que esto le provoca a Roth, que no sabe cómo lidiar con la situación. En esta parte la escena plantea una paradoja, ya que las acotaciones generan un contrapunto constante con el desarrollo de la diégesis. Dialécticamente se configura un nexo entre el amor y la violencia, lo que permite que la reflexión generada por la intervención del coro en la situación genere la paradoja: cómo puede aprender a vivir o a experimentar el amor un ser insignificante si la única emoción que ha recibido del mundo es la agresión.

La obra no responde la pregunta, pero queda clavada y genera un paradigma en el personaje. Esta ruptura paradigmática se expresa también tonalmente, ya que el tono festivo que hasta este momento había permeado los capítulos anteriores, se modifica y el objetivo dramaturgico no es ya el desarrollo o exposición de rasgos excéntricos de carácter, sino de los conflictos profundos del personaje que serán las ligas que se irán estirando argumentalmente hacia la segunda parte. Este cambio tonal se conecta, a su vez, con el funcionamiento del siguiente episodio.

El secreto de Roth, séptimo capítulo de la obra, parte de las preguntas: ¿Qué es lo que Roth realmente desea de manera profunda? ¿Quién es Roth, en esos terrenos de mundo interior a los que nadie jamás ha tenido acceso? Roth, al igual que mucha gente, desea algo tan profundamente que esto se esconde a la vista de los demás. El capítulo lo plantea en una metáfora: el amor que Roth le tiene a sus plantas; ella vive a través de una conexión profunda con éstas y las trata cuidadosamente. Roth encuentra en ellas un nicho en el cual confirma su propia individualidad. En este sentido, si el personaje es lo que hace, Roth es en gran medida el amor que siente por sus plantas. Sin embargo, en un sentido profundo, no es de las plantas de lo que habla el capítulo, sino de su deseo de ser madre.

Roth, personaje que hasta este punto ha sido conocido como un ser insignificante, determinado por una soledad árida e inmensa, esconde en su interior este deseo. La escena utiliza la imagen de Roth soñando que es una planta que está siendo fecundada por una abeja o un pájaro. Ella encuentra en la relación con sus plantas la que quisiera tener con la vida, el vínculo que la conecta con una dimensión natural que es, hasta ese punto, inalcanzable. Esta relación entre imposibilidad y deseo de generar vida configura la contradicción y determina el tono, ya que a diferencia de muchos de los capítulos anteriores, aquí no hay una dimensión lúdica, sino una reflexión directa sobre el deseo y la imposibilidad. La conclusión del capítulo se conduce por esa misma línea y se resuelve concluyendo la imposibilidad del deseo, que todo el episodio se convierte en una especie de mecanismo de sufrimiento, al tiempo que es un retrato de la humanidad más sensible y delicada del personaje. La obra sintetiza todo esto de la siguiente manera:

Acotación II: A Roth le gustaría ser mamá, piensa que sería buena madre. A veces se mete una almohada debajo del vestido y juega a que su hijo patea dentro de ella. Pero a veces Roth se siente como una planta seca. (Del Razo, Albarrán, Et alii. 2019)

¿Cuál es el rumbo que podría tomar una existencia pequeña como la de Roth, en un mundo regido por la sociedad del rendimiento? El octavo capítulo, *La decisión de Roth*, es el encargado de plantear y responder esta pregunta que abre paso a lo que será la última parte de la obra. En este capítulo Roth se enfrenta a un sueño premonitorio en el que mira al Cristo ensangrentado de su tía Angustias y se hace consciente de que algún día ha de morir. Este sueño provoca una anagnórisis en el personaje, que entra en una etapa de angustia. Aquí nuevamente se encuentra un eco de la obsesión que tuvo en sus primeros años con la muerte. Roth, que en un principio se encontraba deseosa por experimentar la muerte ajena y la tristeza, ahora está atrapada en la angustia que le provoca la consciencia de su propia finitud. Roth no quiere morir y descubre que su vida hasta ese momento ha sido insignificante. Es en este punto donde entra un elemento que funcionará dramáticamente como catalizador del conflicto: el encuentro con el universo motivacional.

Esto quiere decir que en primer lugar, Roth, un ser sencillo con una existencia mundana y aparentemente simple, atraviesa un conflicto de carácter existencial, como es la consciencia y el terror de su propia muerte. En segunda instancia, este conflicto abre un espacio para la transformación de Roth como personaje y permite que se abra la reflexión paralela en torno a qué tipo de ser es aceptado en la sociedad contemporánea y debería funcionar como un modelo a seguir. Roth desarrolla una angustia profunda frente a la idea del absurdo de su propia existencia y la respuesta que tiene para resolver este absurdo viene del encuentro con el universo motivacional. Este encuentro determina en Roth una idea de deber ser en torno a valores como el éxito y la trascendencia, siendo éste un constructo moral cimentado en la idea del éxito como centro fundamental, representando a la sociedad del rendimiento.

El filósofo Byung Chul Han habla de ésta como el infierno de la sociedad contemporánea, en el que la idea del éxito y la positividad se configuran como niveles sutiles de violencia que coaccionan y oprimen al individuo bajo la ideas de que es libre y se está desarrollando.

Esta es una idea que subyace en toda la obra, puesto que la sociedad que estratifica, que decide qué es lo insignificante y lo significativo, es la misma que genera estos

valores ideales a los que toda persona debería aspirar. La idea de tener que ser cada día mejor, más eficiente, más rápido, más feliz, más productivo, más positivo y más admirado por los otros, representada por la legitimación externa en forma de *likes*, de seguidores o de dinero en el banco, es la promesa subtextual del universo de la superación personal.

Roth halla en este encuentro con el universo motivacional de superación, claridad sobre lo mal que está ser lo que ella ha sido hasta ese momento; un aliciente para cambiar su vida y el impulso que conducirá al conflicto definitivo de la obra que ha de desarrollarse en los últimos dos capítulos.

El penúltimo capítulo se titula: *Si no duele no sirve*. El primer paso de la transformación de Roth consiste en un régimen brutal de ejercicio para cambiar su cuerpo y conseguir la figura que todos deberían tener. ¿Cómo tendría que reaccionar Roth ante la idea de tener que cambiar todo lo que hasta ese momento había constituido su persona?

Roth debe luchar contra el profundo desagrado que le provoca hacer ejercicio, pues es algo que hasta ese momento no le había interesado nunca. Sin embargo, dada la naturaleza moral del ser de rendimiento al que Roth aspira, se debe aguantar estar en constante mejora de uno mismo. Esto abre un cuestionamiento en el nivel de reflexión que opera en la dialéctica de la obra. ¿Por qué es necesario perseguir un modelo preconcebido para obtener un lugar en el mundo?

Esta primera parte del capítulo concluye con una lesión que Roth sufre por llegar a límites físicos que no es capaz de soportar. A su vez, esto plantea el primer punto de giro de la escena, ya que en la primera estrategia en pro de conseguir su objetivo el personaje fracasa, y ante esto Roth cae en una profunda rabia y frustración.

Sin embargo, es gracias a este estado que Roth encuentra una solución: las pastillas para adelgazar. Este recurso tiene eco en el capítulo cuarto, en donde descubrimos su hipocondría. Formalmente esto refleja que la primera parte de la obra sirve para plantear los hilos de los cuales tirará la segunda para hacer el drama más contundente y con mayor cohesión. Este elemento a su vez sirve temáticamente para comprender la

dimensión de su futuro problema que se refuerza en el encuentro que tiene con el personaje del hombre que habla con las plantas.

Este encuentro enfatiza la idea de que la felicidad está cada vez más cerca de las manos de Roth, lo cual genera una tensión que se distenderá cuando tiene su colapso físico. Roth, una mujer que había pasado desapercibida toda su vida y cuya suerte estaba a punto de cambiar, ve todos sus sueños destrozados al encontrar que la solución momentánea de las pastillas es en realidad el camino a su destrucción. La ironía consiste en ver cómo Roth, quien es hasta este momento un ser prácticamente invisible para la sociedad, al buscar visibilidad y trascendencia encuentra su propia ruina, aunada a la indiferencia de sus semejantes. Roth podría morir a ojos de otros, quienes le pasarían por encima para evitarse molestias. Con esta ironía y atmósfera cierra el capítulo penúltimo.

La conclusión de la obra llega con el capítulo final: *La despedida del mundo*. Éste se desarrolla en la habitación del hospital donde se encuentra Roth en observación. La naturaleza del capítulo final es alegórica, ya que el mundo entra como un personaje concreto, es decir que el elemento contextual sobre el cual se ha cifrado la paradoja importancia-insignificancia es caracterizado.

Esto sucede porque el hecho de que el mundo sea personificado implica humanizar el momento a través de la empatía y la piedad en el tránsito del personaje en el último día de su vida. El conflicto en este caso no es morir, sino haber vivido ignorada; y el espectador / lector es consciente de esto a la vez que conoce el valor humano que en ella residía. El espectador y el personaje alegórico del mundo son los testigos de este último momento, donde la idea de la insignificancia se rompe y lo único importante es el valor que ha tenido la vida efímera de Roth, mismo que no es cuantificable, no tiene que ver con estadísticas o con números. Roth es un ser que ha cruzado la existencia con amor a las cosas y esta última imagen lo confirma. La obra lo plantea del siguiente modo:

Acotación V: El mundo le agradece por haber levantado las colillas que la gente tiraba al piso, por haber hablado con sus plantas, por quitarle las bolitas a la ropa y por sembrar monedas de 10 centavos para darle un día de suerte a alguien. Roth sonríe, le dice que ha sido un placer y le da las gracias.

Acotación III: Roth descansa, quisiera ser recordada por siempre, pero la verdad nadie se acordará de ella. A la mañana siguiente un enfermero pone las marcas de defunción en los dedos de los pies de Roth. Ella no tenía demasiados amigos... en realidad no tenía ninguno y como ya no tenía familia su cuerpo termina en la fosa común.

Acotación II: El mundo, sin embargo la toma en cuenta, la extraña. Al mundo le gusta mucho que Roth haya existido. (Del Razo, Albarrán, Et alii. 2019)

Dialécticamente la muerte de Roth cobra un sentido mayor gracias a que no se enfatiza desde un punto de vista melodramático, sino que se genera un contrapunto a partir de todas las cosas que hicieron que la vida de Roth fuera valiosa y significativa. Estructuralmente la dramaturgia funciona como un círculo, ya que la primera imagen hace referencia directa a la última, y de esta manera se cierra una cláusula completa.

Temáticamente la conclusión de la obra excluye la idea de la insignificancia, y la última imagen de Roth bailando con el mundo se relaciona con una idea de compasión y ternura ante lo efímero y no obstante valioso de la existencia humana. Roth agradece haber sido valorada y por lo tanto puede morir tranquila, sabiendo que su existencia ha tenido sentido, ha dejado rastro y es entonces donde recae el peso de la reflexión paralela en el espectador / lector como testigo de la pequeña pero significativa existencia de Roth.

4. CAPÍTULO II "ELLA ES ROTH"

Como se ha mencionado en el apartado anterior, en el segundo capítulo de la obra aparece por primera vez el personaje protagónico de Roth. Es en esta etapa expositiva que se configuran los elementos que responderán dos preguntas básicas para

comprender la obra en adelante: ¿Quién va a realizar las acciones? ¿En qué contexto se va a desarrollar?

Estas preguntas, aunque parecen simples, contienen los elementos clave que han de definir la dimensión dramática, es decir los alcances del conflicto y sus implicaciones en las acciones del personaje. Cuando se hable aquí de planteamiento expositivo se estará haciendo referencia al conjunto de pistas y claves que la escena nos proporciona para comenzar a comprender el contexto en el que se desarrolla la acción y el carácter del personaje que se expresa a través de las acciones. La elección de este capítulo surge precisamente a través de la necesidad de estudiar la dimensión del texto que plantea estos rasgos y características centrales de Roth como personaje protagónico. O sea que en este fragmento se contiene también el planteamiento de lo que llamaremos el carácter del personaje.

En este apartado se hará un análisis de la relación entre la ya mencionada estructura tridimensional que constituye el carácter, y el ordenamiento temporal. Lo particular de esta conformación de carácter es que la tridimensionalidad no opera de la misma forma que lo haría en un personaje realista, cuyas conductas y contradicciones serían el referente a partir del cual se podría analizar el carácter. En el caso de Roth la obra plantea una especie de retrato fractal, constituido de muchas capas, cuya profundidad no se verá reflejada en la contradicción de sus conductas sino en el viaje retrospectivo y temático que se hará, y es por esta razón que los cambios de temporalidad se vuelven trascendentes en la estructura total de la obra. De igual manera, por ser el primer capítulo en que el personaje aparece y realiza acciones, puede verse reflejada la configuración tonal de la obra, misma que ha de marcar la pauta de síntesis y adjetivación de las acciones. Esta configuración de los elementos se conectará con el planteamiento de la articulación temporal, ya que en la obra los ordenamientos anacrónicos y anisocrónicos son elementos clave de la estructura. Para esto se dividirán los fragmentos temporales en lo que Genette denomina tiempo narrativo base, mismo que se definirá por el fragmento expositivo del capítulo que se nos irá presentando.

Luego, el primer paso para comprender la estructura y mecanismos que componen este capítulo de la obra será rastrear cuál es y en dónde se expresa el elemento central de la estructura dramática, es decir, hacer un análisis de las acciones que constituyen el conflicto en este fragmento. Este análisis partirá del cómo dichos elementos se relacionan con el planteamiento expositivo del capítulo en su totalidad.

Posteriormente se realizará un análisis detallado de cada uno de los fragmentos temporales en relación a cómo afectan la conformación del tono dramático y al desarrollo del personaje. El objetivo es comprender el mecanismo temporal, cómo opera y qué elementos afecta, para de este modo identificar su resonancia en los elementos de la estructura dramática y posteriormente entender la relación que tiene con el desarrollo temático de la obra, determinando una relación interdependiente entre la forma y el fondo.

4.1 RELACIÓN EXPOSICIÓN-CONFLICTO

A veces para jugar un juego hay que conocer las reglas con anterioridad; en el caso de esta obra de teatro, las reglas del juego se van comprendiendo conforme se va jugando, los códigos y contratos que se establecen entre el espectador / lector a través del planteamiento de la convención teatral para con la obra, irán colocando los bloques que conformarán la ficción.

A partir de esta premisa es posible comprender cómo opera la etapa expositiva del texto. Como se ha mencionado antes, la exposición implica una etapa del mismo en la que se plantean las condiciones y reglas del universo interno y se delimita un terreno acotado sobre el cual se han de ir construyendo las acciones e introducirán a los personajes. Tomando esto en cuenta, el primer fragmento a considerar es la didascalia que aparece al principio de la escena:

Entran las acotaciones. El ambiente es colorido y alegre, como en un hermoso cuento infantil (tal vez como este). Las acotaciones traen consigo a una mujer, que es una mujer pero también es una máscara. (Del Razo, Albarrán, Et alii. 2019)

En este primer elemento se establece una relación entre los personajes llamados acotaciones y el personaje que hasta este momento sólo se sabe que es una mujer. Por ahora sólo se afirma que un personaje es traído por un conjunto de otros personajes que comparten características que los asemejan entre sí y por lo tanto, los distinguen de este otro nuevo.

Sin embargo, la didascalía hace énfasis en realizar una sutil pero contundente distinción cuando menciona que es una mujer pero también es una máscara. Se sabe por el hecho de usar una conjunción adversativa (es decir, la palabra “pero”), que en el hecho de ser mujer y ser máscara del personaje existe un primer conflicto, es decir una contraposición relacional. Esto se confirma cuando el personaje es definido de una y otra manera al mismo tiempo.

El texto no dice que es una mujer máscara, o que es la máscara de una mujer; sino que plantea que es una mujer y al mismo tiempo una máscara. La máscara en este sentido representa un paradigma, y esto, aunque aparentemente superficial, es una de las claves de la exposición a nivel textual, pues por tratarse de la entrada del personaje se define e inscribe en sí mismo un planteamiento paradigmático de naturaleza ontológica.

Esto quiere decir que la máscara permite darle una particularidad con respecto a los demás personajes de la obra; al tiempo que la tipifica, la inscribe en una expresión que por ser fija se modificará solamente a través de las acciones. Así, la máscara ayuda a que Roth sea un personaje cuya imagen permite representar el espíritu de un colectivo, en este caso los seres insignificantes, a través de una expresión que tendría que partir de este concepto. Esto implica que la complejidad de Roth será comprendida siempre desde la consciencia de que ella pertenece a este grupo social y adscribe en sí sus problemáticas y condiciones. Es decir, que la relación de los rasgos que constituyen a este personaje lo determinan como un ser que habita al interior de ciertos márgenes de

identidad que el mismo texto ha definido en la voz de las acotaciones. Por lo tanto, la máscara, en este contexto, más que una investidura se formula como una esencia de carácter social y como un planteamiento de carácter en sí misma, debido a que la actitud que plantea siempre será tomada en consideración dramáticamente.

Posteriormente, en la primera parte de la escena, los personajes acotación comienzan a dar algunos datos acerca del personaje: su edad (expresada en el número de días que lleva en el mundo), la relación que tiene con su nombre, entre otros. En su afán por describirla terminan calificándola, esto es expresado de la siguiente forma:

Acotación III: Roth es una mujer sencilla. Común. Y eso está bien, porque quien dice común, dice también normal. Y ser normal, está bien.

Acotación V: De hecho está muy bien (Del Razo, Albarrán, Et alii. 2019).

Esta ironía implica que el hecho de que Roth sea una mujer sin importancia, sin peculiaridad alguna, debería tener algo positivo. A este respecto las acotaciones dibujan un paronama en donde parece que deben maquillar la insignificancia de Roth, como si ésta fuera un secreto incómodo que deben proteger a toda costa. Esta sutil incomodidad determina parte del tono de la primera parte y tensa la relación entre el coro y Roth.

Inicialmente los personajes acotación fracasan en su intento de definirla y Roth hace acuse de recibo de este juego de definiciones y calificaciones, por lo que su primera reacción (clave en términos dramáticos), es buscar salir del escenario decepcionada de la última descripción que las acotaciones hicieron de ella al concluir que no hay nada interesante que decir de su vida. Ella trata de salir pero es detenida por los personajes acotación, que establecen todo el tiempo una relación directa con el espectador, al que hablan de manera frontal, y se comportan como si la posibilidad de que el personaje protagónico se salga y la obra termine a los cinco minutos de haber empezado fuera un conflicto posible.

Como resulta notorio, este conflicto se relaciona a tres niveles: uno es el vínculo de los personajes acotación con los espectadores a los que dirigen sus palabras; el otro es la relación de los personajes acotación con Roth, a la que provocan al punto de que ella busca salir del escenario; y la relación que tienen entre sí para resolver el problema. Esta relación triangular es la base técnica del dispositivo escénico que permite el desarrollo del discurso dialéctico que opera en segundo plano y que es fundamental para el desarrollo temático. Este discurso implica llevar a cabo la reflexión que se desprende de la paradoja social que cada uno de los capítulos inscribe en sí mismo, siempre en función de la dicotomía importancia-insignificancia utilizando diversos tópicos (como pueden ser *Roth y el amor* o *Las cosas que hace Roth cuando nadie la ve*) como punto de partida.

Este conflicto de tres bandas puede también ser definido como metadieético, ya que el relato (en los términos en que se ha diferenciado de la historia desde la perspectiva de Genette) es el terreno en el cual se está llevando a cabo. Esto resulta aún más evidente ya que en este punto no se ha hecho ninguna definición espacial o temporal concreta de dónde están ocurriendo las acciones. Por lo que el tiempo base, aunque sería este presente metadieético, es cronológicamente ambiguo, es decir, indeterminado. Ahora bien, todo esto conduce a que Roth vuelva sobre sus pasos, sólo hasta que las acotaciones pueden definir una característica que la hace particular: su obsesión con la muerte.

En términos expositivos (y si se toma en consideración que el intento de salir del escenario por sentirse decepcionada sería el primer rasgo de carácter), la obsesión con la muerte sería el segundo rasgo de carácter que permite seguir configurando distintas capas del personaje. A diferencia de las acotaciones cuyo carácter depende del juego de actitudes y rangos de acción acotados como si se tratara de figuras de ajedrez, el retrato que se va conformando de Roth es una especie de fractal, en donde cada una de las capas va sumando complejidad y cuyo dibujo está pensado para que el espectador / lector pueda ir construyendo su propia imagen del personaje en términos dialécticos.

Acotación II: A Roth le gusta pensar en la muerte. Le gusta imaginar. Casi diríamos que está obsesionada con ella. A veces le gusta imaginar cómo morirá, piensa mucho en eso y hay una cosa que tiene bien clara: Roth quiere una muerte digna. No una ridícula, como caer por las escaleras o ahogarse con una semilla de naranja. Ni tampoco una muy dolorosa, como ser atropellada o ser atacada por un oso en un programa de televisión. Roth quiere una muerte digna, hermosa. (Del Razo, Albarrán, Et alii. 2019)

El planteamiento y desarrollo de este rasgo por parte de las acotaciones conduce directamente a uno de los cambios temporales del ya mencionado tiempo base, que será desarrollado detalladamente en el siguiente apartado. Sin embargo, en términos expositivos, el hecho de que este rasgo se desarrolle de forma retrospectiva tiene que ver con una de las claves que apunta a la configuración de la totalidad del capítulo en términos dramáticos. Esta clave es un texto del personaje acotación tres, que vinculará el principio del planteamiento expositivo en relación al carácter del personaje con el clímax del capítulo, se trata del siguiente texto:

Acotación III: Roth siempre quiso asistir a un funeral de verdad, soñaba que cuando fuera grande trabajaría llorando en funerales ajenos. (Del Razo, Albarrán, Et alii. 2019)

La idea de que el deseo fundamental del personaje sea asistir a un funeral de verdad (mismo que constituye un rasgo de carácter), se expresa a partir de los juegos que, según la obra en voz de los personajes acotación, el personaje llevaba a cabo cuando niña. En estos juegos Roth solía representar funerales en el patio de su casa enterrando a sus pollitos de feria, con el objetivo de llorarles durante largo tiempo. Esto genera una imagen concreta de la dimensión emocional del personaje en función de una acción y situación específicas, mismas que tendrán eco hacia el final del capítulo. En términos más simples esto quiere decir que el rasgo de carácter que el personaje pondrá en juego en este capítulo es la idea que tiene con respecto al derecho de disfrutar de su propia tristeza. Esto por supuesto resulta paradójico y por tratarse de un

capítulo expositivo abre la siguiente pregunta: ¿quién es esta mujer que necesita legitimar su derecho a la tristeza?

En un sentido formal, la obra plantea todo esto a través de una dinámica escénica, una especie de juego que implica acciones y relaciones de las acotaciones y su texto dialógico con las acciones del personaje enmascarado de Roth. Es decir que, la construcción de este mecanismo textual por un lado permite obtener información para ir generando una idea clara del personaje, situaciones y contexto (el planteamiento de la información es un elemento angular en la etapa expositiva), y por otro lado, configura una dinámica escénica de estímulo y respuesta entre los personajes acotación y la dinámica escénica de Roth, misma que implica un código recurrente en el desarrollo de toda la obra, o sea, una convención. Ésta es textual y tiene como principal intención establecer un juego escénico mediante un acuerdo entre la lógica diegética y metadieética.

Este mecanismo implica que el punto de vista sobre la acción y el tiempo será modificado para, por un lado, mirar y comprender las distintas capas del personaje, y por otro lado, establecer una reflexión constituida de estructuras dialécticas que establecerán preguntas en segundo plano respecto a todo lo que está ocurriendo para que el espectador desarrolle una postura frente a las cosas que pasan, como sucede en el capítulo donde abusan sexualmente de Roth y el espectador debe tomar una posición al respecto, por poner un ejemplo. Cabe destacar que, para el desarrollo de esto las acotaciones se dirigen al espectador de manera frontal, el establecimiento de la postura frente a los hechos es una convención tácita.

En este sentido, la configuración de la convención tiene que ver con los elementos que suceden en los márgenes de la historia concreta del personaje y la conformación del dispositivo textual cuya naturaleza es representacional, generando una unidad de sentido en su lectura, ya que estos elementos se suman en función de la unidad dialéctica del texto. Por lo que se podría afirmar que esta etapa expositiva no sólo alberga la forma en que el manejo de la información va construyendo los elementos

clave para la síntesis de la historia, sino que establece también la lógica y naturaleza que el relato teatral sustentará hasta el final, una especie de articulación entre la historia y la forma y dispositivo que sugerirán cómo será llevada a cabo. Esta manera de contar la historia implica a su vez el planteamiento de los primeros temas y paradojas de la obra, cuya naturaleza dialéctica requiere tomar una posición frente a ellos.

Ahora bien, el rasgo antes mencionado del personaje y su necesidad de ejercer el derecho a su propia tristeza, reflejado en el deseo de asistir a un funeral de verdad y llorar en él, se conecta directamente con el punto de inflexión del capítulo que terminará de articular la base sobre la que se sostendrá el conflicto principal. Este punto de inflexión es el momento del infarto y posterior muerte de su abuela.

Roth reacciona al funeral de manera opuesta a la que ella misma esperaba. Su aspiración de vivir la tristeza con legitimidad se destroza y frente a éste nace un nuevo rasgo de carácter: la culpa. Roth desarrolla una culpa que la irá carcomiendo poco a poco y que se volverá uno de sus principales distintivos en momentos posteriores de la obra. Este proceso permite concluir que la naturaleza expositiva del capítulo no sólo abarca la preparación del terreno donde se da el conflicto, es decir las circunstancias, sino a la definición de quién es el personaje a través de sus acciones y cómo se transforma en el recorrido de su arco dramático. Por lo que en términos dramáticos podemos concluir que la elección formal del capítulo está pensada para configurar al personaje mostrando la primera de las capas de lo que ha sido denominado antes el retrato fractal del personaje.

4.2 ARTICULACIÓN DEL CAPÍTULO DESDE LA PERSPECTIVA DEL TIEMPO

El análisis de estructuración temporal depende, en principio, de discriminar los fragmentos que se encuentran diferenciados según nexos anacrónicos y anisocrónicos, a partir de los cuales se determina la estructura del capítulo en su totalidad según la metodología de Genette. Esta forma de estructurar el tiempo se relaciona directamente

con el desarrollo temático de la obra, donde lo importante no es el curso anecdótico, sino las múltiples paradojas que enfrentan a la sociedad con el individuo en función de la dicotomía importancia-insignificancia y que se desprenden de este devenir anecdótico.

El primer fragmento es el que contiene el tiempo base sobre el cual se irán determinando las subsecuentes relaciones temporales. En este sentido el tiempo base es una especie de terreno sobre el que se van conformando los pilares que sostendrán los distintos niveles de temporalidad, misma que se determina según la secuencia y orden de los fragmentos argumentales divididos por cambios de tiempo. Estos fragmentos son seis y conforman la totalidad del capítulo. Cada uno de ellos será denominado según la nomenclatura conformada por las siguientes letras: A, B, C, D, E.

El tiempo base será denominado por el número 4, que será el presente narrativo base; el número 1 servirá para representar el tiempo retrospectivo más alejado al presente base; el número 2 será un futuro más adelantado al primero y de naturaleza elíptica frente a éste; por último, una segunda elipsis que se acerca más al tiempo diegético del presente base, pero que frente a éste todavía es pasado, se le denominará con el número 3. Esto quiere decir que si se considera a cada una de estas relaciones temporales desde el tiempo diegético base, es posible encontrar un dibujo estructural de la trama y posteriormente las implicaciones que dicho dibujo tiene sobre los demás elementos de la estructura dramática.

El presente base se establece desde el principio del capítulo hasta el juego de los pollitos de feria, donde se ubica el primer punto de cambio de la obra. A este fragmento se le denominará estructura A4, ya que se vincula con el tiempo presente base. La letra A se refiere al ordenamiento de la trama o relato, mientras que los números ubican el tiempo diegético en el que está siendo planteado el tiempo. La estructura A4 plantea un presente indeterminado, pues no da indicios del momento exacto en el que sucede y no tenemos referencia o indicación de algún año concreto dentro de la diégesis.

Ahora bien, cabe destacar que características como las que se han mostrado en el apartado anterior referente a la naturaleza expositiva de este fragmento en particular, sugieren el planteamiento de un presente a partir del cual se irán construyendo los demás peldaños temporales. Esto es clave porque las valoraciones de las acciones se dan a partir del punto de vista que se tiene en este presente. Es por eso que las muertes y frustraciones sufridas en el pasado adquieren significación en la medida que afectan y configuran el presente diegético. Ahora bien, para acentuar esta naturaleza retrospectiva de la exposición del conflicto, el texto tiene una clave que permite entender su relación con el siguiente fragmento, expresada en el diálogo:

Acotación III: Juan Carlos era su mejor amigo, murió muy joven... (Del Razo, Albarrán, Et alii. 2019)

Este diálogo plantea un cambio de tiempo y siembra la primera idea base del conflicto: la experiencia con la muerte y el dolor que conlleva. En principio esta experiencia es la del pollito y posteriormente se transformará en la muerte de la abuela de Roth. Esta relación con la muerte es uno de los ejes del capítulo, y la estructura ayuda a reforzar la dimensión que el conflicto tiene en la vida del personaje. La obra utiliza esta etapa del texto para exponer tanto los temas como las reglas del juego, es decir, sus códigos base; se trata de un juego de acción y palabra en el que las acotaciones funcionan como elementos que conducen y determinan lo que va sucediendo.

Así, el tiempo en este fragmento va cambiando a partir de la enunciación y además de dotarlo de movilidad, permite que el conflicto y la reflexión del segundo plano sobre la insignificancia tenga lugar e importancia. Esto es más claro en el primer cambio anacrónico retrospectivo que abre el siguiente fragmento temporal. La primera analepsis del fragmento conduce a lo que será denominado estructura B1, ya que en organización de la trama es posterior al A, pero el lugar de su tiempo narrativo interno es anterior. El fragmento B1 es el siguiente:

Acotación II: Sus papás la dejaban jugar a la muerte en el patio de atrás. El juego consistía en que ellos la acompañaban mientras ella vestía de luto, lloraba mares y enterraba ceremoniosamente a sus pollos de colores en pequeñas cajas.

Acotación IV: A Roth le gustaba mucho llorar, jugar a la muerte era su juego favorito porque cuando uno llora se siente vivo y especial, como los personajes de las películas. Y sentirse vivo está bien, de hecho está muy bien.

Acotación III: Roth siempre quiso asistir a un funeral de verdad, soñaba que cuando fuera grande trabajaría llorando en funerales ajenos.

Acotación V: Plañideras. (Pausa) A esas señoras les dicen plañideras, mi tía trabajaba de eso... (Del Razo, Albarrán, Et alii. 2019)

Cabe destacar que, mientras que el centro del desarrollo es retrospectivo, la relación es directamente metadieгética, ya que este tiempo analéptico se construye en relación a la imagen del pasado generada en el espectador. En términos estructurales aquí se plantea el objetivo del personaje desde el pasado remoto, mismo que como se ha especificado antes, tiene como utilidad dramática el planteamiento de carácter de la protagonista. El objetivo anecdótico tiene que ver con el deseo de asistir a un funeral de verdad, el objetivo temático es el deseo de expresar con legitimidad su tristeza y la imposibilidad de hacerlo, y el objetivo dramático es exponer las características base del personaje y establecer la primera paradoja: Roth es un ser tan insignificante para los otros que sus acciones no tienen ninguna repercusión en ellos, pero la falta de reacción de los otros sí ha determinado las heridas de Roth.

Ahora bien, si se toma en cuenta que este fragmento es utilizado para sustentar el planteamiento de carácter a partir del objetivo del mismo planteado como una obsesión, el siguiente fragmento funcionará en consecuencia para activar dicho rasgo. En términos temporales deviene la estructura C2, ya que el cambio de tiempo es elíptico y plantea un futuro frente al tiempo retrospectivo remoto, pero aún sigue siendo pasado frente al presente base. Este cambio se expresa en el siguiente diálogo:

Acotación III: Pero un día sucedió algo [...] (Del Razo, Albarrán, Et alii. 2019)

Este texto funciona de manera análoga al “Había una vez” utilizado en los cuentos de hadas, ya que plantea por un lado el futuro y por otro la indeterminación. Si el texto dijera, por ejemplo, “Un viernes, dos años después”, estaríamos frente a una elipsis definida, mas no es el caso.

En términos de acción, en el centro de este fragmento se encuentra el infarto y la muerte de la abuela. Lo que quiere decir, para efectos dramáticos, que es la segunda vez que se visita a la muerte como hecho frente a la obsesión del personaje, sólo que ahora ésta se manifiesta en una dimensión mayor. Y es precisamente este crecimiento en la dimensión de las acciones y sus implicaciones donde se configura la progresión de las escenas. El fragmento es el siguiente:

Acotación III: Pero un día sucedió algo, un detalle, una cosa insignificante tan pequeña como una nuez, pero que cambiaría la vida de Roth para siempre. Un día su abuela sintió un dolor, un dolor chiquito en el brazo como un piquete de aguja.

Acotación II: Pensó que le había picado una abeja o que se había golpeado accidentalmente con el closet. Pero en realidad se trataba de un diminuto infarto agudo al miocardio...

Acotación IV: Agudo significa: súbito; mio: músculo; y cardio: corazón.

Es frecuentemente abreviado como I-A-M o I-M-A y conocido en el lenguaje coloquial como: ataque al corazón, ataque cardíaco o simplemente infarto.

Acotación II: El corazón es el órgano principal del sistema cardiovascular. Es un músculo que late y bombea sangre al resto del cuerpo.

Acotación III: En una persona sana, las paredes de las arterias son lisas y de un grosor uniforme. Sin embargo, con el tiempo un nivel alto de colesterol puede generar la acumulación de placas en las arterias. A medida que la placa se deposita las arterias se

endurecen. Cuando la irrigación sanguínea se interrumpe seriamente se puede sufrir de un infarto. Si a usted espectador le pasa algo similar no lo dude y visite a su médico.

Acotación II: Por ejemplo: ¿Sabían ustedes que las mujeres podemos tener un infarto sin darnos cuenta por nuestro enorme umbral al dolor? ¿No sabían?

Acotación IV: Pues la abuela de Roth tampoco sabía y un día su corazón se detuvo. Razón por la cual murió a los pocos instantes. Roth estaba pasmada, su abuela era su persona favorita en el mundo y no sabía si sentirse triste o feliz, porque al fin asistiría a un funeral de verdad [...] (Del Razo, Albarrán, Et alii. 2019)

Como el capítulo está acercándose a su conclusión, y en este caso específico a su clímax en materia de conflicto, la clave de ruptura elíptica se encuentra en medio del último diálogo del personaje Acotación IV de la estructura anterior. Esto quiere decir que en este punto inicia la estructura D3. En términos dramáticos, la acción se centra en la imposibilidad del personaje de conseguir su objetivo. En el apartado anterior se mencionó la implicación que esto tenía en la naturaleza expositiva de la escena. La elección del momento en términos temporales se da en función de la significación sintética de elegir un momento concreto de transformación en la vida del personaje.

En este sentido podríamos decir que al interior de esta estructura se encuentra el clímax de todo el capítulo, es decir, la resolución de las cláusulas que se abrieron en las estructuras anteriores. El fragmento D3 es el siguiente:

Se preparó como acostumbraba. Tomó las manos de sus padres que lloraban de verdad y caminó hasta el féretro. Levantó su velo negro, miro a su abuela y... nada.

Acotación V: Miró a sus padres, a todos a su alrededor. Subió las manos a su pecho recordando las plumas de colores y... nada. ¿Tanto ensayar para nada?

Acotación II: Repasó en su mente las poses aprendidas, su pañuelo blanco temblaba en sus manos y aun así.. ni una sola gota. ¿Sería que había llorado ya todas sus lágrimas? ¿Eso se puede? ¿Quedarse seco? (Del Razo, Albarrán, Et alii. 2019)

Esta estructura es la última en la que se incluyen fragmentos de naturaleza diegética, ya que la estructura final nos regresa al presente base indeterminado, llegando a ella a través de la última elipsis. Esta última establece como instancia principal el uso de la metadiégesis, puesto que funciona a manera de epílogo en donde se concreta la afectación que tuvo el personaje en su carácter, misma que funciona de forma expositiva, como fue explicado con anterioridad. Esta estructura sería la E4, compartiendo tiempo narrativo con la primera:

Acotación III: Roth nunca se perdonó a sí misma por no haber llorado la muerte de su abuela, y sabe que hay algo de ella, muy en sus adentros, que está roto y que quizá es irreparable. No sabe por qué se rompió o quizá siempre había estado así. Tal vez sea curable, tal vez podría vivir sin dolor por siempre; pero no quiere averiguarlo.

Acotación IV: Y no por miedo, simplemente prefiere mil dolorcitos diarios que uno grande y largo. No podría con eso.

Acotación V: O al menos eso cree, y no va a investigarlo. (Del Razo, Albarrán, Et alii. 2019)

Esta estructura final permite definir la secuencia de configuración temporal de la siguiente manera: A4-B1-C2-D3-E4. Si se hiciera un dibujo encontraríamos que en principio la relación entre A4 y B1 representa una caída abrupta hacia el pasado más remoto, y todo el proceso del capítulo funciona como una especie de sucesión escalonada cuyo último peldaño comparte sitio con el primero, pero se diferencia por el lugar que ocupa en el relato y en su utilidad, que radica en la transformación del personaje en su paso por el conflicto. Esto quiere decir que el movimiento temporal en el capítulo está construido en función de la progresión dramática.

4.3 RELACIÓN ENTRE TIEMPO Y CONFIGURACIÓN TONAL

A partir de la estructura temporal cuyo dibujo emula una escalera, y que ha sido detallada en el apartado anterior, se irá configurando el planteamiento tonal. La estructura temporal de la obra remite al funcionamiento de la memoria selectiva de Roth; los recuerdos, a veces absurdos, pero decididamente significativos desde el punto de vista del personaje, son la piedra angular del mecanismo de estructuración temporal. Esto implica que tanto las acciones como las intenciones que éstas tienen con el espectador, están planteadas con el fin de explorar un aspecto concreto y significativo de la vida del personaje.

En términos tonales, esto dialoga con la naturaleza metadiegetica del coro de personajes acotación, quienes en su relación con el espectador completan el mecanismo de configuración tonal. Esto sucede porque las acotaciones, además de acompañar al personaje protagonista, opinan y califican las acciones, y como sabemos, el tono se configura al interior de la relación dinámica entre las acciones, su adjetivación y la intención emotiva que se tiene con el espectador, que en este caso es decididamente frontal.

Volviendo a la estructura de escalera del capítulo, en el fragmento A1 el conflicto central es la decepción de Roth por no ser lo suficientemente interesante para que se hable de ella en la obra que trata de su vida. Aquí se plantea la primera pista tonal, ya que la decepción adquiere un carácter ridículo, pues dada la naturaleza metadiegetica de las acotaciones, el juego resulta irónico para el espectador / lector.

En el vínculo temporal que se establece entre el fragmento A4 y el B1, es posible observar la diferencia de conflicto entre la acción presente metadiegetica y la acción de exposición retrospectiva, pues la primera estructura temporal tiene como conflicto un problema que sucede en el momento y que se deriva del roce entre un rasgo de carácter de Roth y el manejo de la situación del coro; a diferencia de la segunda parte, donde el interés se cifra en la exposición de un nuevo rasgo a través de la anécdota de los pollitos de feria. Temáticamente, esta organización resulta indispensable para desarrollar a Roth como la exponente del grupo social de los insignificantes, es decir,

para tipificarla y de manera contra intuitiva, detallarla y humanizarla. Podría decirse que al inicio se muestra a Roth como parte del grupo de los invisibles y paradójicamente se revela cuál es su tipo de invisibilidad y por lo tanto, su particularidad. De manera que, mientras un primer fragmento se desarrolla lúdicamente en una instancia metadieгética, en el segundo se prepara el terreno para el desarrollo del rasgo que jugará dramáticamente en fragmentos posteriores.

El siguiente fragmento temporal denominado C2 introduce el acontecimiento clave que dará paso al conflicto principal del capítulo: el infarto de la abuela. Tonalmente, en este fragmento la obra se vale de una explicación médica a modo de parodia por parte del coro para ironizar el asunto de la muerte. Esto porque si la muerte se trabajara desde una representación directa, dotada de un ambiente aparentemente realista, la reacción provocada dificultaría la relación que se busca establecer con el rasgo de carácter de Roth y su obsesión mortuoria. Esta ironía es clave para el desarrollo del tema, ya que la paradoja del capítulo tiene que ver con la imposibilidad de vivir una verdadera tragedia. El dolor de Roth es pequeño, invisible y no por eso, menos punzante. La vida de Roth es en sí misma una ironía cuyo dolor se va conociendo gradualmente. En este sentido la ironía resulta el recurso que permite vincular ambos elementos e impulsar una confrontación entre ellos.

El recurso irónico se sustenta en el manejo técnico de los saltos temporales, ya que el hecho de alejarse y acercarse a la diégesis permite que este dibujo dialéctico de contraposiciones sea más contundente y claro, o sea que el retrato fractal del personaje sirve también para conocer la paradoja que existe encima de él.

Este punto se conecta con el D3 mediante una elipsis que permite ubicar la situación en la que se desencadenará el conflicto principal del capítulo, es decir, el clímax del arco dramático. La confrontación se da en el encuentro de Roth con el velorio de su abuela, y se remite al deseo establecido del personaje de llorar, dada su experiencia anterior de obsesión con los funerales ajenos.

¿Cómo es que Roth confronta sus fantasías y expectativas sobre la muerte en una situación definitivamente dolorosa y real? Esta es la pregunta sobre la que se desarrolla el conflicto del fragmento. En él es posible encontrar que los planteamientos previos de carácter sirven como base para desarrollar la tensión dramática que consiste en el intento de Roth por llorar frente a todos los invitados al velorio.

En este caso la tensión dramática es la fricción que se da entre el intento de conseguir el llanto y el fracaso subsecuente. Tonalmente este fragmento contrasta de todos los anteriores, puesto que aquí la dinámica tonal abandona el sentido lúdico y la intención dramatúrgica se conecta con la necesidad de ver el fracaso del personaje y plantear el paradigma sobre el cual ahora se sostendrá. La insignificancia como condición, planteada al inicio del episodio, tomará relevancia una vez que se concluya que el dolor de Roth no merece lugar o legitimación y por lo tanto, en lo subsecuente será un ser desposeído del derecho a su propio dolor.

Esto quiere decir que la problemática no tiene que ver con la exposición de un rasgo de carácter, sino con el desarrollo de un momento de fracaso que en última instancia fragmenta emocionalmente al personaje y lo reconstruye, es decir que una capa del retrato fractal nos llevará a una nueva más profunda. Esto sucede porque el objetivo del momento es que el espectador / lector establezca empatía con el sufrimiento y frustración que experimenta el personaje al verse desposeído de su fantasía y desarrollando un sentimiento de culpa.

El último fragmento, denominado E4, funciona como una especie de epílogo, ya que su finalidad principal es establecer la transformación que el personaje ha tenido a través del trauma de la escena anterior. Al igual que en ese fragmento, el momento se aleja del tono cómico y su principal motor es la búsqueda de empatía emocional del espectador hacia el personaje, en lo referente al fracaso y culpa que éste desarrolla y que constituirá un nuevo rasgo de carácter que incitará el movimiento dramático de la obra en capítulos posteriores.

En conclusión se puede decir que la estructura tonal de la obra se compone por dos bloques: el primero integrado por los fragmentos A4, B1 y C2, funciona a través de un mecanismo cómico-irónico, y su desarrollo dramático se cifra en el planteamiento y funcionamiento de los rasgos viciosos del personaje, mediante una dinámica que propone una lectura a cierta distancia, pues la primera parte es expositiva y ligera y el peso y desarrollo de la tensión dramática vendrá después. El segundo bloque conformado por los fragmentos finales D3 y E4 opera bajo un mecanismo que, a través del fracaso y sufrimiento del personaje, busca provocar empatía en el espectador; y en términos estructurales plantea un contraste emotivo que equilibra la totalidad del capítulo.

4.4 ELIPSIS Y ANALEPSIS COMO CONFORMADORAS DEL PERSONAJE

En el apartado referente al desarrollo expositivo del capítulo, se hace una breve relación entre el arco de transformación que el personaje experimenta gracias a su vínculo con el conflicto central, y el desarrollo progresivo del capítulo. Partiendo de la estructura temporal A4-B1-C2-D3-E4, es posible encontrar que cada uno de los fragmentos están planteados con la intención de establecer o modificar alguna característica del personaje. La pregunta entonces sería: ¿cómo opera la relación entre el mecanismo de articulación temporal y la evolución de los rasgos del personaje?

En primer lugar resulta pertinente aclarar que la estructura temporal de la obra está planteada de esta manera dado el desarrollo sintético que busca tener en relación al proceso de transformación que atraviesan los rasgos esenciales del personaje. Esto quiere decir que la estructura misma apela a investigar a fondo la composición de carácter del personaje protagónico mediante el estudio de sus rasgos, evitando la información periférica o menos esencial. Por lo que se podría decir, por un lado, que la estructura temporal del capítulo es una especie de lupa que permite ver a gran detalle los rasgos del personaje, y por otro lado, concentra la luz que hace visible el proceso de transformación de dichos rasgos, afectándolos a través de la estructura dialéctica que se plantea desde el conflicto y el manejo del tiempo; como si se tratara de una lupa

iluminando a un animal pequeño con la luz del sol. En este sentido, el conflicto profundo del capítulo no es anecdótico aunque se desprende de éste, sino temático. La paradoja no tiene que ver con la imposibilidad de llorar de Roth en el momento oportuno, sino con la invisibilidad y la pérdida tácita del derecho a su propia tristeza, y es para la expresión de este conflicto profundo que la obra se vale de la estructura temporal.

Esta estructura funciona de la siguiente forma: en el fragmento A4 sólo es posible conocer un rasgo del personaje que se manifiesta en el desarrollo de la acción: la falta de seguridad en sí misma. Este rasgo no es enunciado sino inferido cuando el coro de acotaciones menciona que Roth carece de importancia; sin embargo, no es sino hasta que ella reacciona que esta información cobra sentido. Este fragmento también devela que el hecho de que Roth sea una máscara plantea un juego en el que el coro irá definiendo elementos del personaje, mismos que después serán afirmados, enfatizados o contrastados en el desarrollo de la acción.

Posterior a este planteamiento de rasgo de carácter, la primera analepsis que conecta a los fragmentos A4-B1, sirve para plantear el nuevo rasgo que jugará en los fragmentos B1-C2, y que luego será transformado en el fragmento D3. Estos fragmentos se conectan mediante vínculos elípticos, lo que quiere decir que el tiempo en estos nexos avanza a velocidades narrativas infinitas, por lo que se puede afirmar que el desarrollo no sólo es sintético sino también progresivo dramática y temporalmente.

Esta progresión existe en función del desarrollo del rasgo de carácter del personaje que ha de ser transformado por el conflicto en el penúltimo fragmento. Es como si estas partes del capítulo prepararan el terreno sobre el cual se llevará a cabo la transformación de Roth. La estrategia dramaturgica en este punto está pensada para dibujar con claridad argumental y tonal al personaje de Roth, así como al contexto circundante, para posteriormente modificarse. Esto quiere decir que si, figurativamente, el fragmento D3 se encargara de tirar un edificio, los fragmentos B1 y C2 serían los

destinados a construirlo cuidadosamente. Como se ha mencionado antes, en el fragmento D3 se ubica la acción central del conflicto, misma que tiene como resultado la transformación. Ahora bien, ¿cómo funciona esto?

En términos muy sencillos es posible explicarlo a través de un arco dramático básico conformado de tres partes. El personaje, a partir de su planteamiento de carácter, persigue un objetivo concreto; en este caso Roth, obsesionada con la muerte pero impactada por la defunción real de su abuela, encuentra en este acontecimiento la oportunidad de disfrutar su dolor. Cabe destacar que debajo de la idea de gozar legítimamente el sufrimiento yace una paradoja que la dota de complejidad como personaje.

Esto puede expresarse en el siguiente esquema:

- A. Roth está obsesionada con la muerte y siempre ha querido asistir a un funeral de verdad y llorar como lo hacía por sus pollitos de feria.

- B. Su abuela (definida por el texto como su persona favorita en el mundo) ha muerto y Roth tendrá que asistir a su funeral.

En esta estructura dialéctica la tesis constituye el deseo del personaje de ir a un funeral de verdad y llorar de manera legítima, y la antítesis propone la posibilidad de hacerlo tratándose de un ser verdaderamente importante para ella. Esto constituye las primeras dos cláusulas que conducen a la situación final que definirá el conflicto.

El interés que subyace en esta contraposición surge de la pregunta ¿cómo es que Roth aprovechará esta situación que le permite por primera vez ser protagonista de su propio dolor? Paradójicamente, su abuela, su ser más querido y por quien sufrir no debería ser un esfuerzo sino una reacción natural, se convierte en un obstáculo, ya que sus expectativas del momento se enfrentan con el momento en sí. La obra plantea esto de la siguiente manera:

[...] Roth estaba pasmada, su abuela era su persona favorita en el mundo y no sabía si sentirse triste o feliz, porque al fin asistiría a un funeral de verdad. Se preparó como acostumbraba. Tomó las manos de sus padres que lloraban de verdad y caminó hasta el féretro. Levantó su velo negro, miro a su abuela y... nada.

Acotación V: Miró a sus padres, a todos a su alrededor. Subió las manos a su pecho recordando las plumas de colores y... nada. ¿Tanto ensayar para nada? (Del Razo, Albarrán, Et alii. 2019)

Contrario a lo que el personaje esperaba, su muy ensayado llanto no aparece en el momento clave; el sentido de la escena radica precisamente en el desarrollo de este fracaso. Roth, a diferencia de lo que podría pensarse, es un personaje que ni siquiera merece acceder a su propio dolor en la situación que más lo amerita.

Es aquí donde el desarrollo expositivo que sirvió para plantear la dimensión del conflicto toma significación, ya que la lucha interna del personaje es el elemento que estructura la tensión dramática del momento. El esquema se completaría de la siguiente forma:

- A. Roth está obsesionada con la muerte, siempre ha querido asistir a un funeral de verdad y llorar para disfrutar su dolor de manera legítima.
- B. Su abuela (definida por el texto como su persona favorita en el mundo) ha muerto y Roth tendrá que asistir a su funeral.
- C. Roth fracasa en su intento de llorar en el funeral y desarrolla un sentimiento de culpa por haber conseguido llorar por sus pollitos muchas veces, pero no haber podido llorar por su abuela en una sola ocasión.

El capítulo termina con un breve epílogo en el que, al igual que al principio, el coro de acotaciones hace una definición del nuevo rasgo que Roth ha desarrollado a través del conflicto. Esto no se dice de manera literal, pero es posible inferirlo por la forma y tono en que concluye todo. El capítulo parte de plantear un rasgo muy concreto de carácter,

el cual motiva al personaje y permea su reacción al conflicto para finalmente modificarse tras el encuentro con el mismo. De modo que este conflicto tiene cierta cualidad transformadora para el personaje. A manera de esquema, se expresaría de la siguiente forma:

1. Rasgo primero: Obsesión con la muerte + Conflicto llorar en el funeral de la abuela =
2. Rasgo nuevo de personaje: Remordimiento consigo misma por no haber logrado llorar y ruptura emocional como consecuencia.

En palabras del coro, esto concluye de la siguiente manera:

Acotación III: Roth nunca se perdonó a sí misma por no haber llorado la muerte de su abuela, y sabe que hay algo de ella, muy en sus adentros, que está roto y que quizá es irreparable. No sabe por qué se rompió o quizá siempre había estado así. Tal vez sea curable, tal vez podría vivir sin dolor por siempre; pero no quiere averiguarlo.

Acotación IV: Y no por miedo, simplemente prefiere mil dolorcitos diarios que uno grande y largo. No podría con eso.

Acotación V: O al menos eso cree, y no va a investigarlo (Del Razo, Albarrán, Et alii. 2019)

Como conclusión se puede afirmar que en este capítulo la primera parte de la exposición sirve para plantear un rasgo del carácter, preparando un terreno para que se desarrolle el conflicto. Mientras que la resolución se genera a través de una segunda exposición en la que el personaje, a partir del desarrollo de este nuevo rasgo, se ha de enfrentar a los siguientes capítulos de la obra. Por lo que la relación entre la estructuración del tiempo y el desarrollo del personaje opera de forma paralela al desarrollo dramático, mismo que tiene como consecuencia complejizar la construcción del personaje protagonista, en este caso, dotar de vida a Roth.

CONCLUSIÓN

Pensar el tiempo en el marco del texto dramático implica reflexionar sobre una herramienta clave para ejercer la dramaturgia y la dirección. El uso a conciencia de las relaciones anacrónicas y anisocrónicas que se pueden establecer en las instancias internas de un texto, es un elemento capaz de dotar la totalidad de una dinámica de vitalidad que se fusiona con el alma del discurso escénico. Comprender que en la medida en que se escribe y dirige para y desde la escena, uno se hermana al concepto que reside en el alma misma de lo teatral: el transcurrir temporal. Si bien en diversas expresiones de lo teatral el manejo del tiempo es clave, en la estructuración del texto es un elemento claramente nodal que determina ciertas directrices que han de conducir el devenir de una obra.

Este estudio busca, además de analizar una experiencia dramatúrgica específica desde una óptica estructural, ayudar a quienes se cuestionan el fenómeno de lo temporal en el texto y buscan herramientas que puedan ser de utilidad, ya sea para aprovechar las herramientas del modo en que aquí se ha hecho, o para problematizarlas y encontrar en ellas posibilidades distintas.

En el caso de esta obra en particular, el manejo del tiempo es parte de la esencia del drama y de la configuración del discurso de la obra. El personaje, en la misma medida que es memoria, también es tiempo. La obra en su totalidad es un viaje en el transcurrir del tiempo interno del personaje. En este sentido, el desarrollo formal de la dramaturgia, su estructura episódica expresada en capítulos, su manejo de instancias metadieéticas para construir un dispositivo que permita alejarse y acercarse a la acción, generar un discurso reflexivo en segundo plano, y el uso de un personaje colectivo coral que permita contrapuntear el desarrollo dramático, son elementos que se conectan directamente con el objetivo de la obra: hacer una reflexión crítica sobre el valor de la existencia de un ser humano a través de sus detalles, de sus contradicciones y de la tensión que tiene con su contexto.

En ese entendido, la forma y el contenido son dos elementos que existen en una cohesión recíproca y determinante. Por lo que la estructuración de las relaciones temporales, más allá de ser un elemento formal, frío y presumiblemente alejado del acontecer dramático, funciona como catalizador de las intenciones esenciales que el texto propone, y su existencia se cifra en el objetivo de verse reflejadas en la escena.

Si bien existen obras cuyo desarrollo argumental es la piedra angular de su construcción, en esta es el carácter y evolución del personaje, vistos como un retrato fractal, lo que interesa, razón por la cual la estructura está pensada anacrónica y anisocrónicamente. En este sentido, cada uno de los capítulos refleja una capa más de la existencia de Roth, para en el final tener un retrato global de la complejidad no sólo del personaje, sino de la relación con su contexto y la reflexión de la dicotomía importancia-insignificancia, cuya resolución termina siendo responsabilidad del espectador / lector.

Cabe mencionar por último que este estudio no habría sido posible sin el desarrollo del teatro laboratorio como la herramienta clave que me permitió descubrir el método de construcción de esta obra en particular, así como la generosidad de los actores en la experimentación, gracias a la cual pudo elaborarse este texto y dar vida a Roth, con todo lo que eso implica.

Bibliografía

Albarrán, Del Razo, González, Lapin, Cruz, *La vida de Roth*, México, 2019.

Bentley, Eric, *La vida del drama*, traducción castellana de Albert Vanasco, Paidós, México, 1992, 325, p.

Beristain, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, Editorial Porrúa, México, 2018, 520, p.

Egri, Lajos, *El arte de la escritura dramática: fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*, traducción y prólogo de Silvia Peláez, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2017, 365. p.

Diccionario de términos musicales "Conservatorio Ángel Barrios".

Genette, Gérard, *Figuras III, Discurso del relato*, traducción de Carlos Manzano, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, 338. p.

_____, *Nuevo discurso del relato*, traducción de Marisa Rodríguez Tapia, Cátedra, Madrid, 1998, 117. p.

Hernández, Luisa Josefina, *La mirada crítica de Luisa Josefina Hernández, Reseñas de crítica teatral y literaria, Artículos misceláneos*, recopilación de Adriana Carbajal Segura, Prólogo y edición, Felipe Reyes Palacios, Universidad Nacional Autónoma de México, Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, bajo el sello editorial Paso de Gato 2015, 390. p.

Mamet, David, *Los tres usos del cuchillo*, traducción de María Faidella Martí, Alba Editorial, Barcelona, 2015, 111, p.

Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración I, configuración del tiempo en el relato histórico*, traducción de Agustín Neira, Siglo XXI editores, México, 2017, 627. p.

_____, *Tiempo y narración II, configuración del tiempo en el relato de ficción*, traducción de Agustín Neira, Siglo XXI editores, México, 2004, 371. p.

ANEXOS

1. Texto completo *La vida de Roth.*

La vida de Roth

con textos de Gerardo Del Razo, Jesús R. Cruz, Héctor Iván González, Ari Albarrán
y Emmanuel Lapin.

Dramaturgia Gerardo Del Razo

Obra para objetos, máscaras y acotaciones.

CAPÍTULO I

El tamaño del mundo

Todo es oscuridad. Una luz descubre al planeta Tierra: una bola de unicel azul con los continentes marcados. El planeta Tierra gira. Suena una música majestuosa. Sólo existe la Tierra, perdida en medio de un amasijo inmenso de oscuridad. El planeta gira y gira y podemos ver que está guiado por hilos; tiene algo de ridículo, de insignificante.

Acotación I: Este es el mundo, nuestra casa, el planeta Tierra, nuestro hogar. Si lo comparamos con los demás planetas del sistema solar, ni siquiera es un planeta grande.

Acotación IV: Los planetas se mueven todo el tiempo, esencialmente tienen dos movimientos: la traslación y la rotación. Es decir que giran alrededor del sol y alrededor de sí mismos; y gracias a esto tenemos el día y la noche, y las estaciones del año. Algo parecido pasa con las personas.

Acotación II: Los planetas son como las personas, de hecho son iguales, pues las personas también se mueven todo el tiempo. En este preciso momento aquí viven aproximadamente 7,550 millones de personas, todas apretadas en este pequeño y hermoso punto azul que gira en medio del enorme Universo.

Acotación V: Aquí han vivido todas las personas que conoces.

Acotación I: Aquí se han desarrollado todas las especies y razas de la humanidad:

Acotación III: Los japoneses.

Acotación II: Alemanes.

Acotación IV: Mexicanos.

Acotación V: Los colombianos.

Acotación I: Los ingleses.

Acotación II: La gente del Edomex.

Acotación IV: Los turcos, los hindúes, los antiguos mesopotámicos.

Acotación III: Y también los chinos, que son muchísimos.

Acotación V: Aquí se han escrito todas las grandes obras de la humanidad, toda la música; todos los geniales e innovadores inventos del ser humano se han creado aquí.

Acotación IV: Aquí han vivido los grandes genios, los grandes villanos, los asesinos.

Acotación III: Los premios Nobel de paz.

Acotación I: En algún lugar de aquí te rompieron el corazón, tuviste tu primera vez y te robaron la cartera en el metro.

Acotación IV: Aquí viven tu papá y tu mamá, y aquí también te vas a morir tú, en este hermoso punto azul que flota en medio del espacio, en medio de la hermosa oscuridad de Dios.

Acotación III: En el planeta Tierra viven los seres humanos, que giran siempre alrededor de sí mismos. La rotación es fundamental en la vida de las personas; girar todo el tiempo por fuerza del magnetismo...

Acotación V: Y si tienes suerte, alguien girará algún día alrededor de ti, y entonces ese día serás como el sol.

Acotación I: Aquí en el planeta Tierra viven las personas. Personas importantes, personas hermosas y adineradas que giran sobre sí mismas y que son mejor conocidas como: las VIP.

Acotación II: También existimos otro tipo de personas (iguales a las primeras, sólo que menos importantes), que giramos alrededor de las que sí son importantes, las admiramos y a veces hasta les lavamos el coche.

Acotación IV: Y entre esas personas menos importantes, hay otras que son todavía menos importantes. A estas se les llama: “las insignificantes”.

Acotación I: Y son las personas a las que ni siquiera las dejan acercarse al coche de las importantes.

Acotación III: Y sí, esta historia es acerca de una de estas personas insignificantes...

Acotación V: Bueno, no exactamente; en realidad es la historia del corazón insignificante de una de estas personas insignificantes. Pero también es una historia del mundo.

Acotación I: Una historia que nos pertenece a todos, como nos pertenecen el agua del mar o el cielo; como nos pertenece el mundo entero. Esta es la historia de una mujer; la historia de la vida de Roth.

Suena una música de dimensiones cósmicas y universales.

CAPÍTULO II

Les presento a Roth

Entran las acotaciones. El ambiente es colorido y alegre, como en un hermoso cuento infantil (tal vez como éste). Las acotaciones traen consigo a una mujer, que es una mujer pero también es una máscara.

Acotación II: Ella es Roth. Saluda Roth... (*Roth saluda tímidamente*) A Roth no le gusta su nombre, no le gusta porque dice que suena como incompleto; pero su abuela se llamaba así.

Acotación III: Roth es una mujer sencilla. Común. Y eso está bien, porque quien dice común, dice también normal. Y ser normal, está bien.

Acotación V: De hecho está muy bien.

Acotación II: Roth lleva exactamente 16 132 días en este mundo, que son aproximadamente 42 años y 3 meses. Y aunque es mucho tiempo, hay muchas cosas

que Roth desconoce o que más bien le dan flojera. Roth es una mujer sencilla y no es fan de nada.

Acotación III: Roth no es feliz. Pero tampoco es infeliz. Es más bien... ¿cómo se puede decir?

Acotación IV: Es "X". Pero eso no le preocupa, como muchas otras cosas no le preocupan. Muchas otras cosas.

Acotación V: Roth no tiene una vida divertida, pero tampoco una vida aburrida. De hecho no hay nada interesante que contar acerca de la vida de Roth.

Roth decepcionada sale del escenario.

Acotación IV: Espera, Roth, no te vayas... Bueno está bien, sí hay una cosa, una... "peculiaridad".

Acotación II: A Roth le gusta pensar en la muerte. Le gusta imaginar. Casi diríamos que está obsesionada con ella. A veces le gusta imaginar cómo morirá, piensa mucho en eso y hay una cosa que tiene bien clara: Roth quiere una muerte digna. No una ridícula, como caer por las escaleras o ahogarse con una semilla de naranja. Ni tampoco una muy dolorosa, como ser atropellada o ser atacada por un oso en un programa de televisión. Roth quiere una muerte digna, hermosa.

Acotación V: Roth ha tenido muchas pérdidas en su vida, el dolor es un compañero constante de la vida de Roth. Juan Carlos por ejemplo. Roth sabe que todos vamos a morir, pero no sabe o no termina de entender por qué algunos se van antes, cuando todavía se les necesita.

Acotación III: Juan Carlos era su mejor amigo, murió muy joven...

Acotación V: Era un pollito hermoso... pintado de color morado, el color favorito de Roth. Le duró sólo 2 días.

Acotación IV: Los pollitos de feria no viven mucho, los que más alcanzarán la semana. Uno pensaría que la muerte de un pollito no es gran cosa, pero una pérdida es una pérdida y Roth lloró por todos y cada uno de sus pollitos de feria.

Acotación II: Sus papás la dejaban jugar a la muerte en el patio de atrás. El juego consistía en que ellos la acompañaban mientras ella vestía de luto, lloraba mares y enterraba ceremoniosamente a sus pollos de colores en pequeñas cajas.

Acotación IV: A Roth le gustaba mucho llorar, jugar a la muerte era su juego favorito porque cuando uno llora se siente vivo y especial, como los personajes de las películas. Y sentirse vivo está bien, de hecho está muy bien.

Acotación III: Roth siempre quiso asistir a un funeral de verdad, soñaba que cuando fuera grande trabajaría llorando en funerales ajenos.

Acotación V: Plañideras. (*Pausa*) A esas señoras les dicen plañideras, mi tía trabajaba de eso...

Acotación III: Pero un día sucedió algo, un detalle, una cosa insignificante tan pequeña como una nuez, pero que cambiaría la vida de Roth para siempre. Un día su abuela sintió un dolor, un dolor chiquito en el brazo como un piquete de aguja.

Acotación II: Pensó que le había picado una abeja o que se había golpeado accidentalmente con el closet. Pero en realidad se trataba de un diminuto infarto agudo al miocardio...

Acotación IV: Agudo significa: súbito; mio: músculo; y cardio: corazón.

Es frecuentemente abreviado como I-A-M o I-M-A y conocido en el lenguaje coloquial como: ataque al corazón, ataque cardíaco o simplemente infarto.

Acotación II: El corazón es el órgano principal del sistema cardiovascular. Es un músculo que late y bombea sangre al resto del cuerpo.

Acotación III: En una persona sana, las paredes de las arterias son lisas y de un grosor uniforme. Sin embargo, con el tiempo un nivel alto de colesterol puede generar la acumulación de placas en las arterias. A medida que la placa se deposita las arterias

se endurecen. Cuando la irrigación sanguínea se interrumpe seriamente se puede sufrir de un infarto. Si a usted espectador le pasa algo similar no lo dude y visite a su médico.

Acotación II: Por ejemplo: ¿Sabían ustedes que las mujeres podemos tener un infarto sin darnos cuenta por nuestro enorme umbral al dolor? ¿No sabían?

Acotación IV: Pues la abuela de Roth tampoco sabía y un día su corazón se detuvo. Razón por la cual murió a los pocos instantes. Roth estaba pasmada, su abuela era su persona favorita en el mundo y no sabía si sentirse triste o feliz, porque al fin asistiría a un funeral de verdad. Se preparó como acostumbraba. Tomó las manos de sus padres que lloraban de verdad y caminó hasta el féretro. Levantó su velo negro, miro a su abuela y... nada.

Acotación V: Miró a sus padres, a todos a su alrededor. Subió las manos a su pecho recordando las plumas de colores y... nada. ¿Tanto ensayar para nada?

Acotación II: Repasó en su mente las poses aprendidas, su pañuelo blanco temblaba en sus manos y aun así.. ni una sola gota. ¿Sería que había llorado ya todas sus lágrimas? ¿Eso se puede? ¿Quedarse seco?

Acotación III: Roth nunca se perdonó a sí misma por no haber llorado la muerte de su abuela, y sabe que hay algo de ella, muy en sus adentros, que está roto y que quizá es irreparable. No sabe por qué se rompió o quizá siempre había estado así. Tal vez sea curable, tal vez podría vivir sin dolor por siempre; pero no quiere averiguarlo.

Acotación IV: Y no por miedo, simplemente prefiere mil dolorcitos diarios que uno grande y largo. No podría con eso.

Acotación V: O al menos eso cree, y no va a investigarlo.

CAPÍTULO III

Las cosas que a Roth más le gustan del mundo

Acotación V: ¿Han escuchado la frase: "disfruta de las cosas sencillas de la vida"? Pues ésta aplica perfectamente para los gustos de Roth. Porque aunque Roth no tiene

una vida precisamente divertida, hay cosas que casi la hacen feliz, que casi la alegran y que casi la hacen sentirse viva y normal, pero tampoco tanto. Este es el TOP 3 de las cosas que más le gustan a Roth del mundo:

Acotación II: 1. Todos hemos visto cómo a lo largo del tiempo la ropa se empieza a percudir y se le hacen unas bolitas, como una especie de pelusitas compactas. Pues ese es uno de los vicios de Roth. Le encanta quitarle las bolitas a la ropa y puede pasar horas haciendo eso. Pero no sólo a la suya. Muchas veces cuando ve que alguna vecina sube a tender su ropa a la azotea, se esconde detrás de las macetas o de los tanques de gas y cuando se queda sola, comienza a quitarle todas estas bolitas a la ropa de los vecinos. Y no se conforma sólo con quitarlas, Roth las junta y las colecciona. Llegó a tener tantas que hizo una enorme rodadora de casi dos metros de diámetro, le costó mucho trabajo deshacerse de ella, pero finalmente hizo una donación anónima al museo de Ripley. Y sí, Roth tiene un Guinness por la bola de pelusa más grande del mundo y ni siquiera lo sabe.

Acotación IV: 2. El día 15 de cada mes Roth va al banco y cambia \$30 en monedas de 10 centavos. Y así como hay gente que va al parque a aventarles migajas a las palomas, Roth camina por la ciudad esparciendo monedas de 10 centavos en los lugares menos sospechados. Le gusta imaginar la cara de la gente cuando se encuentra una de estas pequeñas monedas, le gusta también la sensación de saber que le está dando un día de suerte a alguien. A ella le gustaría que alguien se lo diera. Así que si alguno de ustedes ha encontrado alguna moneda de 10 centavos bajo su asiento, ha sido víctima de Roth: la repartidora de fortuna.

Acotación V: 3. Roth trabaja en un museo de Gelatinas decorativas y le gusta mucho. A Roth le gustan las gelatinas. Le gusta comerlas, pero también le gusta verlas. ¿Sabían ustedes que existe el museo de las gelatinas? Pues sí, existe. Como no quisieron pagarnos el comercial, ni patrocinar la obra, no podemos darles la ubicación exacta, pero sí existe, y pueden buscarlo en internet e ir a visitarlo saliendo de esta función. Roth usa un uniforme azul marino que le hace sentirse importante y elegante, aunque huele un poco mal. Pero lo que más le gusta a Roth de las gelatinas es que sin importar de qué color, forma o sabor sean, las gelatinas siempre son transparentes. A

Roth le gusta la transparencia. A Roth le gustaría que las personas comieran más gelatinas y quizá así sería más fácil relacionarse con ellas. Casi nadie visita el museo de las gelatinas; los museos buscan preservar un poco de la memoria de la humanidad y por eso nadie los visita.

Acotación IV: Pero no piensen mal, a Roth no le gustan todas estas cosas porque esté loca o porque tenga un toc sino, porque en el fondo, cree que hasta las cosas más pequeñas e insignificantes tienen su importancia.

CAPÍTULO IV

Lo que hace Roth cuando nadie la ve

Acotación IV: Roth, como todos nosotros, hace ciertas cosas sólo cuando nadie la ve.

Acotación III: Hay gente que llora cuando nadie la ve. Hay gente que vomita en un vaso cuando nadie la ve.

Acotación II: Hay gente que baila desnuda cuando nadie la ve y canta con su cepillo del cabello como si estuviera en un karaoke.

Acotación V: Yo hago eso...

Acotación IV: Hay gente que se rasca la entrepierna cuando la ven y también cuando no la ven. Hay gente que juega con los juguetes de su infancia cuando nadie la ve. Hay gente que se arranca las pestañas y se las come cuando nadie la ve.

Acotación II: Hay gente que habla sola cuando nadie la ve. Hay gente que vemos porno cuando nadie nos ve.

Acotación V: Hay gente que aplaude cuando aterriza el avión o cuando se acaba una película y eso siempre es ridículo y raro, pero eso es otro tema.

Acotación IV: Cuando era niña a Roth le gustaba hacerse la muerta cuando nadie la veía, se acostaba en el piso y se imaginaba que su mamá la descubría y lloraba por encontrarla muerta. Roth siempre ha querido que la extrañen. Normal, ¿no?

Acotación III: Roth sabe que hay algo de ella, muy en sus adentros, que está roto y que quizá es irreparable. No sabe por qué se rompió o quizá siempre ha estado así. Tal vez sea curable, porque hasta los dolores del corazón, dicen, tienen remedio: los analgésicos.

Acotación II: Según un reporte del departamento de psicología de la Universidad de Kentucky, los analgésicos como el Tylenol ayudan a eliminar el dolor de pecho o la dificultad para respirar, síntomas físicos de una ruptura amorosa.

Acotación III: Cuando perdemos a un ser querido de forma literal o simbólica, el cerebro libera cortisona y adrenalina. De acuerdo con especialistas esto puede ser más peligroso de lo que parece. Puede que de tanto sufrimiento se debiliten los músculos de nuestro corazón.

Acotación IV: A esto se le conoce como Cardiomiopatía de Takotsubo o Síndrome del corazón roto. Y a diferencia de un infarto tradicional, no afecta las arterias sino la fuerza con la que late el corazón.

Acotación V: Se cree que el dolor físico es la forma en la que el cerebro manda señales para hacernos saber que algo está mal, que debemos tener cuidado. Por eso, cuando nadie la ve, Roth se toma una pastillita o dos para prevenir el dolor.

Acotación II: Por ejemplo, antes de comer, va al baño y se toma dos omeoprazoles. Sólo entonces puede comer feliz sabiendo que está cuidando su estómago. Porque cuidarse está bien, de hecho está muy bien.

Acotación IV: Todas las mañanas Roth se hace un chequeo en el espejo y si por alguna razón nota algo distinto, no duda ni un momento en abrir Google y preguntarle al mundo qué es lo que le pasa.

Acotación III: Si Roth descubre algún síntoma va a la farmacia a comprar una pastilla, pero si cuando camina por la calle se marea, tiene taquicardias o dolores fuertes de cabeza, entonces compra más de una, sólo por precaución.

Acotación II: “Tómame una coca, chúpate un dulce o cómete un bolillo”, solía decirle su tía Angustias.

Acotación III: Pero tomar coca hace daño, comer dulces te pica los dientes y los bolillos engordan. Roth prefiere tomar Ketorolacos porque a veces los ibuprofenos y los paracetamoles “ya no le hacen”.

Acotación II: Roth vive tranquila sabiendo que la información que hay en internet es confiable.

Acotación V: A Roth le fascina el olor de las farmacias, el olor a medicamentos empaquetados listos para proveernos de salud y bienestar la vuelven loca. Pero loca y enferma no es lo mismo. Es un olor hermoso y bueno.

Acotación III: Roth solía gastarse toda la quincena en sus visitas a la farmacia hasta que un mal día los farmacéuticos no quisieron venderle más medicamentos porque no tenía receta o porque las recetas que tenía ya estaban demasiado viejas. Roth volvió a casa y prendió su computadora.

Acotación IV: ¿Se han fijado cómo los buscadores de internet guardan nuestra información y nos regresan anuncios relacionados? Pues como si alguien la estuviera espionando, a Roth comenzaron a aparecerle un montón de anuncios de farmacias por internet. Sitios donde puedes comprar pastillas sin la necesidad de recetas. ¿Será pecado comprar productos por internet?

Acotación V: A Roth le punza la cabeza, decide no pensar demasiado y da click en una de las pestañas. Escoge una en donde aparece un gatito chino que le da confianza, es uno de esos gatitos dorados que tienen la patita levantada.

Acotación IV: En la página china venen de todo: productos de jardinería, productos de belleza, ropa y hasta moldes para gelatinas. El gatito dorado mira a Roth y sonrío. Roth hace una lista de productos y da click.

Acotación II: A Roth le gusta tomar pastillas cuando nadie la ve, porque dice que la hacen sentirse menos mal. Tomar pastillas está bien. O a lo mejor no, pero no puede dejar de hacerlo.

CAPÍTULO V

El cumpleaños de Roth

Acotación III: Las fiestas de cumpleaños se remontan a la antigüedad, la costumbre de rodear la tarta de velas viene de la antigüedad. Rodear un pastel o tarta con un círculo de velas formaba parte de un ritual que protegía al homenajeado de los malos espíritus durante un año.

Acotación V: Esto causó que la Iglesia católica pensara que la celebración del cumpleaños era un rito pagano. Hasta que en el siglo IV d. C. se empezó a difundir la fiesta de la Navidad como cumpleaños de Cristo, el 25 de diciembre en occidente.

Acotación I: Con el tiempo, también los cristianos festejaron sus propios cumpleaños uniéndose al de su Salvador y adornando las tortas de cumpleaños con la cantidad de velas que correspondían a la cantidad de años del cumpleaños, más una vela grande que representaba: “la luz de la vida” o “la luz de Cristo”.

Acotación IV: Esta historia se la contó a Roth su tía Angustias. Cuando a Roth le contaron la historia del cumpleaños de Cristo se espantó mucho, en realidad el cristo crucificado siempre le había dado mucho miedo y sentía culpa de sentir miedo.

Roth: Tía, ¿por qué crucificaron a Cristo?

Tía Angustias: Para limpiarnos de nuestros pecados.

Roth: Ah, entonces estoy limpia de pecados.

Tía Angustias: No, nadie está limpio de pecados, por eso todos vamos a ir al purgatorio antes de ir al cielo.

Roth: ¿Qué es el purgatorio?

Tía Angustias: Es un lugar donde estás esperando a que te perdonen por tus pecados. Ahí vas a estar cargando piedras y te van a doler los brazos, pero no vas a poder dejar de cargarlas hasta que te perdone.

Roth: ¿Me perdona quién?

Tía Angustias: Ay niña, nuestro señor Jesucristo.

Roth: Que murió para limpiar nuestros pecados.

Tía Angustias: Exacto.

Roth: Aunque no estamos limpios y vamos a ir al purgatorio... ¿O sea que se murió en vano?

Tía Angustias: No murió en vano. Se murió para que sepas que murió por tus pecados, que estás sucia y que por eso debes pagar con culpa y arrepentimiento para llegar al paraíso.

Roth: ¿Y qué es el paraíso, tía?

Tía Angustias: Niña, ya deja de estar preguntando pendejadas, andar de preguntona también es pecado y ofende a nuestro señor Jesucristo.

Acotación IV: Roth no entendió nada pero le dio miedo. Una vez su tía le dijo que Dios podía destruirla en cualquier momento si ella pensaba mal y que por eso no debía pensar mal. Es como cuando te dicen que no pienses en un elefante e inmediatamente te viene un elefante a la cabeza.

Acotación V: Todos los días Roth pensaba un poquito mal sin querer, por accidente, y se sentía culpable. Tenía miedo de desaparecer, sabía que Cristo la estaba mirando.

Acotación I: Y por culpa del cumpleaños de Cristo y de las historias de su tía, Roth nunca tuvo una fiesta de cumpleaños normal, ni siquiera la típica fiesta de quince años, con vals, chambelanes y vestidote. Roth pensaba que cuando cumpliera treinta, ella misma se haría su fiesta de quince años, soñaba mucho con eso y le daba mucha emoción.

Suena tiempo de Vals de Chayanne, Roth niña vestida de quinceañera baila con las acotaciones que ahora son chambelanes, es una coreografía hermosa. Al final Roth es cargada por los aires.

Acotación V: Roth ya pasó de los treinta años y aún no tiene dinero para hacer una fiesta grande. Ni siquiera una mediana.

Acotación III: Hace un mes Roth quitó su cumpleaños de feisbuc para no tener que admitir que no tiene dinero para hacer una fiesta y también porque sólo tenía 26 contactos y planear fiestas por internet también podría ser pecado y ella sin saberlo.

Acotación IV: Roth esperaba que sus contactos le escribieran, le pusieran cosas como:

Acotación I: ¿Qué pasó Roth, estás bien?

Acotación III: A lo que ella respondería:

Acotación V: Inbox, amigo.

Acotación III: A ninguno de sus contactos le interesa en realidad que Roth haya borrado su cumpleaños, pero para ella es importante.

Acotación I: Por eso Roth desarrolló un ritual. Cada año el día de su cumpleaños compra una gelatina mediana y la decora con rosas. En medio dibuja una mujer con un gran vestido amarillo y una sonrisa. Le pinta una hermosa cabellera rubia y la manda por correspondencia.

Acotación IV: Roth llega a casa después de un largo día de trabajo y encuentra en su puerta un paquete. Lo lleva con esmero hasta la mesa y sirve un vaso de rompope. Roth se sorprende del regalo que ella misma se envió, disfruta su gelatina y piensa que si ella fuera rubia, su vida sería mejor. Roth se pone muy contenta, se ríe como una loca, escucha las mañanitas con Vicente Fernández y aplaude.

Acotación V: Después se queda mirando a la ventana y cuando se hace de noche piensa que ojalá el siguiente año se pueda comprar un pastel. A veces en su cumpleaños Roth también se mira en el espejo y se siente mal.

CAPÍTULO VI

Roth y el amor

Acotación V: Es viernes...

Roth sale de su casa a los deberes cotidianos, nota que hay un nuevo local abierto...

Acotación IV: Descubre que es una carnicería.

Roth no le da más importancia, pasa de largo, camina...

Media cuadra después oye un chiflido estilo piropo.

Acotación III: Roth no es bonita. Roth nunca se ha sentido bonita.

Acotación V: Roth voltea y nota que alguien la ve con morbo, es un hombre flaco, vestido de carnicero con manchas de sangre en la ropa.

Acotación III: Se va caminando con una sonrisa.

Acotación IV: Roth decide que hoy come carne.

Acotación III: Aquel viernes por la tarde: Roth va a la bodega Aurrera, se compra un labial rojo, va a casa y se pone un vestido amarillo, es viejo, era de su mamá, pero todavía le queda.

Acotación V: Roth va al mercado con su vestido amarillo y su labial rojo, se forma en la fila, pide 250 gramos de lomo.

Acotación IV: Roth le sonrío al carnicero, recibe su carne y con sus dedos roza la mano del carnicero.

Acotación III: Roth le entrega un billete de 200 pesos, el billete tiene la cara de Sor Juana...

Acotación V: El carnicero no sabe quién fue Sor Juana, Roth tampoco sabe muy bien. Roth sonríe, le pide al carnicero que se quede con el cambio...

Acotación IV: Aquella noche: Roth ha soñado que tiene una carnicería.

Acotación III: Roth tiene un sueño hermoso, baila con los bisteces y con el queso de puerco.

Suena "Hoy corté una flor" de Leonardo Favio, Roth baila enamorada con los bisteces y el queso de puerco.

Acotación V: A la mañana siguiente:

Roth sale de su casa como todos los días.

Acotación IV: Hoy Roth se puso nuevamente el vestido.

Roth encuentra la carnicería cerrada.

Se asoma por atrás del local y ve al carnicero sacando carne de una camioneta.

Acotación III: Roth saluda.

Acotación V: El carnicero la mira.

Acotación III: Roth sonríe.

Acotación IV: El carnicero le pregunta que ¿qué se le ofrece?

Roth dice que 100 gramos de tocino.

Acotación V: El carnicero la mira.

Acotación III: Roth sonríe.

Acotación IV: El carnicero escupe al piso.

Acotación III: Roth sonríe.

Acotación IV: El carnicero le dice que si se quiere esperar a las doce que abre o si pasa a que le despache el tocino.

Acotación III: Se hace un silencio... Roth se queda callada.

Acotación V: El carnicero la mira impaciente.

Acotación III: Roth sonríe.

Acotación V: El carnicero se voltea y le da la espalda.

Acotación IV: Roth dice: No, démelo de una vez.

Acotación V: El carnicero hizo pasar a Roth a los refrigeradores de la parte de atrás y cerró la puerta con seguro.

Acotación IV: Ese día violaron a Roth.

Pausa.

Acotación V: Y al final no le dieron su tocino.

Acotación IV: Una semana después:

Acotación III: Roth ya no regresó a la carnicería, pero no ha dejado de pensar en lo que le hicieron...

Acotación IV: Piensa que le gustaría hablar con alguien, pero no lo hace.

Acotación V: Prefiere pensar no pensar mal.

Acotación IV: Prefiere no pensar en absoluto en el tema...

Acotación III: A veces, Roth lo recuerda con cierto calor en el pecho...

CAPÍTULO VII

El secreto de Roth

Acotación V: La casa de Roth es muy pequeña, pero de verdad muuuy pequeña. Es más, ni siquiera podría decirse que es una casa, no llega ni a ser un departamento.

Acotación II: Digamos que es un cuarto "grande", como un "loft", por decirlo de alguna manera. Está en una azotea, entre unos tinacos y unos tanques de gas, es un loft de

azotea. Pero lo importante no es eso, lo que es muy curioso de la casa... del cuarto de Roth, es que está lleno de plantas. De hecho Roth no tiene muebles, tiene plantas.

Acotación IV: Roth no tiene mascotas, tiene plantas. Roth no tiene amigos, tiene plantas. A Roth le fascinan las plantas, esas que no tienen flores ni frutos, las que solo son verdes como el ficus, las julietas, los romeos, las aralias, los pinos, los helechos, los palos de Brasil, etc. A Roth le encanta el color verde de las plantas que se vuelve amarillo cuando se seca, ese color la hipnotiza.

Acotación I: A Roth le gustaría ser una planta, estar sólo ahí sin moverse, vivir únicamente del sol, el agua y el aire. Ella envidia verdaderamente a las plantas por su clorofila, por su fotosíntesis y por su polinización... *(Roth se le queda viendo con cara de: "¿qué?")* ¿No sabes qué significan esas palabras? *(Roth niega)*

Acotación III: Es muy sencillo. La clorofila es un pigmento de color verde, que se halla presente en las hojas y tallos de muchas plantas y vegetales. Es la responsable del proceso de fotosín... *(Roth lo ve sin entender de lo que habla)* Bueno, eso es otra historia.

Acotación I: Roth tiene una relación muy significativa con sus plantas. Pero lo que más envidia de las plantas es cómo se reproducen.

Acotación V: Algunas esparcen sus semillas, a otras les nacen brotes nuevos de la nada y a otras les llega un pajarito que hace el trabajo por ellas, sin tener que relacionarse con otras plantas.

Acotación III: A Roth le gustaría le gustaría tener un pajarito o una abeja que la fecunde. Le gustaría tener retoños, aunque sea uno. Que la panza se le pusiera grande y su hijo jugara en ella...

Vemos a Roth salir de entre el follaje con panza de embarazada, después de unos instantes se levanta el vestido y se saca una regadera metálica, comienza a regar las plantas y las acaricia.

Acotación II: A Roth le gustaría ser mamá, piensa que sería buena madre. A veces se mete una almohada debajo del vestido y juega a que su hijo patea dentro de ella. Pero a veces Roth se siente como una planta seca.

CAPÍTULO VIII

La decisión de Roth

Acotación I: Todos los días Roth se duerme a la misma hora y se despierta a la misma hora: siete de la mañana. Al despertar se mira al espejo. Se mira al espejo porque cuando su abuela estaba viva se miraba al espejo y su tía también lo hacía. Mirarse al espejo en las mañanas es una especie de cosa que se tiene que hacer para que el día sea igual a todos los demás, es decir un día normal, porque ser normal está bien, de hecho está muy bien.

Acotación IV: En las noches cuando duerme Roth a veces sueña; sueña que vuela, sueña que va en la parte trasera de un coche que no maneja nadie, sueña con agua, sueña que está temblando, sueña que la persigue un perro y que cuando la alcanza es su papá, la besa en la boca, quiere hacerle un bebé y la penetra... Cosas normales que soñamos todas las personas.

Acotación V: Roth le da mucha importancia a los sueños. Incluso se compró un libro en el metro Balderas titulado "*El gran libro de los sueños: interpretación de los ángeles y las estrellas*", que por sólo diez pesos, te enseña el significado de tus pensamientos más profundos. El título del libro está escrito en letras doradas, lo que quiere decir que es confiable.

Acotación III: Pero un día Roth tuvo un sueño distinto. Soñó que se miraba al espejo y su reflejo no estaba. Luego caminaba a la sala y ahí estaba su reflejo, era su reflejo pero también era una persona mala, una persona enojada y llena de odio que la quería matar. Entonces Roth intentaba escapar pero su reflejo, que tenía la cara cubierta pero ella sabía que seguía siendo su reflejo, cerraba la puerta con seguro, la tomaba de la cara y le decía "¡Mírame!"

Acotación II: Roth se despertó en la madrugada. Corrió a consultar su sueño en su libro de letras doradas pero no encontró nada. Se sentó en el piso y se quedó ahí un rato largo con la cabeza agachada. Luego se fue a su cama pero ya no pudo dormir, y por la mañana tampoco pudo verse al espejo.

Acotación IV: La noche siguiente Roth no pudo conciliar el sueño. Ni a la siguiente. Ni a la siguiente. Hasta que una madrugada mientras miraba los infomerciales de la televisión se encontró con una imagen de su infancia: el cristo crucificado.

Acotación V: Recordó el corazón de su abuela deteniéndose, sus ojos cerrados en el ataúd. Escuchó a su tía Angustias diciéndole: “Jesucristo crucificado murió para limpiar tus pecados”. Recordó a todos sus pollitos de colores y entendió, por primera vez, que no le gustaba su vida. Se dio cuenta de que algún día en realidad se iba a morir, de que un día su cuerpo no iba a estar, iba a desaparecer, nunca más podría volver a probar una gelatina y no habría quién regara sus plantas.

Acotación IV: Roth cambió el canal de la Televisión y, como si fuera una señal divina, se encontró con una sonrisa.

Acotación III: Cuatro de la mañana, horario estelar, en la televisión Marco Antonio Regil con el reportaje: "Así piensan los pobres". Era como si las estrellas se comunicaran con ella. Roth se dio cuenta de que hasta ese día todo era su culpa. Era pobre porque así lo había decidido, era fea porque así lo había decidido, había sido violada porque así lo había decidido. Todos los filósofos: Regil, Toño Esquinca, Coehlo, Zaratustra. Todos le decían lo mismo:

Todas las acotaciones: tus pensamientos construyen tu realidad.

Acotación II: Decreta en un millón de dólares y llegará a ti. La culpa de que enfermes y que te asesinen es solamente tuya. Los pobres son pobres porque son huevones y no quieren trabajar. Roth no quiere ser pobre, Roth quiere ser bonita, quiere ya no estar sola. Roth está cansada y decide cambiar. Empieza por su persona, no le gusta cómo se ve, decide pintarse de rubia; siempre ha querido ser rubia, así que compra...

Acotación V: No, no compra... decreta un peróxido chino en la página de internet del gatito confiable.

Acotación IV: En realidad la página se llama: Hóuzi hé lóng. Que significa “El mono y el dragón”, pero Roth no puede pronunciarlo.

Acotación V: El punto es que Roth decreta un peróxido importado de China, se lo aplica en el cabello y se dispone a esperar 45 minutos.

Acotación II: Mientras el peróxido hace efecto Roth come una gelatina. Piensa que pronto se va a casar, que pronto tendrá un hijo y dejará de sentirse miserable.

Acotación III: Pronto llegará su millón de dólares y abrirá su propio museo de la gelatina, piensa en su casa nueva y también en un Chevy último modelo.

CAPÍTULO IX "Si no duele no sirve".

Acotación II: Todos los días Roth se levanta a las 8 de la mañana. Ya renunció a su trabajo en el museo de las gelatinas, renunció porque ahora está decretando un trabajo mejor.

Acotación V: Un trabajo donde ganará mucho dinero, donde entrará a las 11 y media de la mañana y sólo irá de lunes a miércoles.

Acotación III: Mientras ese trabajo llega, Roth abre su computadora y toma una clase de zumba por internet.

Acotación IV: Es una clase muy energética, dura 45 minutos y sirve para bajar de peso. Roth toma licuados, licuados verdes que le saben muy raro.

Acotación II: Roth quiere adelgazar, ahora que es rubia no puede tener toda esa masa que le sobra en el vientre. A las rubias no les sobra ni les falta nada.

Acotación V: Todos los días Roth decreta y decreta pero no logra bajar de peso.

Acotación II: A veces sueña que se come una gelatina, una gelatina deliciosa de chocolate, pero no lo hace.

Acotación III: Y no sólo porque está a dieta, sino porque su cheque de liquidación por trabajar 20 años en el museo de la gelatina ya se le empieza a acabar.

Acotación IV: Roth no se desespera. Prefiere decretar que mirar los números rojos de sus finanzas. Respira, sabe que pronto llegará su millón de dólares y un marido que se parecerá a George Clooney.

Acotación II: Más tarde Roth sale a correr a los viveros de Coyoacán.

Acotación III: En el tartán los ancianos corren.

Acotación V: Ancianos con piernas llenas de venas que parece tienen 200 años, corren durante 90 minutos vestidos en shorts diminutos y camisetas fosforescentes.

Acotación III: Roth trata de correr, pero cuando pasan 7 minutos de trotar siente que se le acaba el aire.

Acotación IV: Los ancianos la pasan, siguen corriendo, algunos musculosos de gimnasio con ropa deportiva la miran burlescamente.

Acotación II: A Roth, sin embargo, le gustaría quedarse sentada en el pasto a contemplar las plantas y los árboles que viven en los viveros.

Acotación V: Le gustaría quedarse a mirar cómo respiran las plantas en los invernaderos.

Acotación III: Escuchar cómo le susurran secretos, de esos que sólo las plantas saben.

Acotación IV: Casi puede oír cómo las plantas de los viveros le hablan.

Acotación V: Piensa que ojalá pudiera cambiar su vida sólo contemplando todas esas cosas que la hacen sentir tranquila.

Acotación II: Pero no. Roth necesita decretar para cambiar su vida. Necesita dejar de pensar estupideces sin sentido que nunca la han llevado a ninguna parte.

Acotación V: Roth detesta correr, detesta sentirse sudada y que la gente se burle de ella, sin embargo debe ser paciente y decretar sus sueños.

Acotación II: Decide continuar con esta rutina de manera regular por 2 semanas...

Acotación IV: No pain no gain, leyó una vez en la camiseta de uno de los ancianos que corrían.

Acotación II: Hasta que un día, mientras estaba trotando siente un pequeño chasquido en la rodilla y después como si se la hubieran amputado.

Acotación III: Roth cae al piso, no puede caminar.

Acotación V: Su rodilla izquierda tiene un esguince de segundo grado y se inflama como una enorme toronja.

Acotación IV: Producto de no haberse movido los últimos 40 años de su vida.

Acotación II: Roth llega a su casa como puede y no acude al doctor. Al fin y al cabo tiene analgésicos de todo tipo en su casa. Toma unos cuantos Ketorolacos y enojada enciende su computadora.

Acotación V: Abre la página del gatito chino y en el buscador pone la palabra: adelgazar.

Acotación III: Y como por arte de magia sus decretos surten su primer efecto.

Acotación II: PASTILLAS AVITIA COBRAX. Las mejores pastillas para adelgazar llegan a las manos de Roth en un envío rapidísimo de 2 solamente días directamente desde Shangai.

Acotación V: El bote con 30 pastillas tiene una jugosa piña ilustrada en su parte frontal. Y en sus indicaciones menciona tener extractos naturales y vitaminas.

Acotación IV: A Roth le gusta tomar pastillas y estas aún más porque tienen sabor a frutas tropicales.

Acotación II: Por fin puede comer tranquilamente una gelatina sabiendo que el trabajo se está decretando solo.

Acotación III: Con el pasar de los días, la rodilla de Roth comienza a desinflamarse y milagrosamente la balanza comienza a estar a su favor.

Acotación V: 1, 2, 3. 3 milagrosos kilos en sólo semana y media.

Acotación II: Roth siente que un temblor le invade los dedos, no puede parar de sonreír. Suda muchísimo.

Acotación IV: Esto tiene que ser la felicidad.

Acotación V: Recuerda la ley de oro número uno de la atracción universal.

Todos: Tus pensamientos determinan tu realidad.

Acotación II: Roth, quien ahora está más delgada gracias a decretar y a sus pastillas, sale a la calle a que le llegue su nuevo trabajo donde se convertirá en una empresaria exitosa y conseguirá un marido.

Acotación IV: Mira los grandes edificios de Reforma en los que pronto tendrá un puesto de vicepresidenta de algo.

Acotación II: Mientras camina va decretando y avanza concentrada, sus manos sudan.

Acotación IV: Como camina muy lento porque su rodilla todavía está un poco inflamada, después de 20 minutos decide descansar un segundo.

Acotación II: Y en ese momento sucede...

Acotación V: Frente a Roth se encuentra un delgado señor que riega los jardines de reforma. Viste como un trabajador de limpia de la ciudad, pero hay algo en él que a Roth le resulta... inquietante.

Acotación II: El hombre se agacha y después de regar una de las jardineras le murmura algo a las plantas.

Acotación IV: "Pórtense bien, y si los godinez les avientan colillas díganles que son unos maleducados".

Acotación V: Roth queda impresionada por encontrarse con el hombre que habla con las plantas. A Roth también le molesta que les tiren colillas, de hecho cuando mira a alguien que las avienta impunemente a la calle, Roth enfurece y las recoge. Pero ese es otro tema.

Acotación II: El hombre que habla con las plantas no se parece a George Clooney, ni siquiera un poco.

Acotación IV: En todo caso le da un aire a Rafael Inclán. Y aunque no es lo que esperaba, a Roth le parece muy atractivo.

Acotación V: El hombre que habla con las plantas siente que detrás suyo, alguien lo mira y voltea.

Acotación II: Y en ese momento los ojos de Roth y los del hombre que habla con las plantas se encuentran.

Acotación V: Se hace un silencio.

Acotación IV: Es como si en ese momento el tiempo se hubiera detenido.

Acotación II: Las personas son como los planetas, de hecho son iguales y en ese momento Roth y los ojos de ese jardinero se alinean junto con todos los planetas del sistema solar.

Acotación V: Roth se levanta. Quiere acercarse a ese hombre y decirle que a ella también le gustan las plantas y también odia a la gente que tira colillas en la calle.

Acotación II: Quiere invitarlo a que vayan a comer gelatinas.

Acotación IV: Roth avanza.

Acotación II: Siente mariposas en el estómago.

Acotación V: Siente cómo un escalofrío la atraviesa en la boca del estómago.

Acotación IV: Esto debe ser el amor piensa, esto debe ser decretar.

Acotación II: Mientras avanza siente cada vez más intensamente las mariposas en el estómago.

Acotación IV: El hombre que habla con las plantas la mira con extrañeza.

Acotación V: De pronto las mariposas son todavía más y más violentas.

Acotación II: Roth se detiene, siente un escalofrío en el vientre que la atraviesa y la lastima, no puede avanzar más.

Acotación V: Esto debe ser el amor, así debe sentirse el amor, porque le duele. Cuando era niña, una vez su tía Angustias después de pegarle con la manguera de la lavadora le dijo: "Roth, el amor y la educación tienen que doler para que sean verdaderos, te pego porque te quiero".

Acotación ii: Roth tiene muchísimas ganas de vomitar.

Acotación V: El hombre que habla con las plantas le pregunta si está bien.

Acotación IV: Y en ese momento, Roth vomita en los zapatos del hombre que habla con las plantas.

Acotación V: La gente alrededor la mira, algunos godinez ríen y la graban con su celular, ella siente tanta vergüenza que se va corriendo de ahí. No quiere volver a salir de su casa nunca más.

Acotación II: Al llegar no aguanta el dolor y se recuesta.

Acotación V: Pone un podcast con la voz de Toño Esquinca para sentirse mejor. Lee su libro de las 3 reglas de oro del éxito y la abundancia para encontrar una respuesta.

Acotación IV: El libro dice que usar tus pensamientos a través de la física cuántica te ayudará a ser feliz, pero Roth no entiende nada y no se siente feliz.

Acotación II: Ella no lo sabe pero a veces ser una rubia delgada y rica tiene sus consecuencias.

Acotación V: Sus pastillas para adelgazar además de extractos de fruta y sabor artificial a piña, contenían Dinitrophenol.

Acotación IV: El dinitrophenol o DNP es un agente desacoplante, es decir que desacopla la cadena de transporte de electrones de la fosforilación oxidativa.

Acotación V: Inicialmente fue presentado como una droga quemadora de grasa pero luego fue prohibido debido a que causa la muerte al 10% de sus consumidores.

Acotación V: Sin embargo, actualmente muchos compuestos para adelgazar utilizan sustancias como el DNP entre sus ingredientes.

Acotación II: En Monterrey Lucero Garza, una mujer de 24 años que quería bajar de peso, meses después de haber dado a luz, cayó en coma y murió debido a un edema cerebral, producto de consumir Thermatrim, compuesto de las pastillas Avitia Cobrax.

Acotación IV: María López Leyva de 35 años de Matamoros Coahuila, murió también por consumir un producto chino llamado Alka Extrem.

Acotación II: En enero de este año en la Paz Baja California, una mujer de 32 años perdió la vida debido a una taquicardia supraventricular, producto de consumir unas pastillas para adelgazar que compró en internet en 450 pesos, así como muchas otras mujeres en México y América Latina.

Acotación V: Roth ya no tiene dinero. Y siente mucha vergüenza de confesar lo que le sucede, su cuerpo está totalmente deshidratado. Roth quería decretar un marido, un

bebé y un millón de dólares, pero terminó decretándose una encefalitis. Intentó tomarse un paracetamol pero ya “no le hace”. Tomó unos ibuprofenos y nada. Un Ketorolaco tampoco le ayudó. Su estado se agrava.

Acotación II: Roth ahora es como los pollitos de feria que se intoxican con la pintura y mueren en cosa de algunos días.

Acotación III: A Roth le duele mucho el estómago, le arde. Siente muchísima sed. Tiene náuseas. Sus medicinas no funcionan.

Acotación II: Su abdomen se inflama, su hígado se intoxica. Quiere ir a un hospital pero no tiene seguro social, tiene seguro popular.

Acotación IV: Roth intenta decretar un hospital de lujo, con buenos doctores. Un hospital limpio donde la gente se preocupe por ella y le regale una sonrisa como la de Marco Antonio Regil. Un hospital donde un Doctor de apellido Duque, Astiazarán o Revilla tome su mano y le diga que harán todo por ayudarla.

Acotación III: A Roth le gustaría que ese Doctor se pareciera a George Clooney o al Doctor House.

Acotación V: Pero aunque Roth decretaba y decretaba, tuvo que ir a un hospital de asistencia pública. El hospital está sucio, no es como en la televisión. Aquí nadie se interesa demasiado por ella. Hay gente esperando afuera, venden tamales y hay gente llorando; un niño con la mano quebrada, un tipo al que acuchillaron... A Roth no le pueden tratar ahí la encefalitis.

Acotación II: "Usted no tiene nada, no sea exagerada", le dijo una enfermera. Roth quiere vomitar, siente fuego en el estómago, su rostro se humedece. "No sea puerca y váyase al baño" le dice la enfermera.

Acotación V: Como Roth no pudo más, decidieron ponerla en observación algunos días, pero en realidad nadie la observaba con demasiada atención.

CAPÍTULO FINAL "La despedida del mundo"

Acotación II: Roth fue internada en un hospital donde nadie sabe quién es.

Acotación III: Una noche en ese hospital, la puerta de la habitación donde está Roth se abre, ella piensa que debe ser la muerte y se asusta mucho, pero no.

Acotación II: Aquella noche, Roth es visitada por un viejo amigo, un amigo que conoce hace más de 40 años, ese viejo amigo es el mundo.

Acotación V: El planeta que ha sido la casa de Roth desde que era pequeña la visita, le dice que la quiere mucho, que ella es una persona muy interesante y especial, y ella le agradece al mundo por haber inventado las gelatinas decorativas, el mundo le responde que él no inventó la gelatina, sino los antiguos egipcios... pero ese es otro tema.

Acotación III: A Roth le da mucho gusto sentir que el mundo ha sido su amigo. Ella le dice al mundo que tiene mucho miedo, que no se quiere morir.

Acotación II: El mundo le dice que sólo se va a quedar dormida y que va a despertar como cualquier otro día. Que por la mañana podrá ir a mirarse al espejo, como siempre y comerse una gelatina. A Roth esa respuesta le satisface.

Acotación V: El mundo le agradece por haber levantado las colillas que la gente tiraba al piso, por haber hablado con sus plantas, por quitarle las bolitas a la ropa y por sembrar monedas de 10 centavos para darle un día de suerte a alguien. Roth sonríe, le dice que ha sido un placer y le da las gracias.

Acotación III: Roth descansa, quisiera ser recordada por siempre, pero la verdad nadie se acordará de ella. A la mañana siguiente un enfermero pone las marcas de defunción en los dedos de los pies de Roth. Ella no tenía demasiados amigos... en realidad no tenía ninguno y como ya no tenía familia su cuerpo termina en la fosa común.

Acotación II: El mundo, sin embargo la toma en cuenta, la extraña. Al mundo le gusta mucho que Roth haya existido.

Acotación V: Y gracias a esa idea sigue girando sobre su propio eje. Y también alrededor del sol. Y así seguirá girando hasta el fin de los tiempos.

Fin de la vida de Roth.

3. Ficha técnica de la puesta en escena *La vida de Roth*.

La vida de Roth estrenó en la Sala Xavier Villaurrutia del Centro Cultural del Bosque, con el siguiente equipo de trabajo:

Dramaturgia: Colectivo Leviatán

Dirección: Gerardo Del Razo

Producción ejecutiva: Ariana Albarrán

Reparto: Ariana Albarrán, Héctor Iván González, Emmanuel Lapin, Esteban Caicedo, Guillermo Revilla, Marisol Ocegueda y Carolina Berrocal

Asistencia de dirección: Jesús Cruz

Música original: Alejandro Carrillo

Escenografía e iluminación: Abigail Cinco

Diseño multimedia y realización de video: Gerardo Del Razo

Vestuario: Sergio Mirón

Coreografía y movimiento escénico: Mauricio Rico

Producción: Coordinación Nacional de Teatro

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

3. Transcripción de un fragmento de la entrevista con el maestro, dramaturgo y director David Olguín.

Gerardo Del Razo: Maestro, quisiera saber, ¿qué es para ti el tono? En principio qué es, y si lo trabajas... si lo consideras, ¿qué es el tono dramático de una obra?

David Olguín: Cómo no... Mira, existe como una noción de tono, tanto en la escritura como en la puesta en escena y lo entiendo de maneras diferentes y operan de manera diferentes. Yo lo explicaría de esta manera, porque es uno de los conceptos creo yo más complejos, más difíciles de pronto en aterrizar en términos de: ¿qué es? Tiende a menudo a confundirse con género... tiende a veces a confundirse con estilo y hay que diferenciar que es otra cosa, radicalmente diferente, aunque sí tiene que ver, digamos, influye tanto en elementos estilísticos como en elementos genéricos...

Al momento de explicar el tono a mí me gusta explicarlo de esta manera: vamos a poner, digamos como si fuera un reloj a las doce del día, a la hora de las doce lo trágico... a las seis de la tarde, es decir en las antípodas, lo cómico; pon a las tres de la tarde lo grotesco y pon a las nueve de la noche lo sublime... y entonces tú podrías decir: son estilos trágico grotesco cómico sublime, podríamos pensar más bien que son como adjetivos, maneras de vivir, un estilo, es decir, en determinada época atendido hacia lo sublime o atendido hacia lo cómico y así sucesivamente; y podrías pensar entonces que por ejemplo en el romanticismo siglo XIX en América latina, entrado hasta principios del siglo XX, se movería o se movió, básicamente, entre digamos las nueve y las tres de la tarde.

Si nos vamos a género hay una concepción idealista, es decir es un molde platónico, vamos a ponerlo así... y en ese sentido el molde platónico no siempre ajusta con la realidad de la escritura del texto, es un instrumento que explica los textos. No necesariamente digamos los acomoda, por eso tiende a ser como un corset, es decir, tú lo aprietas a un cuerpo gordo y pues las lonjas brotarán por abajo y por arriba, finalmente no terminará de explicarlo... pero entonces quería decir que el concepto tonal, no es algo que está fijo, está en movimiento. Si tú ves esta idea, es decir, es algo que compartirán por ejemplo lo sublime y lo trágico, lo trágico y lo grotesco, lo grotesco

y lo cómico, lo cómico y lo sublime y entonces es algo que en términos del tono de la escritura por así decirlo queda fijo... podríamos pensar que determinada obra es una tragedia genéricamente hablando y sin embargo puede tener elementos del grotesco de lo sublime o inclusive en determinados momentos históricos como el isabelino cómicos en las antípodas y empieza ese tono tragicómico.

Gerardo Del Razo: Que es lo que hace Shakespeare con sus...

David Olgúin: exactamente, ese sería el caso de esto. Todo el tiempo en la flexibilidad de la escritura Shakespeareana, él juega con los tonos de escritura muchísimo.